

М. Этингер

РАННЕКЛАССИЧЕСКАЯ
ГАРМОНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1979

Э 90 **Этингер М.**
Раннеклассическая гармония: Исследование. — М.: Музыка, 1979. 310 с., нот.

Книга посвящена гармонии западноевропейских композиторов конца XVII—первой половины XVIII в. На основе анализа обширного музыкального материала гармония данного периода рассматривается в работе впервые, как целостное явление. Научные обобщения автора опираются на широкий анализ музыковедческой литературы и собственные интересные изыскания. Книга рассчитана на музыкантов-профессионалов, может принести большую пользу в педагогической практике.

Э $\frac{90101-465}{026(01)-79}$ 572—79 4805000000

78

СОДЕРЖАНИЕ

автора	5
Общие	7
1. Общие вопросы	7
+ 2. О модальной и тональной гармонии	36
Глава I. Ладовая организация	
§ дел 1. Мажор и минор	52
а) Истоки двуладовости	52
б) Соотношение ладов и их разновидности	56
в) Диатоника и хроматика	62
г) Освоение круга тоналностей и равномерной темперации.	69
§ дел 2. Черты модальности	74
а) Характерные явления	74
б) Особенности хоралов Баха	85
в) Об ошибках в оценке ладовой организации	93
Глава II. Начальный оборот и заключительный каданс	
§ дел 1. Аккордообразование	97
§ дел 2. Гармония начальных построений	112
а) Аккордовые средства	112
б) Функциональные связи аккордов	128
§ дел 3. Гармония кадансов	147
а) Общая характеристика	147
б) Доминанта в кадансе	157
в) Субдоминанта в кадансе	164
г) Динамизация каданса средствами гармонии	171
Глава III. Основные явления развивающих разделов	
§ дел 1. Секвенции	186
а) Характерные черты	186
б) Диатонические секвенции	198
в) Хроматические секвенции	204
§ дел 2. Модуляции	211
а) Общие предпосылки	211
б) Мелодические и мелодико-гармонические модуляции	218
в) Эпгармонические модуляции	228

г) Секвентные модуляции	235
д) Функциональные модуляции (через общий аккорд)	239
е) Сопоставления тональностей	243

Глава IV. Тональные планы

Раздел 1. Вводные положения	245
Раздел 2. Тональные планы нециклических произведений	253
Раздел 3. Тональные планы инструментальных и вокально-инструментальных циклов	270
Раздел 4. Важнейшие проявления модальности	280
<i>Заключение</i>	284
<i>Приложение</i>	293
Список литературы	302

ОТ АВТОРА

Настоящая книга возникла в качестве развития и углубления предыдущих работ, посвященных гармонии И. С. Баха¹. Она представляет собой исследование, посвященное основным закономерностям и специфическим особенностям гармонии виднейших западноевропейских композиторов конца XVII— первой половины XVIII века: И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, Карлатти, А. Вивальди, Дж. Тартини, Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо и других. Уделялся при этом не просто к более широкому охвату материала, но и к изменению взгляда на изучаемые явления, к постановке и хотя бы частичному решению вытекающих из них проблем. Публикации, охватывающие данную область целиком, отсутствуют в отечественной и зарубежной литературе, да и понятие раннеклассической гармонии вводится впервые.

В основу исследования раннеклассической гармонии положены методологические принципы советской науки в широком смысле, а также конкретно — музыкального знания. Особое значение придается теории интонации Асафьева, в которой специфические черты советской музыковедческой методологии нашли наиболее яркое выражение.

В некоторой мере появлению этой книги способствовала моя работа по подготовке русского издания труда Э. Курта «Романтическая гармония и ее истоки в „Тристане“ Вагнера». Мне представляется, что из множества музыкально-теоретических учений Запада концепция Курта выделяется особенной близостью к советскому музыковедению, несмотря на идеалистическую позицию, занимаемую автором по ряду вопросов.

Отечественное и зарубежное музыкальное знание, как известно, постоянно обращено к исследованию музыкального искусства И. С. Баха и его современ-

¹ См.: М. Эттингер, 1963, 1970, отчасти 1970 а.

Полное название всех публикаций, на которые приводятся ссылки, дается в конце литературы, помещенном в конце книги. В необходимых случаях в этом тексте указываются в скобках номера страниц, глав, разделов. Фамилии авторов работ на иностранных языках при первом упоминании даются на русском языке, также в подлиннике.

В каждом издании приводится только при включении в список литературы новых публикаций одного и того же автора. Буква *a* около года издания ставится с целью различить две разные работы, принадлежащие одному автору и опубликованные в один и тот же год.

ников, однако обобщающих работ о раннеклассической гармонии пока не создано. В огромной литературе, посвященной этим композиторам, встречается множество общих и частных замечаний, мимо которых невозможно пройти при изучении интересующих нас проблем. Поэтому я счел необходимым возможно полнее отразить по ходу изложения материала те или другие сведения, рассредоточенные в значительном числе работ различного масштаба. В связи с этим отдельные разделы книги приобрели характер критических обзоров, с дополнениями, вытекающими из собственных наблюдений и принятого мною подхода к ладогармоническим явлениям.

Помимо потных примеров, в книге многократно даются ссылки на ряд общедоступных произведений. Я счел возможным ограничиться одним только упоминанием таких пот, которые часто переиздаются и находятся под рукой едва ли не у каждого музыканта. Это прежде всего произведения И. С. Баха — «Хорошо темперированный клавир», Хроматическая фантазия и fuga, органная токката и fuga d-moll, Итальянский концерт, скрипичные и виолончельные соло-сонаты и сюиты, наиболее известные кантаты и другие. Без цитирования даются ссылки на ряд клавирных сочинений Генделя, а также некоторые другие его пьесы, инструментальные и вокально-инструментальные циклы. Аналогично обстоит дело и с фортепианными сонатами Гайдна, Моцарта, Бетховена и т. д.

В подавляющем большинстве случаев ссылки на И. С. Баха даются без указания его инициалов; напротив, упоминания о сыновьях Баха всегда сопровождаются их инициалами. Соответственно даются в основном без инициала ссылки на Д. Скарлатти, в то время как инициал А. Скарлатти помещается непременно всюду, где речь идет об этом композиторе. Точно так же фамилия Куперен без инициала относится к крупнейшему представителю этого рода — «Великому» Франсуа Куперену.

Считаю своим долгом отметить, что мои занятия гармонией И. С. Баха в 1955—1962 годы проходили под систематическим руководством В. О. Беркова, которому я как научному руководителю очень многим обязан; наши творческие контакты продолжались вплоть до конца его жизни. Неоценимую помощь своими советами, направленными прежде всего на создание нового исследования углубленного характера, оказал мне Ю. Н. Тюлин; не менее важным оказалось и изучение его трудов, не только потому, что они составляют эпоху в музыкознании, но и из-за неоднократного обращения в них к непосредственно занимающим меня вопросам. В последнее десятилетие мне посчастливилось общаться с Л. А. Мазелем и многому научиться у него, особенно благодаря его капитальному труду «Проблемы классической гармонии»; с глубокой признательностью приняты мною его рекомендации по усовершенствованию рукописи настоящей книги. С отдельными разделами моих предыдущих работ знакомился до их публикации В. В. Протопопов, высказавший ряд ценных замечаний. Я испытываю чувства благодарности и к другим деятелям музыкознания, а также к исполнителям, добрые советы и пожелания которых помогли мне в научных занятиях.

ВВЕДЕНИЕ

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

Музыка по своему историческому происхождению и формам ее развития, сохраняющим главенствующее значение в музыкально-общественной практике наших дней, есть искусство интонационное. Представляется особенно важным напомнить, что у колыбели музыки стояла интонация живой человеческой речи, что на протяжении многих веков сперва народнопесенное творчество, а затем профессиональное вокальное и вокально-хоровое искусство составляли основу музыки.

С развитием инструментального творчества и исполнительства интонационный характер музыки в принципе не изменился. Подобно тому как любые, даже самые совершенные орудия труда оказывались, в конечном счете, как бы продлением человеческой руки, струнные, а вслед за ними деревянные и медные духовые инструменты вступили в оркестр как продолжатели вокально-интонационного начала. Почти все музыкальные инструменты способствовали увеличению диапазона и расширению тембровой палитры музыки, то есть способствовали обогащению ее интонационной выразительности.

Многоголосная музыка, начиная с ее простейших форм, представляется в виде как бы утолщенной или разветвленной интонации, интонационного потока. Уже в народном двухголосии, а затем в средневековой профессиональной диафонии возникает новое качество от сочетания голосов по вертикали — производное, вторичное по отношению к мелодическому началу. Речь идет о гармонии¹, которая, как известно, на протяжении ряда столетий активно развивалась и образовала впоследствии один из важнейших компонентов музыкального языка. Ее огромное конструктивное и

¹ Ср.: «Интонационная природа музыки чужда пресловутой манерности и „равняющей по мертвому басу“ линейной гармонии. Но она вовсе не отрицает гармонии как сферы движущихся голосов, всегда в совокупности образующих мелодический поток, организованный ритмом. Мелос и создает эту гармонию как интонацию, ибо только живая интонация и движет и одухотворяет музыку» (Б. Асафьев, с. 245).

выразительное значение неоспоримо прежде всего для музыки XVII—XIX веков.

Музыказнание обязано Б. Асафьеву двумя характеристиками гармоний. В одной из них она представляется «остывающей лавой готической полифонии», в другой — «системой резонаторов тонов лада». Однако широкая перспектива учения о гармонии требует, на наш взгляд, уточнения вопроса о соотношении этих двух замечательных формул. Можно утверждать, что сущность гармонии всегда и повсюду определяется диалектическим единством обоих начал — интонационно-мелодического и вертикально-аккордового. И тем не менее, сама же интонационная концепция Асафьева заставляет признать, что первое из них имеет основополагающее значение. В музыке конца XVII века и первой половины XVIII века гармония, безусловно, есть «полифоническая лава», и законы ее функциональной организации действуют постольку, поскольку они не стесняют (или мало стесняют) свободу голосоведения. Есть ли в ту пору проявления «гармонии — резонатора»? Безусловно. Такковы, прежде всего, притом с еще более ранних пор, образцы, например, лютневой музыки, а затем речитативные разделы в операх, ораториях, кантатах. Но можно ли утверждать, что именно они играли определяющую роль в профессиональном искусстве той поры, что монологи и диалоги, предшествующие ариям и хорам, преобладали над последними по своей музыкально-художественной нагрузке? Не забудем также, что с XVII века постепенно нарастает значение чисто инструментальных жанров, в которых место речитативов становится крайне ограниченным. В итоге, по меньшей мере для гармонии догайдновской эпохи, определяющим было начало интонационное, то есть в более глубоком смысле — вокальное по своей природе.

В известной степени асафьевские характеристики должны рассматриваться как отражение разных исторических этапов эволюции гармонии. «Гармония-резонатор», роль которой явно ограничена в эпоху И. С. Баха, приобретает большее значение в условиях расцвета сугубо гомофонных жанров у Гайдна, Моцарта, Бетховена. Далее, если эпоха романтизма во многом вернулась к преобладанию интонационно-мелодического начала, то, например, в творчестве Дебюсси можно усмотреть «резонирующую» роль гармонии. И все же даже в условиях «гармонии-резонатора» вряд ли возможно отвергать определяющую роль голосоведения — ведь музыказнание давно уже заметило, что в инструментальной музыке, поток которой состоит иной раз из изолированных, казалось бы, аккордов, нарушается только внешняя, видимая связь созвучий, и даже если они разбросаны по разным регистрам, нередко обнаружение скрытой плавности их соединения не представляет никакой сложности.

Среди различных гармонических стилей чрезвычайно интересен своей первозданностью стиль И. С. Баха и его современников. Обращаясь к их музыке, исследователь гармонии, привыкший рассматривать явления под углом зрения либо строгой функциональ-

ности, либо ее преобразованных форм, вкушает от прелести общения с живым интонированием, от непосредственного прикосновения к бесконечно изменчивой, «дышащей» ткани музыкального произведения.

Однако изучение гармонии баховской эпохи не просто увлекательно — оно необходимо, как будет показано в дальнейшем, для решения некоторых актуальных проблем, стоящих перед наукой о музыке.

* * *

Наличие специфических закономерностей и все возрастающее усложнение гармонических средств привело к тому, что учение о гармонии давно уже выделилось в качестве отдельной отрасли музыкознания, а соответствующие учебные курсы занимают важное место в системе музыкального образования. При этом если в науке долгое время преобладал теоретический аспект, то в последние десятилетия все большее внимание музыковедов привлекают также проблемы истории гармонии. Их изучение помогает не только более глубокому пониманию искусства прошедших эпох, но и уяснению направлений музыкального творчества современности.

Для советского музыкознания историзм в изучении гармонии, как и в других сферах науки, обусловлен опорой на диалектико-материалистическую методологическую основу, сформулированную в трудах классиков марксизма-ленинизма. В частности, В. И. Ленин учит, что в научном подходе к вопросам общественной жизни главное состоит в том, чтобы «...не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь» (В. И. Ленин. О государстве. Полн. собр. соч., т. 39, с. 67). Это важнейшее положение находит свое преломление не только в изучении общества, но и во всех отраслях современной науки. Исторический подход стал, наряду с теоретическим, необходимым для научного познания.

С конца XIX века и особенно в XX веке учебные пособия по гармонии стали снабжаться ссылками на конкретные образцы гармонических сочетаний, которые относятся к различным эпохам и стилям. Немалое число примеров и справок исторического порядка помещено в отечественных работах — книгах Г. Катуара, Бригады Московской консерватории (И. Дубовский и др.), Ю. Тюлина (1966; первое издание — 1937) и других. Подобный подход можно отметить и в зарубежных пособиях (например, Р. Луи и Л. Тюиль [R. Louis и L. Thuille]). Интерес к процессу развития гармонии проявляется также в публикации работ, посвященных характеристике гармонических средств в творчестве отдельных композиторов. Кроме того, в учебных курсах специальной гармонии в советских музыкальных вузах все более прочное место занимает самостоятельный раздел истории гармонии.

Поворот к изучению гармонии в ее историческом развитии привел к попыткам снабдить отдельные пособия сжатыми, но относительно цельными очерками, посвященными эволюции гармонических средств. Примером может служить «Трактат о гармонии», созданный еще в 20-е годы французским музыковедом Ш. Кёкленом [Ch. Koechlin]. Еще раньше очень лаконичный обзор истории гармонии включил в свое «Всеобщее учение о музыке» немецкий музыковед Х. Грабнер [H. Grabner]. Заметим, что привлекающие вниманием своими названиями английские работы — «Краткая история гармонии» Ч. Макферсона [Ch. Macpherson] и «Эволюция гармонии» К. Китсона [C. Kitson] не оправдывают ожиданий читателя; в первой из них рассматривается преимущественно общий процесс аккордообразования, вторая же оказывается учебником гармонии, включающим письменные задачи и упражнения для развития слуха; впрочем, оба автора уделяют внимание ранним формам многоголосия, включая полифонию строгого письма. Из отечественной литературы отметим краткий, но содержательный исторический обзор, которым снабжена книга Ю. Тюлина и Н. Привано (1965, с. 5—20). «Очерки исторического развития гармонии» занимают видное место в читавшемся на протяжении многих лет лекционном курсе И. Способина, опубликованном сравнительно недавно (с. 145—212)².

Несомненно, подобные обзоры, как опубликованные, так и живущие пока «устной традицией» в виде вузовских лекционных курсов, содержат ценные наблюдения. Однако их научная глубина в значительной степени зависит от наличия специальных исследований, в которых подлежала бы всестороннему анализу совокупность гармонических средств, свойственных не только отдельным композиторам, но и целостным стилистическим направлениям.

Задачи по изучению истории гармонии нуждаются в конкретизации в связи с тем, что различные стилистические периоды получили до сих пор неравномерное отражение в науке. Так, более всего сделано для изучения функциональной гармонии, которой посвящено подавляющее большинство работ отечественного и зарубежного музыкознания (так, например, гармоническая концепция Курта, обычно противопоставляемая учению Римана, в своей основе также функциональна). Значительно меньше изучена дофункциональная гармония. Ее проблемы отражены лишь в немногих работах, притом их содержанием является, по преимуществу, негативная характеристика — речь ведется не столько о собственных ее закономерностях, сколько об отсутствии привычных нам закономерностей, изученных в сфере функциональной гармонии. В последнее время растет число работ, посвященных развитию современной гармонии, в которой функциональность претерпевает коренные изменения.

² К сказанному здесь следует добавить, что видный польский музыковед Ю. Хоминьский предпринял публикацию капитального труда по истории гармонии и контрапункта. См.: J. Chomiński, 1958, 1962.

Однако и в рамках самой функциональной гармонии исторический процесс развития пока что прослежен не полностью. Например, сравнительно глубоко исследована гармония венских классиков³. И дело не столько в наличии специальных работ по данной проблеме, сколько в том, что крупнейшие теоретические курсы гармонии (прежде всего такие, как созданные Риманом или Тюлиным) основаны в конечном счете на закономерностях гармонии именно этого периода. Однако вряд ли подлежит сомнению, что творчество Гайдна, Моцарта и Бетховена составляет три последовательных этапа в становлении венского классического стиля. Эволюция гармонии внутри последнего, несомненно, достойна внимания исследователей. Ее изучение, безусловно, покажет относительную близость Моцарта и особенно Гайдна к предшествующей эпохе.

Подобно тому как гармонический стиль Гайдна и Моцарта оценивается преимущественно сквозь призму наших представлений о гармонии Бетховена, мы склонны судить о Шуберте и Шумане, хотя бы отчасти, по Листу и Вагнеру, поскольку наука не располагает достаточными сведениями о раннеромантической гармонии. Замечательный труд Курта, как известно, посвящен преимущественно «тристановскому» стилю. Несмотря на ссылки, относящиеся к более раннему периоду, автор сам призывает к более глубокому изучению гармонии непосредственных предшественников Вагнера.

Приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в неразработанности прежде всего «промежуточных» разделов истории гармонии, в рамках которых зрелые стилистические черты оказываются не вполне сформировавшимися, а влияние отдельных закономерностей предыдущей эпохи все еще ощутимо. Изучение таких разделов необходимо для того, чтобы история гармонии могла получить очертания непрерывного процесса, включающего и накопление количественных изменений, и обусловленные им качественные сдвиги.

* * *

Эпоха И. С. Баха, которой посвящена настоящая работа, относится к сравнительно мало разработанным разделам в истории гармонии. Такая ограниченность интереса исследователей вызвана, очевидно, тем, что в музыке Баха и Генделя, Ф. Куперена и Рамо, Корелли, Вивальди и Тартини, Д. Скарлатти во многом уже сформировались основные закономерности функциональной гармонии, которые достигли своего расцвета в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена, издавна находящемся в центре внимания музыковедения. В этом смысле композиторы конца XVII — первой

³ Сознвая условность понятия венского классицизма, мы все же пользуемся им здесь и в дальнейшем из-за его краткости и широкой распространенности, применяя наряду с ним также понятие зрелого классицизма.

половины XVIII века должны быть отнесены к раннеклассическому периоду⁴. Однако не вызывает сомнения и то, что гармонический язык той поры во многих произведениях заметно отличается от языка великих представителей музыкального искусства второй половины XVIII — начала XIX века. В нем заметно сказывается разностороннее влияние предшествующих эпох, что и заставляет определить гармонию той поры как раннеклассическую, обладающую специфическим характером, порой необычностью — с точки зрения классических нормативов — средств и приемов.

Историко-эстетические предпосылки классической гармонии нашли убедительное раскрытие в работах советских музыковедов, и прежде всего в капитальном труде Л. Мазеля (1972, гл. 1 и др.). Закономерности функциональной гармонии складываются на основе нового мироощущения, свойственного эпохе Ренессанса, причем музыка «хронологически» отстает от других видов искусств (это отставание, как известно, заметно и в том, что такие художники-гиганты, как Бах и Гендель, появились значительно позднее Леонардо да Винчи, Микеланджело или Рафаэля, и в том, например, что многие сюжеты, характерные для мастеров живописи, получили убедительное воплощение в музыке значительно позднее). Определяющим моментом для музыкального мышления в XVII—XVIII веках стало утверждение новой выразительности и самостоятельности музыкального искусства. Выход музыки из подчинения словесному тексту был связан с расцветом инструментального творчества и потребовал появления «очень сильной и ясной внутренней организации, внутренней логики, к тому же простой и обобщенной в своей основе» (Л. Мазель, 1972, с. 61). Эту роль и взяла на себя классическая гармония, которая обоснованно рассматривается Л. Мазелем в качестве вполне сформировавшейся системы.

Для правильной оценки явлений раннеклассической гармонии подобные суждения, хотя и сохраняют во многом определяющее значение, нуждаются, однако, в коррективах. В частности, мироощущение эпохи Ренессанса, при всем его значении для нескольких последующих столетий, проявилось по-иному во времена Баха, чем во второй половине XVIII и в XIX веке. Для композиторов баховской эпохи примечательно преобладание рационального начала, менее заметное в последующем, при, в общем, сравнительно большей подчиненности задачам культового искусства.

Уже сам по себе факт, что в ту пору сложились довольно четкие, в сущности единые для всех жанров формулы гармонических последовательностей, кадансов, приемы секвенций и модуляций, тональные планы, говорит за то, что композиторы вполне осоз-

⁴ В качестве примера работы, в которой Бах и Гендель с точки зрения гармонии поставлены в один ряд с венскими классиками, назовем книгу: Э. Нюль [E. Nüll].

нанно решали стоявшие перед ними задачи. Об этом свидетельствует также то, что почти каждый композитор был в ту пору педагогом и, в том или ином виде, оставил свой учебный курс, заведомо подчиняющий приемы музыкального письма, включая гармонию, определенной логике организации. В конечном счете строгость и определенность законов функциональной гармонии, свойственных венским классикам, в немалой степени явились результатом не только творчества, но и теоретической деятельности композиторов баховской эпохи.

Роль рационального начала у композиторов баховской эпохи дала повод к тому, чтобы часть музыковедов Запада рассматривала их творчество с точки зрения «учености» авторов, с недооценкой образной содержательности и эмоциональности самой музыки. В этом же, очевидно, и истоки многочисленных работ, основанных на символике чисел⁵. В связи с этим необходимо, изучая музыкальный язык соответствующей эпохи, помнить о том, что конструктивное, логическое начало в конечном счете всегда служило лишь средством воплощения образного содержания. Ведущие русские музыканты отмечали, например, в сокровищнице баховской музыки в первую очередь «...выразительность, воплощение художественной идеи и драматического сюжета» (А. Серов, с. 410). Танеев (1959, с. 318, первое издание — 1909), рисуя картину упорного труда композиторов прошлого над овладением искусством контрапункта, писал: «Среди этой атмосферы контрапунктических исканий, стремления к неизведанным и загадочным сплетениям голосов вырисовывается величественная фигура Иоганна Себастиана Баха, достигшего крайнего предела искусства воплощать посредством сложнейших контрапунктических форм высшие художественные замыслы». Примечательны рассуждения Глазунова (с. 72—73) о гениальности выдающихся композиторов баховской эпохи, сочетавших «непосредственное творчество, силу созидательную» с «черной математической работой».

Осторожного подхода требует проблема влияния культовой музыки на гармонию той поры. Вплоть до настоящего времени часть представителей западного музыкознания называет таких музыкантов, как Букстехуде, Пахельбель, Бах, церковными композиторами, черпавшими вдохновение преимущественно в области религиозной мистики. Естественно, мировоззрение композиторов того времени не было свободно от религиозных представлений. Однако в центре их внимания неизменно находился реальный образ человека с его разнородными переживаниями. Как отмечал И. Соллертинский, первый гигант той поры — Бах во всех своих творческих замыслах боролся «за большое монументальное искусство, за новый принцип — психологической, драматической и живописной выразитель-

⁵ Их сводку, например, в области баховедения см. в работе: В. Серауки [W. Serauky], 1949—1950. Концепция самого Серауки, подчиненная «новым» законам гармонии, выведенным Г. Кайзером, относится, в сущности, к тому же руслу.

ности в музыке, за ее эмоциональную полнокровность, за высокий пафос, за ее глубокую человечность».

На наш взгляд, сами по себе результаты воздействия церковной музыки на Баха и его современников сказываются в виде частного проявления традиционализма, способствовавшего сохранению в музыкально-общественном сознании элементов все более уходящей в прошлое системы музыкального мышления, основанной на модальной организации. И если рационалистическое начало способствовало становлению и развитию функциональности в ее классическом смысле, то сохранение подобных элементов оказывалось препятствием на этом пути. Пережитки модального мышления, сдерживая проявления функциональности, звучат для слуха, воспитанного на образцах классической музыки, как красочные компоненты гармонии, снижающие уровень ее динамичности. К тому же важно подчеркнуть, что музыка той поры в хронологическом смысле удалена от революционной бури конца XVIII столетия, и это в определенной мере способствует ее относительному спокойствию, меньшей напряженности по сравнению с последующей эпохой. В итоге гармония Баха и его современников обладает чертами неповторимости, своеобразным ароматом, благодаря которому с первых же моментов звучания мы относим то или иное произведение к раннеклассическому стилю.

В связи с вопросом о мироощущении композиторов баховской эпохи необходима правильная оценка отношения музыки того времени к стилю барокко. Начиная с 20-х годов нашего столетия многие представители зарубежного музыкознания стали переносить понятие барокко на почву музыки, отыскивая в ней проявление специфических черт, свойственных этому стилю в области изобразительных искусств. Кульминационной точкой в развитии подобного взгляда явился выход в свет капитального труда великолепного знатока данной эпохи М. Букофцера, озаглавившего свою книгу «Музыка в эпоху барокко» ([М. Bukofzer] 1947).

Однако еще в середине прошлого столетия В. Стасов (1974, с. 113—114) считал, что главным свойством «Бахов, Генделей, Моцартов, Гайднов» является «простота и естественность, которые по самой сущности своей природы не могут терпеть никакого рококо в своем искусстве...», причем, как явствует из контекста, под рококо автором понимался стиль барокко. В советском музыкознании последних десятилетий против расширенной трактовки понятия барокко в музыкальном искусстве выступили, в частности, Ю. Келдыш, Т. Ливанова (1966, 1970). Заслуживают внимания суждения Т. Ливановой о расцвете музыкального искусства в XVIII веке, наступившем вслед за «эпохой Преодоления», когда в XVII веке, богатом «музыкальными исканиями, напряженной творческой мыслью, неожиданными прозрениями», музыка начала решительнее высвобождаться из-под власти церкви, раздвигая узкие до того рамки светской вокальной лирики и ранних инструментальных форм. Рассмотрение Т. Ливановой изучаемого нами периода в

качестве музыки эпохи Просвещения в известной мере представляется созвучным тезису о рационалистическом начале искусства Баха и его современников.

Остается добавить, что в последние десятилетия целесообразность применения термина «барокко» по отношению к музыке стала вызывать сомнения виднейших музыковедов и за рубежом, в частности Ф. Блуме, Г. Бесселера. Со ссылкой на этих ученых Э. Мейер [Е. Meyer] доказывает неприменимость к музыке таких характеристик, свойственных стилю барокко, как тяжеловесность, вычурность, перегруженность украшениями и другие⁶.

В то же время в музыковедении давно замечены черты сходства, прежде всего в художественно-образной сфере, между музыкой первой половины XVIII века (особенно Баха и Генделя) и изобразительными искусствами эпохи Возрождения. Неоднократно обращалось внимание на отмеченное выше отставание в развитии музыки по сравнению с живописью и скульптурой. Для этого имелись определенные предпосылки.

Известны указания Маркса на неравномерность развития искусства и общественной жизни, на возможность несоответствия художественного уровня искусства состоянию развития общества. Если перенести это направляющее положение на сферу искусства в ее многообразии, можно бы отметить, что развитие различных видов искусств также происходит неравномерно. В конце средневековья зарождающиеся буржуазные общественные отношения, прогрессивные по тому времени, требовали решительного обновления содержания искусств и средств выразительности. В области скульптуры, архитектуры и живописи могучим толчком в этом процессе преобразования послужили раскопки античных образцов, дух и формы которых отрицались в профессиональном творчестве средних веков. В музыке также заметно стремление к использованию в качестве отправной точки достижений древности. Так, члены флорентийской камераты рассматривали постановки опер как традицию, идущую от древнегреческой монодии. Однако подлинные формы музыки древности, как известно, были в то время, да и поныне остаются почти недоступными⁷ (характерно, впрочем, что первые их публикации принадлежат флорентийцу Винченцо Галилею). Поэтому процесс выработки новых форм музыкального искусства во многом основывался на постепенном преобразовании форм позднего средневековья, стимулированном практикой народного и бытового музицирования. Он растянулся на длительный срок, в результате чего

⁶ Соглашаясь в принципе с позицией авторов, ставящих под сомнение применимость термина «барокко» к музыке баховской эпохи, мы, тем не менее, не отрицаем наличия в ней отдельных черт, присущих этому стилю, к числу которых относится, например, мелизматика. Полагаем также, что правомерно отнести сюда ряд существенных особенностей жанра *concerto grosso*, как это сделано в работе Н. Зейфас.

В период завершения настоящей работы вышла в свет новая книга Т. Ливановой (1977), в которой автор стремится к глубокому рассмотрению проблематики стилей музыкального искусства XVII—XVIII веков. Признавая присутствие элементов барокко в творчестве композиторов первой половины XVIII века, Ливанова в конечном счете считает невозможным отнести Генделя и Баха к какому-либо конкретному стилю. Правда, «Гендель стоит ближе всего к барокко» (с. 468), но искусство Баха — «внештлевая форма, если иметь в виду современные ему стили. Оно образует баховский стиль почти как собственную стилевую систему...» (с. 468—469). Добавим, что автор уделяет также внимание затрагиваемой нами ниже проблеме неравномерности развития искусств.

⁷ Основательно трактует проблему отсутствия античных художественных образцов в музыкальной культуре эпохи Возрождения В. Конен (см., в частности: 1975, с. 39—42). Этот же вопрос затрагивался и нами (см.: 1963, с. 10—12итит).

пути развития музыки и других видов искусств существенно разошлись. В итоге представляются уместными аналогии между эпохой Баха в сфере музыки и эпохой великих мастеров изобразительного искусства Возрождения. Добавим к тому же, что музыке как искусству «непредметному» вообще свойственна известная замедленность реакции на изменения общественного уклада, к преодолению которой стремятся передовые композиторы современности.

* * *

Кардинальными для выявления специфики раннеклассической гармонии представляются проблемы соотношения в ее рамках мелодического и гармонического начала, полифонии и гомофонии, контрапункта и гармонии.

Известно, что полифонический и гомофонный склад восходят к простейшим видам народного многоголосия, возникновение которого относится к древним традициям коллективного музицирования. С точки зрения истории европейской профессиональной музыки, эволюция этих складов происходила неравномерно и неодновременно. Период древнего мира и раннего средневековья характеризуется по крайней мере преобладанием, если не исключительностью, монодии. В раннем средневековье возникает вокальное многоголосие, впоследствии приобретающее характер развитой полифонии. Ее блестящий расцвет падает на XVI век — эпоху Палестрины и Орlando Лассо. В конце XVI — начале XVII века происходит перелом: в профессиональном искусстве большое значение начинает приобретать гомофонный склад, который занимает прочные позиции в быстро развивающихся жанрах оперной и инструментальной музыки XVII—XVIII веков.

Непосредственные истоки гомофонного склада той поры были двоякого рода. Прежде всего, само развитие полифонии во многом готовило почву для гомофонии; всевозможные находки в области сложного контрапункта приводили к обогащению взаимоотношений голосов по вертикали, обостряя интерес к ней; в недрах полифонии зреют гармонические отношения, которые проявляются прежде всего в кадансах. Однако этот путь «остывания полифонии» не может быть признан единственным. Так, например, оперные жанры не могли произойти от высокоразвитых форм полифонии. Очевидно, был и другой источник гомофонно-гармонического склада. В частности, гомофонные формы конца XVI — начала XVII века возникли, скорее всего, в результате многовекового опыта одноголосного пения с аккомпанементом. Непосредственным их предшественником могла быть лютневая музыка, качества которой столь высоко оценил Царлино.

В XVII веке полифонический и гомофонный склад существуют параллельно и во взаимодействии, причем второй из них получает все большее значение. Однако в первой половине XVIII столетия, как известно, наступает период нового расцвета полифонии — так называемого свободного стиля, опирающегося на гармонию.

Гармонико-функциональная основа чрезвычайно отчетлива в полифонических произведениях композиторов XVII—первой половины XVIII века, и ее нетрудно проследить на примере любого жанра. Сюда относится и fuga с ее четким тональным планом, подчас гомофонным заключительным кадансом, как правило, с несложным аккордовым остовом, который обнаруживается на всем ее протяжении⁸. Помимо этого, в огромном числе произведений той же эпохи явно преобладает гомофония. Таковы арии и хоралы в вокально-инструментальных циклах, большинство прелюдий, токкат, фантазий, немалое количество частей сюит и концертов. В то же время почти всюду и в сугубо гомофонных произведениях проявляется полифоничность⁹. В итоге точка зрения многих музыковедов, в том числе Э. Курта, согласно которой стиль Баха и Генделя определяется как полифонический, оказывается явно односторонней. Куда проницательнее оказался М. Буккофцер, рассматривавший музыку эпохи Возрождения и времен барокко с точки зрения конфликта между фактурой контрапунктической и аккордовой и пришедший к выводу о сплаве гармонии и контрапункта в творчестве Баха¹⁰. Вообще же распространение в педагогической практике таких названий учебных дисциплин, как гармония и полифония, способствует скорее представлению об их противоположности, чем о близости и взаимосвязи. Гармония в качестве фактора, объединяющего звуки в созвучия и организующего связь этих созвучий, всегда являлась основой полифонии, причем в интересующий нас период такой основой была гармония функциональная¹¹. Что же касается упомянутых учебных дисциплин, то принятые ранее их названия (класс гармонии — класс контрапункта и fuga) представляются более удачными и логически согласованными.

Органическое взаимопроникновение гармонического и контрапунктического начал в баховскую эпоху имеет своей основой опре-

⁸ Отметим в связи с этим своеобразную работу Э. Штокхаузена [E. Stockhausen], в которой произведен анализ гармонии (простой подстановкой номеров ступеней) двенадцати fug из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха. Автор подписывает подразумеваемые гармонии также под звуками тем в одноголосном изложении. Эти «догадки» не всегда бесспорны. Кроме того, в многоголосии гармония трактуется им «мелким планом», с учетом аккордообразования на неопорных моментах.

⁹ В этом отношении примечательны наблюдения, в частности над баховскими хоралами, в докторской диссертации С. Скребкова (1944, с. 239 и послед.).

¹⁰ См. в привед. раб., с. 9.

Мы вернемся позднее к взглядам представителей отечественного музыковедения на сущность данной проблемы — при рассмотрении вопросов аккордообразования.

¹¹ Вопросам соотношения гармонии и полифонии посвящены многие страницы исследования: Ю. Холопов, 1974; особенно см. с. 51—56, 66—68, 82—83.

В некоторых работах рассматривается сочетание этих двух начал в творчестве Баха. Так, например, Л. Бутир (1977, с. 21—22), говоря о тематизме баховских инструментальных концертов, отмечает полифоничность тематизма медленных минорных частей и явно гомофонный тематизм ригурнелей в быстрых частях.

деляющую роль голосоведения в аккордообразовании. В подавляющем большинстве произведений мы встречаемся с «поющей гармонией», причем значение пения как основы музыкального языка было в ту пору глубоко осозанным. Примечательно в этом отношении стихотворное высказывание Телемана, согласно которому «пение — фундамент музыки при всех условиях», «постигающему композицию надо петь во всех сочинениях», а «исполнитель-инструменталист должен быть сведущим в пении»¹². Богатое развитие голосоведения в ряде произведений Баха и его современников приводит к тому, что в отдельных моментах не ощущается дискретность смен гармонии, столь отчетливая в классической музыке¹³, а круг аккордовых средств оказывается в первой половине XVIII века существенно шире, чем во второй его половине. Положение о взаимопроникновении мелодического и гармонического начал относится, хотя и в различной степени, ко всем композиторам, однако, несомненно, наиболее органичен их сплав — в музыке И. С. Баха. В связи с этим в литературе последних десятилетий встречаются выступления, авторы которых именно по отношению к Баху настаивают на обязательности рассмотрения мелодических и гармонических явлений в их совокупности¹⁴.

В музыке изучаемой нами эпохи известный интерес представляет проблема соотношения мелодии и гармонии. Напомним, в частности, о полемике, возникшей между Рамо, с одной стороны, Маттезоном и Ж.-Ж. Руссо — с другой, по вопросу о приоритете того или другого компонента¹⁵. Без сомнения, роль гармонии в то время была значительной, а лишенная мелодии прелюдия C-dur, которой открывается «Хорошо темперированный клавир» Баха, воспринимается как декларация художника, провозглашающего самостоятельное выразительное значение гармонии¹⁶. В произведениях Баха, Генделя и их современников обнаруживается множество тем, мелодия которых разворачивается по звукам тоники, уменьшенного вводного, доминантсепт- и даже нонаккорда (малого)¹⁷, причем аккорды образуются либо звуками

¹² Цитируется в ряде работ. См., например: Г. Флейшхауэр [G. Fleischhauser], 1963, с. 50.

¹³ Вопрос о дискретности смен гармонии в классической музыке — в противовес непрерывности, текучести голосов музыки XX века — поднимался в выступлениях М. Тараканова, Ю. Холопова, Л. Мазеля в дискуссии о современной гармонии на страницах журнала «Советская музыка» (см.: 1961, № 10 и 11; 1962, № 5; также 1965, № 7).

¹⁴ См., например: К. Дальхауз [C. Dahlhaus], 1962; П. Бенари [P. Benary].

На наш взгляд, резкая критика Дальхаузом подхода Курта к музыке Баха с точки зрения первичности мелодии необоснованно принижает ценность положений книги о линейном контрапункте.

¹⁵ См.: В. Шестаков, 1971, с. 45—50; 1975, с. 228—234. О сущности спора Руссо и Рамо и о путях его решения пишет Л. Мазель (1972, гл. 2).

¹⁶ Ю. Тюлин (1976, с. 63—64, 78—80) приводит предварительные эскизы Баха к двум его прелюдиям, убедительно показывающие преднамеренность композитора в создании их гармонической схемы.

¹⁷ См., в частности, ряд примеров из творчества Телемана в упоминавшейся статье Г. Флейшхауэра, с. 55—57.

мелодии, взятыми подряд, либо, чаще всего, звуками на опорных метрических долях.

Показателен анализ одноголосного изложения темы фуги h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, опубликованный в 1773 г. в приложении к труду Кирнбергера «Die Kunst des reinen Satzes». Ученик Кирнбергера Шульц «присочинил» гармонию к теме фуги, причем почти все звуки были им восприняты как аккордовые. И хотя позднее (Риман!) аналогичная гармонизация мыслится уже более «крупным планом», несомненна гармонико-функциональная значимость большинства звуков темы¹⁸. По замечанию В. Протопопова (1965, с. 74), «Бах принципиально по-новому подошел к теме, подчеркнув в ней главные ладовые функции D и S, каждую из них окружив опевающими звуками и выделив метрически». Таким образом, уже одноголосная тема стала той почвой, на которой совершался синтез мелодического и гармонического начал, причем первое из них получило воплощение в открытом виде, второе же, хотя и не столь явное, легко обнаруживалось музыкантами-современниками и представителями последующих эпох.

Об изменениях, происходивших в осознании гармонического «подтекста» мелодии, красноречиво свидетельствует сопоставление трех органичных обработок одного и того же хорала, созданных Букстехуде, Пахельбелем и Бахом. В приводимой схеме показаны первые две фразы¹⁹:

СХЕМА I

Первая фраза

Букстехуде (тт. 3—7)

a-moll C-dur

t III₄ VI S₆ d (7) VI₅ II₂ t D₃⁴ → II₅⁶ DD₆D 7 T

Пахельбель (тт. 27—31)

a-moll C-dur

t s 7 n.VII₆ D₅⁶ → s III t DD₇ D₆ 7 T₇ VI₆

Бах (тт. 1—3)

a-moll C-dur a-moll

D VI₇ S₆ D₂ T₆ VII₆ T VI₇ II₃⁴ D

¹⁸ Анализ Шульца и его сравнение с римановским рассматривается в работе: И. Майнка [J. Mainka], с. 177—184.

¹⁹ См. полностью обработку Букстехуде в хрестоматии М. Иванова-Борецкого, 1936, № 137; хоральную прелюдию Пахельбеля в хрестоматии А. Шеринга ([A. Schering] 1934, № 234); прелюдия Баха опубликована в ряде изданий.

Для наглядности сравнения схемы всех фрагментов сведены к единой тональности, размеру и фактуре.

Здесь и в дальнейшем мы пользуемся в гармонических цифровках буквенными обозначениями главных ступеней.

Вторая фраза

Букстехуде
(тт. 9—12)

a-moll D⁶ VI t₆ II₆ DD₅⁶ d (7) D₇ → S₂⁶ t

Пахельбель
(тт. 34—37)

a-moll D₅⁶ t VI доp. II₅⁶ D₂ t₆

Бах
(тт. 3—5)

a-moll D₍₂₎ t₆ t II₆ D 7 t

Это — поучительное сравнение, воспроизводящее в сжатых масштабах сложный процесс развития функционального мышления в XVII—начале XVIII века. Не вникая в подробности, отметим, что Букстехуде и Пахельбель оказываются заметно ближе друг к другу, чем к Баху. Гармонизация первых двух, по сравнению с баховской, кажется внешне более сложной, может быть, даже вычурной. При более же близком рассмотрении нетрудно убедиться в том, насколько мышление Букстехуде и Пахельбеля связано с модальностью и насколько цельнее, органичнее с точки зрения классических норм гармонизация Баха (это особенно заметно в завершении первой фразы и во всей второй фразе). Таким образом, при всем том, во многом определяющем значении, которое имела мелодия для сочетаемой с ней гармонии, последняя, тем не менее, обладала имманентными свойствами, в силу которых совершался процесс ее развития.

Соотношение мелодического и гармонического начал подлежит рассмотрению еще в одном аспекте. Так, решающее значение для развития гармонии, начиная с XVII века, имел отмеченный выше процесс инструментализации музыкального искусства. Основной его смысл состоит в том, что музыка выходит из подчинения слову, становясь тем самым вполне самостоятельным искусством. На смену хоровой полифонии XVI века, представлявшей вершину, а в некоторых аспектах, возможно, предел развития вокальной музыки, приходят инструментальные жанры, эволюция которых проторила пути к симфонизму Гайдна, Моцарта и Бетховена. Однако инструментальное творчество венских классиков, как и многих их последователей в XIX веке, оставалось по своей сущности интонационным, в нем ощущалась теснейшая связь с вокальностью, с человеческим голосом. Впоследствии Вагнер, усиленно динамизируя ткань произведений прежде всего путем абсолютизации восходящих полутоновых (то есть инструментальных по природе) тяготений, открыл путь, движение по которому могло привести к отрыву музыки от ее исходной, исторически обусловленной вокально-интонационной основы.

Соотношение вокального и инструментального фактора имеет в развитии музыкального искусства первостепенное значение. Не-

сомненно, вся система старинных диатонических ладов сформировалась исключительно в рамках вокальной музыки, на основе интонационных очертаний словесной речи²⁰. Возможно, в связи с тем, что всякая атака звука представляет собой напряжение, естественно приводящее к последующему спаду, звукоряды древнегреческой ладовой системы разворачивались в нисходящем движении. Позднее средневековая гексахордная система была лишена восходящих вводных тонов. Такой важный выразительный прием мелодического характера, как задержание, как известно, очень долго использовался в нисходящем движении; безусловно, первичны морденты с нижним вспомогательным звуком, группетто с первоначальным движением от верхнего вспомогательного звука вниз и т. д. Впоследствии, по мере становления гармонической функциональности, роль вокально-интонационного фактора заметна более всего в плагальных последовательностях, лишенных восходящего полутонового тяготения и цепко спаянным выдержанным или повторяемым звуком I ступени. Нельзя, однако, забывать, что в процессе исторического развития музыки восходящая вводнотоновая интонация глубоко проникла и в вокально-интонационную сферу. Этому способствовало огромное значение гармонии в музыке XVIII—XIX веков.

В эпоху Баха и Генделя расцвет гармонии обеспечил важнейшее организующее начало, которое оказалось способным управлять формой чисто музыкальных, инструментальных произведений, переняв на себя функции, во многом принадлежавшие раньше слову. Вместе с тем дух эпохи, непосредственно сменившей период расцвета вокально-хорового искусства и к тому же культивировавшей в огромных масштабах вокально-инструментальные жанры, не допускал сколько-нибудь заметного отрыва музыки от ее исконной почвы. В итоге гармония баховской эпохи оказалась «поющей», предельно насыщенной интонационной стью, составившей ее плоть и кровь.

* * *

Период в истории музыкальной культуры, завершающийся со смертью Баха и Генделя, часто относят к эпохе цифрованного баса. Такое определение не вполне верно, поскольку в это же время значительное число произведений записывалось уже в том порядке, который сохранился и до наших дней. Однако несомненно, что цифрованный бас, возникший в конце XVI века, сохранял в ту пору все еще большое распространение и имел определенное значение с точки зрения эволюции гармонии.

Как известно, техника генерал-баса была связана с развитием исполнительства на клавишных инструментах. Во времена, когда функции композитора и исполнителя еще не были четко диффе-

²⁰ Об этом см., в частности: Ю. Тюлин, 1976, с. 152.

ренцированы, обучение игре по цифровке сочетало в себе школу клавирного искусства и школу гармонии. Однако последняя может так называться только условно, поскольку на протяжении почти всей эпохи генерал-баса не была известна ни теория функций в полном ее объеме, ни даже теория обращений аккордов. И тем не менее, занятия музыкантов по цифрованному басу способствовали развитию гармонии. Прежде всего, происходило осознание аккорда как самостоятельной «вертикальной единицы», хотя и понимаемой все еще в виде комплекса интервалов. Важно то обстоятельство, что, благодаря цифрованному басу, в многоголосии стало ощущаться особое положение крайних голосов: мелодии, которую надлежало сопровождать, и баса как основы этого сопровождения. Эволюция баса в рамках системы basso continuo представляет особый интерес. Ее изучение, очевидно, покажет, что этот голос постепенно превращается в фундамент гармонии, одновременно утрачивая мелодическую самостоятельность, причем своеобразной компенсацией оказывается свобода парения мелодии²¹.

Было бы наивным утверждать, что крупнейшие музыканты первой половины XVIII века владели каким-то особым стилем цифрованного баса, в рамках которого существовала специфическая гармония, отличающаяся от гармонии других, нецифрованных произведений. Многочисленные примеры, в которых партия continuo сочетается с целым комплексом облигатных голосов, свидетельствует о том, что гармоническое мышление постепенно стало определяться функциональной логикой чередования аккордов, сама же цифровка оставалась традиционным приемом, все больше вступающим в противоречие с новым ощущением гармонии и поэтому вынужденным полностью исчезнуть. С середины XVIII века цифрованный бас прекратил повсеместно свое существование в композиторском письме. Длительное время он не исследовался с научной точки зрения и лишь кое-где изучался в XIX веке в виде практической дисциплины, вспомогательной к консерваторскому курсу гармонии. Естественно, что преподаватели по классу цифрованного баса ставили перед собой сугубо учебные задачи: они стремились привить учащимся навыки игры гармонических последовательностей при хорошем голосоведении и быстрой ориентации в аккордике (этот предмет следует рассматривать в качестве предшественника той части современного учебного курса гармонии, которая связана с игрой на фортепиано).

Вопрос о научной достоверности расшифровок цифрованного баса долгое время не затрагивался. В результате музыканты, обрабатывавшие образцы старинной музыки (преимущественно это делается с начала XX века), оказались в плену школьной практи-

²¹ Уже Преториус (1619) рекомендовал усиливать звучание баса в церковном хоре; об этом см.: Р. Дамман [R. Damman], с. 368.

Утеря басом мелодической самостоятельности (за исключением медленных пьес) отмечена у Вивальди в работе: В. Колнедер [W. Kolneder], с. 70.

ки XIX столетия. В современных изданиях цифрованный бас расшифрован не столько на основе представлений о музыкальном языке XVII—XVIII веков, сколько в соответствии с учебными установками, которые ввели в прошлом столетии преподаватели гармонии и генерал-баса — порой крупные знатоки сугубо практической части предмета в целом, но отнюдь не глубокие исследователи.

Неточности в расшифровках цифрованного баса неоднократно отмечались музыковедами. М. Букофцер, например (с. 380), сетует на то, что «многие издатели не избежали ошибки, состоящей в слишком рафинированной и гармонически изощренной обработке произведений», подразумевая сперва только «раннее барокко», к которому он относит период 1580—1630 годов; но ниже выдвигается более общее положение: «реализация генерал-баса все еще представляет для музыкантов и теоретиков актуальную проблему, которую до сих пор никто еще не смог решить образцово». Насколько нам известно, критическая литература по этим вопросам носит большей частью негативный характер и не выдвигает сколько-нибудь конкретных рекомендаций. Мало затрагивается проблема достоверности гармонии в расшифровках цифрованного баса²².

Существенной причиной ошибок в общепринятых представлениях о генерал-басе является неверная оценка нецифрованных звуков на опорных долях. Школьное учение, предельно упростившее эту проблему (что, впрочем, может быть оправдано методической целесообразностью), утверждает принцип гармонизации таких звуков трезвучиями, соответствующими диатоническим ступеням соответствующей тональности. Так, например, А. Аренский (с. 14), сборник задач которого, включающий цифрованный бас, до сих пор широко используется в отечественной педагогической практике, отмечает лаконично в своем учебнике, что «трезвучия обыкновенно не цифруются, хотя иногда встречаются такие обозначения: 3, 5, 8, $\frac{3}{5}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{8}$ ». Х. Риман ([H. Riemann]

1882, с. 2—3), перечисляя употребимые сокращения цифровок, на первом месте называет отсутствие каких-либо цифр под отдельными звуками в партии генерал-баса, что должно означать трезвучие в основном виде на соответствующей ступени.

К сожалению, последовательное применение таких школьных правил может привести к досадным недоразумениям. Оно дает искаженное представление прежде всего о роли и месте трезвучий побочных ступеней, ибо, судя по ряду трактатов о генерал-басе, на басовых звуках III, VI и VII ступеней принято было строить не трезвучия, а секстаккорды. Так, Ф. Арнольд ([F. Arnold] с. 121) цитирует пример из трактата Саббатини

²² О недостатках понимания гармонии генерал-баса упоминается, в частности, в работе: Ф. Нейман [F. Neumann], 1962, с. 156—157.

628), в котором на III ступени в басу оказывается тонический сектаккорд²³. Л. Абрахам ([L. Abraham] с. 84—86) приводит схему гармонизации цифрованного баса по Шейдту и Марпургу; согласно Шейдту на III и VI ступенях чаще всего строится сектаккорд, а на VII — трезвучие, однако последнее должно находиться в целотоновом отношении к тонике; Марпург гармонизирует сходящий мажор и минор сектаккордами на III и VI ступени квинтсектаккордом на VII ступени; в нисходящем движении предлагает сложные варианты (с применением квартсекст- и цквартаккордов), однако нигде не допускает на названных ступенях трезвучий. Сошлемся, наконец, на правила генерал-басов, составленные весьма авторитетным в XVIII веке музыкантом Гейнихом ([H. Heinichen]), согласно которым требуется гармонизовать сектаккордами вводные тона мажора и минора, ступень мажора и минора, VI и II ступени минора (в мажоре на ступени допускается трезвучие или сектаккорд)²⁴. Такой подход отражает процесс дифференциации ступеней на главные и побочные. Особое положение занимала II ступень, которую часть авторов трактатов о генерал-басе, в сущности, относила к той же группе, что I, IV, V ступени. Примечательно, что в самом раннем трактате о гармонии Рамо (1722) в качестве главных рассматриваются четыре трезвучия — I, V, IV и II ступени²⁵.

Обратимся теперь к конкретному образцу, на примере которого можно убедиться в том, насколько сомнительна порой расшифровка цифрованного баса. Речь пойдет об отрывке из сонаты (внёрта) Телемана для скрипки, виолы да гамба и чембало²⁶. Автор обработки Х. Дёберейнер имел в своем распоряжении рукописные партии — скрипки, гамбы и цифрованного баса. Следний дан Телеманом с цифровкой только в средней части — го. В этом проявляется понимание композитором того, что в медленном темпе возникают более сложные гармонические сочетания по сравнению с быстрыми пьесами, что красочность гармонических средств в подобного рода частях больше привлекает внимание слушателя, и отсюда необходимость в уточнении каждого аккорда. Таким же образом поступали и современники Телемана.

Расшифровка генерал-баса, предложенная Х. Дёберейнером крайних частей сонаты, в целом убедительна. Однако возникает сомнение в правильности следующего отрывка из первой ги:

²³ Работа Арнольда представляет капитальный труд о генерал-басе, однако она носит сугубо описательный характер, поскольку сводится к последовательному изложению соответствующих трактатов.

²⁴ См.: Дж. Бюлов [G. Buelow], с. 211—212.

²⁵ Проблема трактовки побочных ступеней генерал-баса, а также подхода к вопросу о главных ступенях затрагивается в содержательной работе: Альхауз, 1968, с. 110, 129.

²⁶ Редкий экземпляр этого произведения, изданного в Лейпциге в 1927 г. (№ 10579), был любезно предоставлен нам Б. Доброхотовым.

Г. Ф. Телеман. Соната (концерт) для скрипки,
виолы и чембало (расшифровка Х. Дёберейнера), ч.

1

Х. Дёберейнер ввел здесь трижды повторяемое сочетание тонического секстаккорда с трезвучием VI ступени. Такая последовательность представляется несколько неожиданной с учетом стилистического контекста, инородной по отношению конкретно к этому произведению, поскольку его гармония в целом основана на четкой функциональности (при ее отсутствии можно было бы допустить сочетание t_6 VII t_6 в качестве проявления модальности). Х. Дёберейнер подошел к решению задачи по расшифровке цифрованного баса с серьезностью и знанием дела. Основанием для того, чтобы в соответствующих местах проставить трезвучие VI ступени, послужил звук *e* в партии гамбы. И тем не менее, нельзя быть уверенным в полной достоверности обработки. Ведь, как уже отмечалось, на басу VI ступени предполагалось в прошлом скорее всего не трезвучие, а вполне возможный здесь субдоминантовый секстаккорд. Учитывая подвижность темпа, а также то, что аккорды сопровождения на клавишине, которому обычно поручалось исполнение партии цифрованного баса, звучали отрывисто, небольшая погрешность почти одновременного взятия *fis* у clave-

Г. Ф. Телеман. Соната (концерт) для скрипки, виолы
и чембало (скорректированная расшифровка)

2

сина и е в партии гамбы вполне допустима (ведь у композиторов той поры, и прежде всего у Баха, встречаются куда более резкие сочетания *obligato* и *continuo*!). Кроме того, это противоречие смягчается при сохранении в правой руке чембало опевающей фигуры с участием звука *e* (см. пример 2).

Сказанным выше вопрос о расшифровке данного места не исчерпывается. Представило бы интерес отыскание сходных последовательностей в музыке XVII — первой половины XVIII века, где гармония была бы выписана полностью. Возможно, что это привело бы к обнаружению аналогий с расшифровкой Х. Дёберейнера и развеяло бы сомнения относительно естественности сочетания аккордов VI—I ступеней для раннеклассической гармонии. С другой стороны, ценным были бы аналогии, позволяющие подтвердить возможность такого сочетания *continuo* и *obligato*, при котором на гармонию субдоминанты накладывается квинтовый тон трезвучия VI ступени, тем более что в принципе образование квинтсекстаккорда VI ступени в результате активности голосоведения отнюдь не чуждо Баху и его современникам.

В итоге ясно, что только глубокое знание раннеклассической гармонии служит предпосылкой правильной расшифровки цифрованного баса и позволяет определить правильный критерий для оценки множества изданных ранее расшифровок. Таким образом, изучение раннеклассической гармонии представляет интерес не только для теоретического музыкознания, но и для исполнительской практики.

* * *

Художественное направление музыкального искусства, известное как венский классический стиль, отличается однородностью, в рамках которой конкретные проявления национального начала крайне ограничены. Этот стиль оказался настолько совершенным, что он стал основой музыкального искусства для всех народов Европы. Примечательно, в частности, общеевропейское значение классических нормативов в области гармонии — они играли определяющую роль даже в тех странах (например, в России у Бортнянского), где вскоре предстоял интенсивнейший расцвет национального искусства. В музыковедческой литературе издавна отмечается, что язык композиторов баховской эпохи, включая гармонию, во многом предвосхищает единство и цельность венского классицизма, несмотря на то, что национальные различия музыки, например, Баха и Рамо, Генделя и Скарлатти, достаточно хорошо заметны.

Можно ли говорить, однако, о проявлениях у Баха и его современников национального стиля? Польский исследователь С. Лобачевская ([S. Łobaczewska] с. 115) склонялась к отрицательному ответу на этот вопрос. Она считала, что основами национального стиля являются: использование интонаций крестьянского фольклора (например, у Глинки), опора на традиции фольклора

всех слоев народа (Шопен), связь с более ранними традициями профессиональной музыки своего народа (например, обращение Дебюсси к творчеству французских клавесинистов), воплощение народных музыкальных традиций в их совокупности (Верди) и, наконец, расцвет в рамках данной национальной культуры особых жанров и форм, не известных до того у других народов (например, у Шуберта). Лобачевская пришла к выводу, что в баховскую эпоху трудно утверждать наличие какого-либо из перечисленных моментов. Национальные черты искусства этого периода выражены слабо, и, например, национальный характер танцев старинной сюиты отражает скорее региональные особенности ритма и мелодики. Точка зрения Лобачевской достаточно аргументированна. В ее поддержку добавим, что стилистические различия в музыке композиторов конца XVIII века находятся в тесной связи с общественно-историческим процессом складывания буржуазных наций и государств и определяются его сравнительно еще ограниченными в ту пору рамками. И тем не менее, национальные особенности, и прежде всего специфика бытования музыкального искусства в различных странах, все же наложили некоторый отпечаток на формирование творческой индивидуальности художников и обусловили в известной мере национальную специфику их музыки. Она проявляется прежде всего в преимущественном выборе тех или других жанров и форм, в мелодико-тематическом материале, ритмике, фактуре, инструментовке. В сфере же гармонии, несомненно, и Бах, и Рамо, и Скарлатти участвовали в решении общей для европейской музыки проблемы становления классической функциональности. В этом отношении названные композиторы, равно как и их современники, связаны узами близкого родства, что позволяет нам рассматривать особенности их гармонического стиля исходя из единства понятия раннеклассической гармонии. Разумеется, тем самым не отрицаются некоторые национальные, а также индивидуальные проявления ладогармонического мышления отдельных композиторов.

Среди немногочисленных высказываний, затрагивающих национальную специфику ладогармонических явлений баховской эпохи, особо интересными представляются замечания Л. Измайловой (с. 275—280) в связи с ладовыми истоками музыки Дебюсси. Автор считает характерной для французской музыки «культуру совершенного консонанса», «использование чисто консонантных эффектов в соединении со значительной ролью интервальных последований, связанных с квинтой и квинтовым тоном лада», равнодушие к терцовому тону, и как следствие этого — «спокойную уравновешенность многих страниц опер» Люлли и Рамо. К особенностям немецкой музыки того же периода относится «акцент на разграничении устойчивости—неустойчивости, мажорности—минорности», активное слышание терции лада и т. д. Отмечается «новое выразительное толкование», свойственное в итальянской музыке «старинной интонации фригийского полутона... (неаполитанский аккорд)». Но Измайлова не ставит своей целью более глубокое проникновение в сущность вопроса о национальных особенностях ладогармонического мышления той поры, и кроме того, она занимается более всего «мелодической жизнью» лада, лишь косвенно затрагивая вопросы гармонии.

Наши наблюдения подтверждают положение о том, что итальянская и немецкая музыкальная культура сыграли решающую

роль в выработке закономерностей функциональной гармонии²⁷. Представляется уместным особо выделить в этом отношении немецких композиторов — Баха, Генделя, Телемана. Вязкая фактура их органного письма и широкое обращение к монументальным формам склоняли к полнокровности гармонии, требовавшей, в свою очередь, установления строгой иерархии функций. Распевность этой музыки (имеется в виду в равной мере вокальное и органное творчество) определяла широкое применение, наряду с сочетаниями тоники и доминанты, субдоминантовой гармонии (этот вопрос будет нами рассмотрен позднее). Кроме того, исключительно большая роль голосоведения обеспечивала особое богатство аккордики, превосходящее будущие классические нормативы и определяющее специфичность раннеклассической гармонии.

Во многих отношениях музыкальный стиль итальянских мастеров приближается к особенностям немецкой школы. Однако относительно большее значение клавирной музыки по сравнению с другими жанрами эпохи у Скарлатти, особое «пристрастие» Корелли, Вивальди, Тартини к концертным жанрам способствовали тому, что гармонический язык итальянцев в целом оказался несколько более простым, ограниченным в смысле выбора средств и тем самым, в некоторой степени, сравнительно более приближающимся к классическому.

Известно, что творчество французских клавесинистов своей художественной направленностью заметно отличается от искусства композиторов Германии и Италии. В произведениях Куперена и Рамо, во-первых, ощутима значительная роль таких истоков, как популярная песня, лютневая прелюдия и прежде всего танец; иначе говоря, речь идет о жанрах, не связанных с органом и не всегда относящихся к оркестровому искусству. Во-вторых, по отношению именно к французским клавесинистам можно утверждать наличие некоторой общности с искусством барокко, особенно его поздней стадии — рококо. Об этом говорят черты танцевальности, легкости, игривости, воплощаемые в жанрах миниатюры, — наподобие распространенных в придворной жизни украшений, безделушек, изящного фарфора. В итоге французские клавесинисты не нуждались в поисках решения проблемы крупной формы. Поэтому им не было необходимости столь активно, как композиторам других стран, участвовать в создании функциональной гармонии. Жанровые особенности их музыки требовали простоты гармонических средств, но не обязательно той, которая вела к зрелому классическому стилю. Как результат, в музыке французских клавесинистов можно встретить сравнительно много проявлений модального мышления.

Проблема национальных особенностей гармонии конца XVII — первой половины XVIII века могла бы получить более полное раскрытие, если бы удалось в большей мере, чем это сделано до

²⁷ Подробно об этом см.: Л. Мазель, 1972, с. 478—479.

сих пор, выяснить связи профессионального композиторского искусства с народным музыкальным творчеством. Еще Ч. Бёрни отмечал, что многие мелодии Скарлатти подслушаны им «у возчиков, погонщиков мулов и простых людей»²⁸. Относительно давно было осознано в творчестве немецких композиторов той поры значение хоральных мелодий народнопесенного происхождения. Наиболее часто встречаются в связи с этим высказывания о творчестве Баха.

Так, еще сто лет тому назад С. Танеев писал: «Бах создал немецкую музыку из хора, опять народная мелодия»²⁹. В известной монографии о Бахе А. Швейцер (гл. 1) приходит к выводу, что истоками хоральных мелодий были не только латинские гимны и немецкие духовные песни, но также светские песни Италии, Франции, Нидерландов, Германии XV—XVI вв.; в частности, такие песни лежат в основе лучших хоралов «Страстей по Матфею». М. Друскин (1950) отмечает песенно-танцевальные истоки творчества Баха, которые обнаруживаются в его произведениях как в виде прямого заимствования напевов, так и в виде воссоздания характера бюргерской песенности XVII века. Вопросу о народных истоках баховской музыки уделено немалое внимание в монографии Г. Хубова.

Однако помимо народного творчества своей страны, способствовавшего становлению национальных черт искусства композитора, очевидно и влияние фольклора других народов. Оно подмечено музыковедом, но пока мало изучено. Так, до настоящего времени все еще недостаточно разработан вопрос о славянских и других не немецких истоках баховского творчества. Известны высказывания о славянском характере некоторых мелодий Баха, принадлежащие В. Одоевскому, А. Рубинштейну, Б. Асафьеву. Заслуживают внимания наблюдения Л. Мазеля (1952, с. 215—222) о связи мелодики Баха с принципами русской песенности. Вопросу о славянских и венгерских влияниях у Баха посвящена специальная глава в исследовании Л. Кершнер (1959). Проблема восточноевропейских истоков музыки Баха привлекает к себе внимание ряда музыковедов, в частности венгерских и польских (см. доклады Б. Саболичи [B. Szabolcsi], Д. Барты [D. Bartha]; статьи Я. Хаммершлага [J. Hammerschlag], Я. Ивашкевича [J. Iwaszkiewicz], 1951 а).

Несмотря на некоторые данные, содержащиеся в музыковедческой литературе, проблема непосредственной связи музыки баховской эпохи с народной музыкой, особенно в ладогармонической сфере, остается малоизученной. Несомненно, тщательное сравнение гармонического стиля композиторов XVII—XVIII веков с образцами безымянного творчества вскрыло бы наличие общих черт. В качестве примера можно указать, что многие песни, входящие в состав такого знаменитого памятника светской народной музыки Германии, как Лохамский песенник, по своему интонационному складу вполне укладываются в нормы тонального мышления, типичные для творчества Баха и его современников. Кроме того, мелодические окончания этих песен подразумевают гармонизацию, совпадающую с основными кадансовыми формулами той же эпохи. Очевидно, во многом попевки народной музыки послужили основой формировавшейся ладовой структуры, которая, в свою очередь, определяла характер гармонии.

²⁸ Цитировано по книге: М. Друскин, 1960, с. 199—200.

²⁹ Письмо Танеева Чайковскому от 25 июля (6 августа) 1880 года. — В кн.: Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева (изд. Юргенсона), с. 50.

В музыкознании наиболее ранние наблюдения над гармонией изучаемой эпохи содержатся в многочисленных работах, принадлежащих перу авторов конца XVII—XVIII века. Сюда относятся и наставления по сочинению музыки, писавшиеся едва ли не большинством видных музыкантов, и трактаты о генерал-басе (в их числе самый значительный, созданный Маттезоном), и руководства по игре на музыкальных инструментах, и, наконец, первые специальные трактаты по гармонии.

Изучение развития теоретической мысли соответствующего времени представляет самостоятельную исследовательскую задачу, решение которой позволит, в частности, установить степень соответствия музыкознания художественной практике. Подчеркнем, что вершина теоретической мысли той поры — концепция Рамо — не только обобщила и сконцентрировала носившиеся издавна в воздухе идеи (например, Липпиуса, Кампьюна, Веркемейстера, которые вплотную подошли к пониманию самостоятельности и цельности аккорда, а также к теории обращения), но, что важнее всего с точки зрения перспектив функциональной теории, подняла на щит наиболее общие закономерности гармонии в музыке начала XVIII века, определившие основы классического гармонического стиля. При этом, по правильному утверждению Г. Пишнера ([H. Pischner] с. 241), сам по себе факт, что Рамо смог создать законченную гармоническую систему, доказывает высокий уровень развития гармонического сознания его современников.

Отдельные вопросы, связанные с раннеклассической гармонией, нашли в XIX—XX веках отражение в разрозненных высказываниях и в музыковедческих работах различного масштаба, посвященных творчеству отдельных композиторов. Вполне естественно, что наибольшее их число затрагивает гармонию крупнейшего представителя изучаемой здесь эпохи — Баха, однако специальных исследований в этой области немного. Единичными являются и небольшие статьи, посвященные гармонии Генделя, Телемана, на которые мы будем ссылаться. Гармония этого времени привлекла внимание отдельных авторов монографий, стремившихся разносторонне охватить творческий облик того или иного композитора. Отсюда появление специальных разделов о гармонии, например, в монографиях В. Колнедера о Вивальди или Р. Киркпатрика о Скарлатти. Однако, отдавая должное стремлению авторов, внесших свою лепту в изучение творчества этих композиторов, нельзя умолчать о том, что теоретический уровень разделов о гармонии, включенных в их книги, является недостаточно высоким.

Впрочем, хотя эпоха Баха в целом уже давно стала объектом пристального внимания музыковедов, пытливых изучающих различные ее стилистические особенности и проблемы интерпретации произведений, гармония той поры вызывает явно меньший интерес. Причина, очевидно, в том, что издавна бытует представление

о доминирующей роли полифонии в творчестве Баха и его современников, в плане же гармонии предполагается наличие прежде всего явлений общеизвестного характера, присущих и венскому классическому стилю. Взяв, например, отчет об одном из международных музыковедческих конгрессов, проводившихся в ФРГ, мы легко убеждаемся, что вопросы гармонии рассматривались в докладах, посвященных творчеству Орlando Лассо, кадансам в музыке XVI века, музыке Востока в XVI—XVII веках, понятию гармонии в средние века, вопросу о диссонансе в средневековье и. т. д., и только доклад о Букстехуде в известной мере приближает нас к проблемам гармонии баховских времен³⁰. Примером увлечения глубокой стариной служит уже упомянутый уникальный труд польского музыковеда Ю. Хоминьского, который опубликовал два тома «Истории гармонии и контрапункта». Первый из них завершается характеристикой многоголосия в середине XV века, второй же доведен до конца XVI века. Как указывает автор в предисловии к первому тому, весь оставшийся период, начиная с XVII века и до наших дней, предполагается вместить в последний, не изданный до сих пор том. Ясно, что при сжатии столь обширного материала до рамок одной книги трудно ожидать сколько-нибудь развернутого рассмотрения раннеклассической гармонии.

Недостаточная пока разработанность вопросов гармонии данного периода становится источником того, что музыковедение лишено ясного представления о самобытности музыкального языка отдельных композиторов этого времени. Мы смотрим на их творчество во многом сквозь призму творчества Баха. Действительно, Бах среди своих современников — самая яркая фигура, крупнейшая индивидуальность. Он — величайший полифонист всех времен, но он же (а точнее — именно поэтому он же) выдающийся мастер гармонии. Его музыкальный язык сочетает высшее обобщение достижений гармонии предыдущих эпох с гениальным предначертанием будущих путей ее развития. Однако в результате этого особенности музыкального языка (включая сюда и гармонию) других композиторов конца XVII — первой половины XVIII века рассматриваются в литературе не с точки зрения проявления самобытности их творчества, а преимущественно в сравнении с Бахом. Более всего параллелей «выдержал» Гендель. И хотя имена Баха и Генделя часто стоят рядом, первому из них отдается предпочтительное. С точки зрения собственно гармонии существенны высказывания по этому поводу ряда авторов, в принципе верно обобщенные Ю. Кремлевым (с. 144): «Замечательные гармонические „открытия“ Баха (и теперь поражающие нас своей смелостью) рождались как раз на путях полифонической динамики его стиля. Полифония Генделя, несмотря на весь свой размах и великолепное мастерство композитора, носит экстенсивный характер, она как бы изживает себя. Отсюда и типичная для Генделя гармоническая:

³⁰ См.: Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. Köln, 1958. Kassel u. a., 1959.

простота, являющаяся одной из сторон его простоты «вообще». В действительности, гармония Генделя отличается сравнительной упрощенностью, чем, кстати, во многом предвосхищает венский классицизм. Однако в ней заметны и любопытные, исключительно рода явления, восходящие к модальному мышлению, а наряду с ними и сложные хроматические образования. Исследователь творчества Генделя Х. Лейхтентритт ([H. Leichtentritt] с. 210—211) подчеркивает ошибочность мнения, что якобы его гармония была монотонной из-за чрезмерного употребления тоники и доминанты, поскольку в генделевских операх, ораториях, кантатах и антемах в связи с текстом или драматической ситуацией появляются особые виды модуляций, столкновения созвучий, относящихся к далеким строям и т. д.

Оценка явлений сравнительно удаленного от нас прошлого нередко оказывается несправедливой и по отношению к отдельным, незаслуженно забываемым композиторам. Имена крупнейших представителей эпохи заслоняют других, весьма значительных художников, творчество которых производило значительное воздействие на их окружение. Обратим в этой связи внимание на появление сравнительно недавно работ немецкого музыковеда Г. Флейшхауэра (1963, 1967/68), посвященных Телеману. Автор отмечает, что в области гармонии Телеман обращался к непривычным для современников приемам, за что одни его восхваляли, другие же остро критиковали. Однако такой видный музыкант, как Маттезон, обучал своих учеников сложным приемам гармонии именно на примерах из творчества Телемана.

Заканчивая краткий обзор сведений, накопленных в музыкознании по вопросам гармонии отдельных композиторов, необходимо признать, что особое, превосходящее положение Баха по отношению к его современникам действительно заметно во многих областях и в том числе в сфере гармонии. Причина такого положения состоит не только в уникальности Баха как выдающейся творческой личности, но и в том, что, как известно, проявлением его гения было глубокое усвоение наследия немецкой, итальянской, французской, фламандской и других композиторских школ. В своих произведениях Бах творчески развил достижения мастеров прошлого в самых различных жанрах. Наряду с такими художниками, как Букстехуде, Пахельбель, Рейнкен, Бем, на формирование баховского музыкального языка несомненно воздействовали французские клавесинисты, итальянские мастера скрипичного искусства во главе с Вивальди. В стиле Баха, в том числе и в его гармонии, отразились передовые тенденции эпохи, нашли использование приемы, присущие таким его современникам, как Гендель, Скарлатти. По образному выражению Б. Асафьева (с. 254—сноска), «И. С. Бах — такой гигант, что воспринимается не как личность, а как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени».

В зарубежном музыкознании многие авторы (сюда можно от-

нести, например, Ш. Кёклена) задаются вопросом о том, был ли тот или другой композитор «первооткрывателем» отдельных созвучий и их последовательностей. Решение данной проблемы затрудняется отсутствием достаточных по объему и глубине исследований, которые относились бы к музыкальному языку более ранних эпох. Но можно ли утверждать, что первое обращение к тем или иным приемам, нахождение не известных ранее гармонических средств — само по себе — является решающим критерием для определения исторического места того или иного композитора?

Почти все гармонические средства, применявшиеся в конце XVII—первой половине XVIII века, были известны и ранее. Так, по И. Способину (с. 145—146) «в первые две трети XVII века были найдены едва ли не все средства, которыми пользовались до середины XIX века». Тем не менее, Бах и его современники в развитии гармонического стиля намного превосходили своих предшественников. Не столько нахождение тех или иных звучностей, сколько тщательный их отбор, закрепление за ними определенного места в музыкальном произведении с учетом их выразительных возможностей, раскрытие многосторонних функциональных связей аккордов и тональностей — вот в чем величие этих музыкантов в сфере гармонии. В то же время немалый интерес представляют и отдельные уникальные находки виднейших композиторов, исползованные ими лишь в одном или немногих случаях для решения тех или иных конкретных художественных задач. Они возникли как результат творческого эксперимента, оказавшегося смелым предвидением. Поэтому-то гармония баховской эпохи — эта стройная, высокоорганизованная система музыкального мышления — во многом определила характер развития музыкального языка не только в непосредственно последующую эпоху классицизма, но и значительно позже. Ведущие же принципы раннеклассической гармонии сохраняют во многом свое значение и для современного музыкального искусства.

Заметим, что когда в музыкознании встает вопрос о том, появились ли в баховскую эпоху какие-либо новые средства гармонии, то имеются в виду почти всегда оригинальные созвучия, а отнюдь не их сочетания и тем более тональные планы. Возможно, в этом сказывается некоторая инерция подхода. Ведь именно с точки зрения красочности отдельных созвучий изучается обычно гармония Монтеверди и Джезуальдо. Однако в творчестве Баха и его современников, наряду с фонизмом, происходит плодотворное развитие функционального начала, и многие пути ведут к динамизации гармонии. Фонизм гармонии в ту пору, как и впоследствии, более всего проявляется в произведениях, выдержанных в медленном темпе, когда слух отчетливо воспринимает вертикальные комплексы относительно изолированно один от другого. В условиях медленного движения пульсация смен аккордов оказывается учащенной, но, несмотря на это, каждое созвучие привлекает к себе внимание само по себе. Отсюда изысканность гармонии, увеличение числа необычных образований, яр-

кость коротких тональных сдвигов. В условиях же быстрого темпа, как правило, композиторы избегают частой смены гармонии, поскольку слух не улавливает мелькающих созвучий и гибких отклонений. Зато неизмеримо вырастает значение смены тональностей, причем она оценивается с точки зрения и колорита, и функциональности. Такой подход к применению гармонии в различных условиях, с учетом темпа и соответствующей ему пульсации аккордов, вполне сложился в изучаемую нами эпоху.

* * *

Основной круг вопросов, связанных с гармонией конца XVII—первой половины XVIII века, представляется целесообразным рассматривать по преимуществу в свете сопоставления со сформировавшейся функциональной гармонией венского классического стиля. Такого рода параллели естественны прежде всего потому, что более ранняя музыка времен модальной гармонии сравнительно мало известна и занимает в современной исполнительской практике весьма скромное место по сравнению с классической. Творчество Гайдна, Моцарта, Бетховена составило тот стилистический пласт, который оказался общепризнанным эталоном для изучения самых различных средств выражения музыкального языка, в том числе гармонии. Нет нужды подчеркивать, что весь процесс обучения музыканта ориентируется в наибольшей степени на постижение им закономерностей классической музыки. Так и подавляющее большинство многообразных педагогических школ в области гармонии нацелено на изучение зрелых классических форм.

Специфичность явлений гармонии баховской эпохи заметна всюду там, где образуются сочетания, сущность которых определяется более значительной по сравнению с венским классическим стилем ролью голосоведения, вокально-мелодическим началом. Все остальные моменты, очевидно, вытекают из этого главного источника. Так, прежде всего, ладовые структуры, связанные с пением, испокон веков опираются по преимуществу на диатонику. И несмотря на то, что у Баха и его современников, подобно венским классикам, много произведений покоится на развитой диатонико-хроматической основе, ладовое мышление композиторов конца XVII—первой половины XVIII века нередко проявляется в специфических диатонических формах. Частным случаем этого общего положения следует считать моменты, связанные с модальностью, что, однако, не противоречит тому непреложному факту, что уже в эпоху Баха явно преобладающее значение получил классический мажор и минор. Естественно, сохранение в ряде случаев модальных традиций оказывается связанным с более существенной, чем у классиков, ролью побочных ступеней, а тем самым и с образованием переменности функций. В этом же—одна из причин распространения пла-

гальности. В широком же смысле заметное значение плагальности в музыке баховской эпохи восходит к коренному специфическому моменту — особой роли вокального начала.

В настоящей работе вопросы раннеклассической гармонии рассматриваются главным образом в общем плане, лишь изредка с учетом специфики гармонического языка отдельных жанров. Однако в ряде случаев приходится отмечать особенности такого жанра, например, как хорал; поскольку для него характерен особый, аккордовый склад без выделенного верхнего голоса, что не совпадает с простыми нормами гомофонии. Кстати, хорал исключительно показателен с точки зрения фигурационной техники, которой, однако, в данной работе будет уделено лишь ограниченное внимание. На наш взгляд, такие проблемы, как соотношение гармонии и жанра, а также техника фигурации в эпоху Баха, могли бы стать предметом самостоятельного исследования.

Понятие гармонии, по меньшей мере такое, которое соответствовало бы значению этого компонента в классическом музыкальном искусстве в широких рамках XVII — первой половины XX века, включает явления троякого рода: аккорды, сочетания аккордов и сочетания тональностей. Тем самым и намечаются три уровня, на которых гармония подлежит рассмотрению. Уровни аккордов и тональных сочетаний представляются сравнительно простыми, не требующими дифференциации. Уровень же аккордовых сочетаний подлежит разбивке на субуровни, такие как однотональный гармонический оборот (простой — из двух аккордов и сложный — многоаккордовый; специфические разновидности гармонического оборота — заключительный и срединный кадансы), модуляционный оборот, секвенция. Одновременно отчетливо вырисовывается другой «разрез», который намечает по-иному три уровня гармонии, понимаемой в широком смысле: мелодический (гармония как организующее начало мелодики), аккордовый (организация вертикали) и гармонико-конструктивный (гармония как основа формы — включая структурные функции отдельных созвучий, последовательностей, наконец, тональных планов).

Подавляющее большинство музыкальных произведений гомофонного склада в эпоху Баха может быть представлено, с точки зрения приемов гармонического развития, в виде определенной модели, обладающей тоникальностью структуры в широком смысле этого понятия. Так, пьесы самых различных жанров, как правило, начинаются с гармонического оборота, в котором прочно обосновывается тоника главной тональности, притом нередко путем показа аккордов всех трех главных функций. Аналогично строится и завершение произведения, непременно приводящее к не менее «представительному» заключительному кадансу. Развитие же музыкального материала между начальной и конечной фазой движения, достигающее подчас большого размаха, связано с такими динамизирующими факторами, как сек-

венции и модуляции. В итоге модель гомофонного произведения раннеклассической эпохи с точки зрения его гармонии соответствует известной асафьевской формуле:

$$T(S)DT^i \quad : \quad \begin{matrix} m \\ \text{секвенции} \\ \text{модуляции} \end{matrix} \quad S(K_4^6)DT^t$$

Значительная степень близости гармонических средств, единство тенденций их развития у композиторов различных национальностей дает возможность придерживаться в данной книге порядка изложения, вытекающего из приведенной модели: сперва рассматриваются начальные гармонические обороты и, в связи с отчетливой общностью с ними, заключительные кадансы; затем явления центрального звена модели — секвенции и модуляции, и в качестве итога всего — тональные планы. Однако прежде чем заняться начальными оборотами, необходимо проследить некоторые особенности становления гармонии в добаховскую эпоху, а также изучить ладовую организацию раннеклассической гармонии.

2. О МОДАЛЬНОЙ И ТОНАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ.

Классическая гармония является, как известно, гармонией функциональной, организованной определенным образом, с четкой дифференциацией взаимоотношений созвучий. В ее основе лежит высокоразвитое ладовое мышление, исходящее из преобладающего (вплоть до исключительности) значения широкого круга тональностей мажора и минора. Такую гармонию назовем *тональной*. Это понятие удобно и тем, что позволяет ввести соответствующий термин, ясно и столь же кратко определяющий гармонию дофункциональной эпохи. Ее можно назвать *модальной гармонией*, поскольку она основывалась на специфическом ладовом мышлении, связанном с совокупностью средневековых ладов — модусов.

Понятие модальной гармонии все чаще встречается в литературе последних десятилетий, однако его смысл и границы применения пока что недостаточно четки. Показательно, что исторические рамки этого явления при рассмотрении разными авторами значительно расходятся. Так, например, под модальной гармонией в венгерском учебнике Л. Бардоша [L. Bárdos] понимается строгое письмо, прежде всего Палестрины. Советский литовский музыковед А. Амбразас, развивая идею комплексного изучения студентами музыкального языка на исторической основе, ставит вопрос о преподавании курса модальной гармонии параллельно с полифонией строгого письма. Однако сюда же он относит и технику цифрованного баса, эпоха которого, как известно, длится вплоть до середины XVIII века и охватывает, тем самым, ранний период тональной гармонии.

Введение определения модальной гармонии представляется необходимым не только в порядке противопоставления тональной гармонии, но и для отенения разницы между гармонией модальной и натурально-ладовой. Эти понятия трактуются нами как качественно различные и относящиеся к удаленным одна от другой эпохам: модальная гармония на протяжении нескольких веков — единственный для своего времени гармонический стиль, в то время как натурально-

ладовая гармония в профессиональном музыкальном искусстве XIX—XX веков представляет только одно из «русел» тональной гармонии наряду, например, с таким полярно противоположным явлением, как интенсивно-альтерационный стиль; она, несмотря на черты сходства с модальной гармонией, опирается на функциональность, подобно тому как полифония свободного письма, в отличие от строгого письма, включает в себя достижения гомофонно-гармонического склада.

Тем самым, однако, нами не отрицается обиходное понимание модальности, не ограничиваемое рамками какого-либо периода. Если модальная гармония имеет свои временные границы, то модальная организация в широком смысле, основанная на мелодических звукорядах, не имеющих острых, динамических тяготений, обнаруживается не только в далеком, но и в недавнем прошлом, да и в современной музыке. Заметим, что такой блестящий знаток проблем современного музыкального искусства, как Ю. Холопов, наряду с понятием модальной гармонии XIX—XX веков пользуется понятием модальной техники гармонии, подразумевающей «опору на определенный ладовый звукоряд». Он пишет также о «новомодальной технике симметричных ладов» (см.: Ю. Холопов, 1977, с. 20—22).

Мы называем модальной гармонией, присущую прежде всего эпохе строгого письма, проявляющуюся в профессиональной музыке сперва (в XIV—XV веках и даже раньше) в сфере полифонии, а затем в ранних образцах гомофонии (например, в части произведений Палестрины, Орlando Лассо, несколько позднее у Монтеверди). Закономерности такой гармонии мало изучены, и ее характеристика обычно ограничивается констатацией отсутствия привычной нам функциональной организации, зачатки которой, впрочем, всегда были в той или иной степени ощутимы. Применяя понятие модальной гармонии, мы стремимся к позитивной характеристике данного явления, выделяя в качестве главного его специфическую ладовую основу.

Как известно, модальное мышление, в отличие от тонального, ориентировалось прежде всего на горизонтальную направленность слухового сознания; оно соответствовало умению слуха следить за развертыванием во времени мелодических линий, подчас и многочисленных. По мере развития многоголосия постепенно возрастал интерес слушателя, наряду с восприятием отдельных голосов, и к вертикальным образованиям. В недрах средневековой полифонии вызревали черты гомофонного склада. Однако ладовое мышление еще долго оставалось прежним, модальным. Оно сдерживало становление функциональности и тем самым препятствовало развитию чисто инструментальных жанров, особенно крупных форм. В итоге модальная гармония представляет самостоятельный тип гармонического языка, характеризующий, наряду с полифонией строгого стиля, раннюю ступень развития гомофонии в пределах примерно второй трети XVII века и воплощающий противоречие между гомофонной фактурой и ее ладовой основой. На смену модальной гармонии приходит тональная гармония, достигающая расцвета в XIX веке и во многом сохраняющая значение вплоть до наших дней.

Поскольку и во времена расцвета тональной гармонии отдельные черты модальности сохранялись (об этом будет речь в дальнейшем), то с точки зрения развития лада правильно заме-

чание Б. Асафьева (с. 346—347) о том, что «так называемые средневековые лады... никогда не исчезали из европейской музыки. А в связи с углублением тенденций к народности у романтиков эти лады соприкасаются с диатоникой народной музыки и вновь плодотворно оживают...». Однако натурально-ладовая гармония исходит непосредственно из живого интонационного строя народной музыки, в то время как модальная гармония восходит к этому же источнику во многом опосредованно — через заостреннейшие каноны церковного искусства средневековья.

Вопросы превращения модальной гармонии в тональную обычно рассматриваются не с точки зрения эволюции самой гармонии, а в связи со становлением гармонической тональности, под которой понимается тональность в условиях многоголосия преимущественно гомофонного склада, с отчетливыми функциональными отношениями аккордов. К числу наиболее глубоких исследований по этой проблеме относится уже упоминавшаяся книга К. Дальхауза. Автор тщательно анализирует соответствующие взгляды музыковедов XIX—XX веков, начиная с Фетиса и Римана и кончая видными зарубежными учеными наших дней. Разногласия между ними оказываются весьма значительными. Примечательно, что, в частности, время возникновения гармонической тональности относится А. Машабе к XIV, Г. Бесселером — к XV, Э. Ловинским — к XVI, М. Букофцером — к XVII веку. Сам Дальхауз (1968, с. 8) прослеживает постепенное становление гармонической тональности на примере мотетов Жоскена Дебре, фроттол Кара и Тромбончини и, наконец, мадригалов Монтеверди.

Понятие гармонической тональности закономерно³¹. Оно отражает важный этап в эволюции тонального мышления, связанный с эпохой классического музыкального искусства и продолжающийся еще в наши дни. Однако это понятие, прежде всего в историческом смысле, заметно уже понятия тональности вообще. В самом деле, поскольку тональность определяется наличием тонического центра, то она существовала в простейшем одноголосии задолго до появления зачаточных форм гармонии. Тональной может оставаться и та часть современной музыки, которую отдельные авторы называют агармоничной (например, у Хиндемита). Открытое провозглашение атонализма, в частности приверженцами додекафонии, не означает полного отхода от тональности. В некоторых их произведениях ощутим суррогат свойственных тональности интонационных напряжений в связи с высотными подъемами и спадами, с соотношением разновеликих и различных по степени диссонантности интервалов. Кроме того, напомним, что Ю. Холопов (1972 и др.) предлагает расширенное понимание тональности,

³¹ Им оперирует, в частности, Р. Рети. Ср. ранее у Э. Курта, с. 306

охватывающее и додекафонию, как системы звуковысотных отношений, основанных на центральном элементе, которым может стать и сложная звуковысотная структура, непохожая на консонирующее трезвучие.

Расхождения в оценке времени возникновения гармонической тональности, приведенные выше, вызваны, очевидно, тем, что западноевропейские и американские исследователи непременно стремятся найти твердый рубеж в сложном и многогранном процессе развития ладового мышления. Кроме того, постановка вопроса в их трудах представляется односторонней в связи с тем, что они мало уделяют внимания общей проблематике развития гармонии и гомофонно-гармонического склада.

Вопросы гармонии начали рассматриваться в музыкознании значительно раньше проблемы тональности. Правда, сам термин «гармония» далеко не сразу применялся к явлениям, которые мы относим к нему сегодня. В средневековье под гармонией долго понималось вообще сочетание нескольких голосов. К отдельным созвучиям этот термин стали относить в XIII веке, а впервые о гармонии как последовательности созвучий говорит Просдоцимус³². Для Царлино гармония есть и сочетание звуков (в двух- и трехголосии), и последовательность созвучий. И лишь у Рамо и его истолкователя д'Аламбера гармония представлена наконец только как последовательность аккордов.

Исследователю эволюции гармонии нетрудно убедиться в том, насколько теоретические труды, в том числе самые основательные, отставали от живого искусства. В период постепенного перехода от модальной гармонии к тональной работы, в которых наша бы отражение сущность происходящих сдвигов, долго не появлялись. Позднее Рамо и его последователи положили начало изучению функциональной гармонии. Но надо подчеркнуть, что они уделяли внимание исключительно отдельным аккордам и их изолированным сочетаниям — «микрогармонии», оставляя в стороне «макрогармонию» — целостное тонально-гармоническое развитие законченных произведений и их разделов. С этой точки зрения заслуживают положительной оценки труды таких авторов, как, например, Фетис и Риман, отмеченные сравнительно широким подходом к проблеме.

На большую научную высоту поднято изучение функциональной гармонии русскими музыкантами. Так, Танеев (прежде всего во Вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма») значительно углубил бытовавшие представления о централизации аккордов вокруг тоники. Он создал плодотворнейшую концепцию функций высшего порядка — объединения всех тональностей произведения вокруг главной, образующей центр тональной системы.

³² Prosdocimus de Beldemandis. Tractatus de contrapunctu (1412). См. в книге Дальхауза, с. 20.

Дальнейшим, значительным шагом вперед в исследовании тонально-гармонических проблем стало учение о переменных функциях, слегка намеченное в работах Римана, Курта и других, но достигшее подлинно научного уровня лишь в трудах Тюлина. Совокупность вопросов, связанных с тональностью и гармонией, тесно соприкасается с проблематикой ладомелодических явлений, изучавшихся в русском классическом музыковедении Стасовым, Серовым, Ларошем. Их идеи нашли свое продолжение в работах многих советских музыковедов, и прежде всего таких, как Яворский и Асафьев. С точки зрения достижений передового музыковедения наших дней должны рассматриваться и вопросы, относимые к модальной и тональной гармонии.

* * *

Модальная гармония — явление неоднородное, постоянно видоизменявшееся. В ее недрах постепенно вызревали функциональное начало и чувство гармонической тональности. Процессы развития модальной гармонии связаны с воплощением в сфере музыкального искусства совокупности явлений западноевропейской культуры, известных под названием Возрождения. Модальная гармония, применявшаяся преимущественно в качестве многоголосного сопровождения ведущего мелодического голоса, входила в число новых выразительных средств, посредством которых художники стремились выразить богатый душевный мир человека, сделать искусство, по сравнению с предыдущей эпохой, более эмоциональным, достичь большего его воздействия на аудиторию.

Развитие модальной гармонии проходило в сложных условиях переплетения традиционных форм и жанров с новыми. То было время, когда сохраняли свою живучесть мотет и месса, но с ними уже соперничали светские жанры, в частности мадригалы и шансоны. Постепенно возрастает роль инструментальных произведений — фантазий, ричеркаров, токкат, танцевальных пьес. Расцвет инструментальных искусств в XVII веке был подготовлен развитием этих жанров в XV—XVI веках.

В формировании гомофонно-гармонического склада огромное значение имела народная музыка. К народному мышлению восходит, как известно, осознание терции в качестве консонанса, намного опередившее признание консонантности этого интервала в профессиональной музыке и музыковедении. В связи с этим есть все основания утверждать, что в народном творчестве гораздо раньше, чем в профессиональном искусстве, утвердились аккордовые образования в виде трезвучий, а возможно, и септаккордов; в народной же музыке, очевидно, ранее всего выдвинулись новые по тому времени лады — мажор и минор. Утверждению чувства тональности способствовали «волыночные» басы в ряде образцов музыкально-инструментального фольклора. Распространенность народных танцевальных жанров вела к осознанию периодической структуры инструментальных произведений, что было связано не-

посредственно с функциональной дифференциацией созвучий, прежде всего в кадансах.

В эпоху Возрождения народное музыкальное творчество активно воздействовало на формирование гармонии в ее первоначальном облике — как гармонии модальной — преимущественно благодаря распространению светских жанров, выросших на его основе. Это особенно видно, прежде всего, в итальянской музыке конца XV — начала XVI века, что вполне понятно, если учесть характер социально-экономического развития Италии и передовую роль ее городского населения в развитии литературы и искусства.

Для произведений таких жанров, как фроттола, стромботто, ода, сонет, вилланелла, характерна сравнительная простота языка, четкость структуры, ясность гармонических средств, преобладание четырехголосного склада. При этом заметно постепенное образование функциональных отношений аккордов. В приводимом образце из творчества Тромбачино Ю. Хоминский (1962, с. 31) отмечает периодичность строения, применение полных трезвучий, неоднократность доминанто-тонических сочетаний с квартово-квинтовыми шагами баса:

3

Б. Тромбачино. Se ben hor non scopro

Se ben hornonsco - pro el fo. co ne la a. ma - ra pe. na mi. a

В дополнение к этому заметим, что каданс по типу DT в завершении начального трехтакта с характерным скачком баса на октаву вверх типичен для целой эпохи, во время которой еще только складывалось гомофонное письмо. Такой каданс, с точки зрения гармонической функциональности, был прогрессивным явлением по сравнению с более ранним типом завершающего оборота, в котором допускалось только сочетание по формуле VII₆T, и лишь позже был освоен заключительный квартовый (квинтовый) ход баса. В итоге эволюция каданса, по мнению ряда авторов, представляется в виде следующей схемы:

Первая из приводимых последовательностей определяется как «каданс с параллелью» (очевидно, из-за параллельного движения верхних голосов), вторая — «каданс с октавным скачком», тре-

тья — «каданс с квартовым скачком». Во всех трех соблюден принцип сочетания интервалов, общепризнанный в позднем средневековье: несовершенные консонансы — сексты, терции — переходят в совершенные — октавы, квинты (см.: К. Дальхауз, 1968, с. 80).

Отметим еще одно явление в фрагменте из пьесы Тромбончино. В четвертом такте примечателен звук *es* в басу. В подобных случаях обычно усматривается проявление старинных ладов, в данном примере — миксолидийского. Однако учение Ю. Тюлина о переменных функциях подсказывает и другое объяснение: в условиях еще неокрепшего чувства главной тональности в данном месте тоника F-dur, находясь в мелодическом положении терцового тона, обретает значение доминанты, а трезвучие B-dur на третьей доле тоникализуется, привлекая свою субдоминанту со звуком *es*. Таким образом, и в этом моменте, наряду с перечисленными ранее, ощутимо становление функциональности.

Примечательно, что черты гармонической функциональности, подобно приведенному примеру, обнаруживаются в наибольшей мере в условиях четырехголосия, обусловленного естественным темброво-высотным разделением певческих голосов. Таковы, в частности, многие произведения Я. Обрехта, в которых к тому же, как указывает Ю. Хоминьский (1962, с. 45—60), ясно заметно укрепление чувства гармонической функциональности: бас в заключительном кадансе осваивает квартово-квинтовый переход к тонике; четко очерчиваются последовательности типа DT, ST, SD, DVI; применяется аккорд II низкой ступени, в том числе в сочетании с доминантой — как предвосхищение неаполитанской гармонии. Об укреплении гомофонно-гармонического склада говорит частое обращение Обрехта и его современников к технике фобурдона.

В XVI веке, притом уже в первой его половине, весьма заметна тенденция к внедрению тонального мышления³³. Как известно, основные процессы, которые происходят в ту пору в сфере гармонии, во многом могут быть объяснены значительным возрастанием роли хроматики³⁴, притом в первую очередь — в инструментальной, главным образом лютневой музыке. В эпоху Возрождения распространился новый вид игры на лютне: если

³³ В исключительно ценной статье «О ладовой структуре полифонической музыки» М. Иванов-Борецкий (1970) утверждает, что мажор и минор уже в XVI веке стали важнейшими ладами, определявшими тональное мышление. Проницательно суждение автора о значении лютневой музыки для исследования этого вопроса.

В то же время нет оснований полагать, что модальное мышление в ту пору исчезает. Его проявления, как будет показано в дальнейшем, отчетливы и в раннеклассической гармонии.

³⁴ Отсылаем читателя к интересной работе И. Котляревского, посвященной роли хроматики в музыке эпохи Возрождения. Автор, в частности, показывает, как хроматика, обособляя опорные звуки в заключительных разделах, приводит к мелодической, а затем и гармонической функциональности.

раньше этот инструмент служил только для одногласного исполнения, то в XVI веке именно в лютневой литературе появляются, в сущности, наиболее ранние образцы монодии с аккомпанементом в виде свободно чередующихся аккордов (в отличие, например, от органных произведений, в которых соблюдалась строгость голосоведения, свойственная вокально-хоровой музыке). Кроме того, лютия играла важнейшую роль как инструмент, аккомпанирующий танцам. Отсюда огромное значение квадратности структуры в лютневой музыке с тенденцией к периодическому строению, что наряду с моментами хроматизма способствовало возрастанию роли функционального начала гармонии.

Произведения для лютни основаны на значительной тональной подвижности. Обратимся к пьесе, приводимой Ю. Хоминским (1962, с. 92—93):

5 Tastar de corde. Petrucci, I. IV



Как отмечает польский музыковед, здесь заметны тональные колебания: преобладают элементы A-dur, однако начало и завершение дается на квинте *d* — *a*. Примечателен лидийский звукоряд в начале пьесы, и в связи с ним — взаимопроникновение элементов натурального мажора и лидийского лада.

В добавление к анализу Хоминьского укажем на полный оборот по типу TSDT (такты 3—6) в тональности A-dur. В то же время колебания тонального центра, большесекундовые последовательности аккордов, сочетание на сравнительно близком расстоянии одноименных трезвучий говорят о преобладании модального начала.

Очевидно, примерно через полстолетия или немногим позднее гармонические особенности, освоенные ранее инструментальной музыкой, стали достоянием вокальных жанров. В отдельных произведениях композиторов второй половины XVI века встречается отчетливый аккордовый склад, в котором хорошо ощутимы функциональные связи созвучий. Именно такие пьесы сохраняют поныне немалую популярность. К их числу относится «Эхо» Орлан-

до Лассо, сочетающее интересную гармонию с эффектным полифоническим приемом канона. Но наряду со значительной степенью функциональной организованности очевидна подчиненность модальному мышлению. «Эхо» основано на объединении ионийского и миксолидийского ладовых начал. Отсюда частое применение мажорного трезвучия, расположенного на большую секунду ниже тоники, сопоставление мажорного и минорного доминантовых трезвучий, обилие плагальных оборотов.

Однако даже для такого передового по своему времени художника, каким был Орландо Лассо, «Эхо» является редкостным по своей гармонии произведением, способным удовлетворить современного слушателя своим сравнительно ясным, понятным гармоническим стилем. В других сочинениях композитора, даже при предельно отчетливой гармонической основе, такого ощущения не возникает. Сошлемся на следующий образец³⁵:

6 Орландо Лассо. Песня

S.
A.
T.
B.

Bon jour mon coeur. He! bon jour ma toute be-lle, ma

dig-nar-di se, Bon jour mes de-li-ces, mon a-mour

Непривычное звучание гармонии обусловлено здесь отсутствием четких функциональных связей между созвучиями. С точки зрения нашего восприятия неестествен порядок чередования аккордов и тональных сдвигов, недостаточно выражена главная тональность (несмотря на то, что в отдельных местах вполне оформлены автентические и плагальные обороты).

Многие исследователи, и в частности Ю. Хоминьский, отмечают, что фактором, определившим упадок модальности, было все возрастающее внедрение хроматики. Однако известно, что долгое время хроматизация была стихийной. Она разрушала средневековые модусы, но отнюдь не вела прямым путем к тонально-гармонической централизации. Пределом такой «центробежной»

³⁵ Нотный текст приводится по книге: И. Фейхт [H. Feicht], с. 7.

хроматики можно считать мадригалы Джезуальдо ди Веноза³⁶. На наш взгляд, не случайны подобные явления в вокальной музыке, знавшей, впрочем, и поздние образцы как бы нарочитой диатоники (ортодоксален, в частности, язык месс Палестрины). Очевидно, в вокальных произведениях текст настолько выполнял роль объединяющего и управляющего целым началом, что в этих жанрах проблема функциональности гармонии и образования централизованной тональности не была столь острой, как в сфере инструментальной музыки.

Таким образом, развитие хроматики в XVI—XVII веках не сразу сочеталось с отмиранием модальной гармонии и тем более — с установлением функционально четкой тональной гармонии. Подтверждением этому может служить ознакомление с одним из поздних произведений Пахельбеля — с четвертой партией из хоральных вариаций в сборнике «Музыкальные смертные размышления» (1683 г.)³⁷:

7 И. Пахельбель. Партия

Звучание данной пьесы, несмотря на богатую хроматизацию, заставляет думать о модальной гармонии: ведь уже в первых ее тактах, если понимать исходную тонику как g-moll, на опорных

³⁶ Отсылаем читателя к интересному образцу мадригала Джезуальдо «Dolcissima mia vita» в хрестоматии Шеринга, № 167.

³⁷ Пример приводится по статье: К. Кузнецов, с. 53.

долях появляются трезвучия натуральной VII ступени, дорийской субдоминанты, натуральной доминанты. Медленный темп способствует ощущению ладовой неопределенности в связи со «скольжением» терцовых тонов в трезвучиях тоники и доминанты (для сравнения заметим, что у некоторых композиторов последующей эпохи, например у Скарлатти, подмена мажора минором обычно производится в целом построении, а не как здесь — при непосредственном общении одного аккорда с другим).

Обращение к небольшой пьесе старшего представителя семейства Куперенов — Луи еще раз подтвердит, что хроматизация, даже при отсутствии явных черт модальности, не означает установления в полной мере функциональной гармонии. В приводимом ниже образце примечательно не только то, что в четвертом такте, несмотря на гармоническую четкость начал и окончаний всех разделов сарабанды, появляются неожиданные для нашего слуха сдвиги в сравнительно далекие строи. Важнее, пожалуй, факт, что такое «блуждание» совершается в одном лишь приводимом нами экспозиционном разделе и, следовательно, понималось композитором скорее в качестве красочного приема, а не функционального средства:

8 Луи Куперен. Сарабанда

Решающее значение для превращения модальной гармонии в тональную имела хроматика, связанная с образованием аккордов доминантовой функции, сопряженных прежде всего с центральным тоническим созвучием.

Существование тоники в качестве ведущей основы музыки с незапамятных времен³⁸ было объединяющим принципом для модальной и тональной гармонии. Характерная для тонального мышления дифференциация ладовых наклонов (мажор-минор), по существу, имелась уже в модальной гармонии. В недрах последней, в связи с развитием многоголосия, тоника постепенно приобретает централизирующий смысл и типичный для более поздней эпохи облик, хотя заключительное трезвучие осваивалось довольно долго: вспомним хотя бы многие случаи завершения про-

³⁸ См. статью: М. Рубин, с. 142. Ср. также: Г. Катуар, ч. I, с. 6 (сноска).

изведения «пустой» квинтой; длительный период избегания минорного трезвучия, подмены его мажорным³⁹.

Важной предпосылкой перехода к тональной гармонии стала практика повышения вводного тона в кадансах (во всех ладах минорного наклонения, а также в миксолидийском мажоре), которая привела к «выдвижению» доминантовой функции и автентической последовательности⁴⁰. Освоение тяготения вводного тона в тонику явилось наиболее полным выражением дифференциации ладовых функций звуков и подготовило почву для гармонической функциональности. Утверждение же тональной гармонии связано не просто с хроматизацией вводного тона в ряде ладов, а с последовательным и безусловным ее проведением, то есть с широким внедрением доминанто-тонических сочетаний⁴¹. Преобладание автентических последовательностей в непосредственном чередовании аккордов стало на длительное время показателем укрепления тональной гармонии, плагальность же в известной мере проявлялась как атрибут модальных тенденций⁴². Так, в полифонических произведениях XVII—первой половины XVIII века наличие ответа в субдоминанту можно связать с проявлением модального мышления. Подробно вопрос о связи таких ответов с «церковными» ладами рассмотрен М. Цулауфом ([M. Zulauf] 1923).

✓ Автентизм получил преобладающее значение над плагальностью в сфере непосредственных связей аккордов. И лишь со временем, в XIX веке, значение плагальных сочетаний в известном смысле восстанавливается, стимулируемое во многом воздействием народного творчества. Эмансипация побочных ступеней, внедрение некоторых хроматизированных аккордов в качестве особых функций в пределах диатоники, вместе с тем растущее богатство функциональных отношений как внутри отдельных построений, так и в тональном плане формы — таков в общих чертах процесс развития тональной гармонии.

○ Отмирание модусов зависело непосредственно от развития гармонической функциональности, и в первую очередь от роста значения доминантно-тонических отношений. Решительное преобладание автентизма как основного ладофункционального признака

³⁹ Однако и мажорное трезвучие не могло звучать удовлетворительно, например, на органе, поскольку еще в середине XVI века при пифагорейском строе этого инструмента большая терция звучала напряженно. Об этом см., в частности, в статье: Ю. Тюлин, 1970, с. 8 (сноска).

⁴⁰ Значение автентического совершенного каданса для возникновения тональности изучалось А. Машабе, опубликовавшим в 1928 г. работу об эволюции кадансовых формул (о ней упоминает Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс»). К этой теме автор вернулся позднее; см.: А. Machabeu, 1955.

⁴¹ Ср.: В. Аппельбаум [W. Appelbaum], с. 14.

Напомним, что значение вводного тона для развития классического музыкального искусства неоднократно подчеркивается в работах Б. Асафьева.

⁴² Эта мысль высказана в упомянутой докторской диссертации С. Скребова, с. 203.

нарождающейся тональной гармонии оказалось несовместимым с существованием ряда распространенных ранее ладов. Миксолидийский и фригийский лады, сущность которых была просто-напросто опровергнута (поскольку доминанта становилась непременно мажорным трезвучием), быстро вышли из употребления. Еще раньше прекратил существование лидийский лад — с тритоном, мешающим соединению тонической и субдоминантовой вертикали (что тоже, в сущности, автентическая последовательность). Тональная гармония обосновала свой мажор на ионийском ладе, а минор — на эолийском и дорийском. Только специфика этих ладов, с учетом широко применявшегося повышения VII ступени, не противоречила доминанто-тоническим сочетаниям.

В подавляющем большинстве случаев, когда в произведениях XVII—XVIII веков ключевые знаки не соответствуют фактической тональности, это представляет проявление дорийской традиции. О длительном равноправном положении дорийского лада с эолийским при исчезновении остальных особых ладов свидетельствуют многочисленные данные, приводимые Ф. Шпиттой⁴³. Известно, что Маттезон в своей характеристике тональностей с точки зрения теории аффектов рассматривает d-moll как дорийский лад. Случаев традиционного «дорийского» обозначения тональности не мало у Баха — помимо целых циклов (например, кантата № 21) встречаются и отдельные пьесы (например, заключительный хор «Страстей по Матфею»). Подобное наблюдается и у современников Баха, в частности у Генделя (например, в некоторых номерах «Самсона»).

Остается добавить, что дорийский лад по многовековой традиции вплоть до glareановского «Додекахордона» считался первым среди всех модусов.

Так мажор оказался унифицированным, а минор — сложным, обладающим переменностью VII и VI ступеней. Данное обстоятельство привело к тому, что в гармоническом отношении минор на длительное время стал богаче мажора (это отмечается многими музыковедами). С исторической точки зрения минор — и гармонический и мелодический — должен наравне с натуральным мажором и минором рассматриваться в качестве диатонического лада (гармонический мажор на ранней стадии развития тональной гармонии имел лишь эпизодическое значение, мелодический же мажор, несомненно, относится к более поздней эпохе). Вообще альтерационные преобразования натурального минора сами по себе не затрагивают его диатонической основы⁴⁴. Однако нельзя не усмотреть в этих преобразованиях предпосылки хроматизации, реализуемой прежде всего путем непосредственного сочетания в ладогармоническом развитии различных вариантов одной и той же ступени (например, VII и VI ступеней во многих бассо-остинатных темах).

⁴³ См.: Ф. Шпитта [Ph. Spitta], т. 2, с. 609—614. Также в книге: Ф. Вольфрум, с. 53.

Шпитта пишет о том, что в сущности минор представляется сочетанием дорийского и эолийского ладов. Однако эта мысль высказывается в несколько ином, чем у нас, контексте.

Особое значение дорийского лада в указанный период отмечено в работе: Н. Пузей.

⁴⁴ Это положение высказано в ряде работ Ю. Тюлина; см., в частности: 1971.

Принципиальное различие между модальными высокими и низкими ступенями, с одной стороны, и хроматизированными ступенями — с другой, определяется уровнем их динамичности. В рамках старинных ладов, совокупность которых образовала замкнутую систему, соответствующие звуки воспринимались в качестве оренных, органических. Все они были, правда, неустойки, но их аготения не отличались интенсивностью. В двуладовой же системе (мажор-минор) число изменяемых по высоте ступеней увеличилось в несколько раз, к ним стали относиться и устои, притом — то в конечном счете самое главное — хроматизмы и даже атуральные полутоны ощущались напряженными, потенциально пособными вызвать смещение тонического центра. В таких условиях особенности модусов неизбежно «приносились в жертву» ною ладовой организации и переосмысливались в качестве модуляционных хроматизмов, а характерные черты этих ладов способствовали тональным сдвигам в доминанту и субдоминанту — ступени, функции которых становились исключительно важными для тоальной гармонии.

В ряде моментов, характеризующих тональную гармонию, соранились надолго черты модальности. И поныне живет в прежнем начении старинное представление об автентических и плаальных сочетаниях. Мы говорим о фригийском обороте, ередко встречаемся в музыковедческой литературе с понятием фригийского каданса или фригийского полукаданса ($s_6 D$). Отельные аккорды рассматриваются подчас как образовавшиеся связи с модусами. Так, неаполитанский секстаккорд, возможно, бязан своим происхождением фригийской традиции. Имеются редположения о лидийском происхождении аккордов двойной оминанты (см.: П. Хамбургер [P. Hamburger], с. 188 и послед.). атурально-ладовые обороты широко трактуются как последовательности, соответствующие старинным ладам, в «Теоретических основах гармонии» Ю. Тюлина и Н. Привано.

Таким образом, хроматизация, связанная прежде всео с модуляциями и отклонениями, пришла на смену ладому разнообразию модального мышления. Широко приенение модуляций и отклонений заменило специфические ладые средства выразительности, которыми располагала модальная армония. Этой же цели служило использование возможностей азовысотного положения тональностей. Равномерная температура стала насущной необходимостью⁴⁵. Ее повсеместное внедрение музыкальную практику завершило процесс укрепления тональной гармонии.

⁴⁵ Ср.: Р. Харрис и М. Хертер Нортон [R. Harris a. M. Herter Norton], 177.

В статье сквозит мысль об ограниченности и неудовлетворительности равномерно-темперированного строя, с которой трудно согласиться.

Аналогично на известную ограниченность тонального мышления «по сравнению с свободною и бесконечно разнообразною системой тонов средневековых диатонических» указывал в свое время Стасов (1952, с. 444).

Еще раньше, в средние века, по мере усложнения многоголосия и возрастания значения вертикальных звуковых комплексов как таковых, изменение существующих строев (сперва пифагорейского, затем так называемого чистого строя) происходило, по-видимому, опытным путем, прежде всего в сфере вокальной музыки. Рассмотрение образцов в музыкально-исторических хрестоматиях (например, М. Иванова-Борецкого, А. Шеринга) показывает, что в то время многие произведения для хора в сопровождении органа завершались мажорным трезвучием, которое было полным в хоре, но с пропущенным терцовым тоном у органа. Естественно, при этом происходило «умеривание» (темперация) терцового тона в вокальном звучании, невозможное на инструменте с фиксированным строем. Равномерная же темперация как новая система настройки была связана с расцветом инструментального искусства в XVII веке, и более всего — с ростом значения клавишных инструментов⁴⁶.

Широкое внедрение полного круга тоналностей могло, в сущности, произойти и до изобретения равномерной темперации — в музыке вокальной и инструментальной (для инструментов с нефиксированным строем). Однако препятствующими моментами были в этом, прежде всего, традиции модального мышления, в течение длительного времени закреплявшего за каждым ладом определенное высотное положение и оказывавшего сопротивление хроматизации, отчасти же — стремление к удобству игры (особенно на струнных инструментах).

Нами уже отмечалось, что основной эстетический смысл изменения ладового мышления, расцвета в связи с этим тоналной гармонии, введения равномерной темперации заключается в нахождении не использованных ранее приемов для художественного воплощения нового содержания музыкального искусства. Светская направленность произведений, реалистическое воплощение в них образа человека со всеми его переживаниями, мыслями и поступками, независимость от сохранения порой религиозных сюжетов, требовали смены палитры художника, ее обогащения свежими красками.

Рассмотрение некоторых черт модальной гармонии и вопросов, связанных с ее преобразованием в тоналную гармонию, подвело нас вплотную к проблеме лада в баховскую эпоху.

⁴⁶ Исследователь творчества Скарлатти американский клавесинист Р. Киркпатрик отмечает, что еще задолго до открытия принципа равномерной темперации ее идея «носила в воздухе». В частности, исполнители стремились подстраивать свои инструменты так, чтобы на них хорошо звучали требующиеся им модальности. См.: Р. Киркпатрик [R. Kirkpatrick], с. 242.

. Истории равномерной темперации посвящена работа: Н. Шерман.

Глава I

ЛАДОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Раздел I

МАЖОР И МИНОР

а) Истоки двуладовости

В музыкальном искусстве первой половины XVIII века, как и в последующую эпоху преобладания гомофонно-гармонического склада, ладовая организация подлежит рассмотрению в трех аспектах: в качестве основы мелодического развития, гармонических последовательностей и тональных структур. Однако в один и тот же период, в творчестве одного и того же композитора, наконец, в рамках одного и того же произведения ладовая основа не вполне одинакова во всех ее проявлениях, и это требует введения понятия ладовой характеристики, относимого раздельно к мелодии, к гармонии в узком значении и к тональным планам. Так, хорошо известно, что, например, мелодия, изобилующая хроматизмами, может сочетаться с диатоническим аккордовым сопровождением и наоборот; тональные же планы нередко по сложности отношений тональностей исторически опережают непосредственные сочетания аккордов, сравнительно долго покоящиеся на диатонической основе.

Совокупность ладовых характеристик мелодии, аккордовых и тональных отношений сама по себе представляет существенно важный стилистический признак. Например, у Глинки отмечается высокая степень диатоничности первых двух начал при некоторой хроматизации третьего. Для большинства произведений Скребины характерна хроматизация мелодики и аккордовой вертикали при относительной простоте, диатоничности тональных структур. Что же касается раннеклассического периода, то в его музыке обнаруживается по преимуществу закономерность, свойственная и эпохе венского классицизма: ладовая характеристика аккордовых сочетаний оказывается в целом более стабильной, строгой, четко организованной по сравнению с мелодикой и тональными отношениями. В данной главе в качестве предмета изучения избираются преимущественно ладовые основы аккордовых сочетаний. Сперва выдвигаются прежде всего те проблемы ладовой организации, которые определяют гармонию в эпоху Баха как раннеклассическую, но, тем не

менее, не упускается из виду и то обстоятельство, что именно в сфере ладообразования заложены отличия гармонии раннеклассической от собственно классической; закономерности последней, обусловленные интонационными, акустическими и системно-структурными предпосылками, находятся в первой половине XVIII века все еще в стадии становления. Чертам модальной ладовой организации, заметным в гармонии данной эпохи, посвящен второй раздел настоящей главы.

Классическая мажорно-минорная организация¹ имеет в целом определяющее значение для Баха и Генделя, Вивальди и Скарлатти, Куперена и Рамо. Однако она в разной степени осваивалась композиторами, и Бах достиг в этом наибольших высот. В частности, именно он впервые в истории музыкального искусства наиболее разносторонне использовал выразительные возможности всех тональностей, что было непосредственно связано с освоением модуляционной техники и с интенсификацией тонального развития. Но наряду с этим в ту пору все еще оставались заметными влияния модального мышления, осязаемые в творчестве едва ли не каждого композитора.

Осознание двуладовой мажорно-минорной организации в качестве основы музыкального языка происходило постепенно и отнюдь не прямым путем. Царлино в своих «Istitutioni harmoniche» (1558) ввел названия ионийского и эолийского ладов и установил их место в натуральном звукоряде — соответственно от звуков *c* и *a*. Он определил характер их тонических трезвучий соответственно как *allegra* и *mesta* и признал особое значение этих ладов для современной ему музыки². Понятия *dur* и *moll* обычно приписываются Иоганнесу Кеплеру (1619), однако этот выдающийся ученый не связывал их прямо с ионийским и эолийским ладами; кроме того, они существовали и ранее в средневековой теории и относились к гексахордной системе (*hexachordum durum* — звукоряд от *g*, *hexachordum molle* — от *f*). Судя по сведениям, которые приводит М. Букофцер (с. 385—387), названия *durus* и *mollus* получили постепенное распространение среди музыкантов с начала XVII века (Липпиус — 1609—1610, Крюгер — 1630, Кариссими — 1639). Примечательно, однако, что в относящемся к этому времени сборнике «*Ariadne Musica*» Ф. Фишера наряду с двумя прелюдиями и фугами в мажоре и миноре имеется и малый цикл в фригийском ладу. Букофцер называет в качестве первых трудов, в которых *dur* и *moll* признаются единственными ладами, а все тональности — их разновысотным расположением, трактат о композиции Массона (*Ch. Masson, Paris, 1649*) и музыкальный сло-

¹ Здесь и в дальнейшем под мажорно-минорной организацией имеется в виду основополагающая двуладовая система классической гармонии. Наряду с этим применяется привычное для советского музыковедения понятие мажоро-минора — для обозначения системы особых средств обогащения мажора гармониями одноименного или параллельного минора.

² Так определяется значение учения Царлино в работе: П. Бейер [*P. Beyer*].

варь Броссара (S. de Brossard, Paris, 1703). Общение с литературой соответствующей эпохи затрудняется тем, что, как отмечалось ранее, понятия тональности в ту пору не существовало, а наклонение лада определялось сопряжением его основного тона с другими тонами звукоряда. Для современного музыканта наиболее неожиданно то, что еще в начале XVIII века этот тон обозначался *dural* в тех случаях, когда под ним имелась большая секунда или терция, *mollag* же соответственно при образовании, опять же под ним, полутона или малой терции. Еще у Веркмейстера (1691) *E-dur*, таким образом, означает звук *e*, *e-moll* — звук *es*. Все поставил «на свои места» Маттезон: у него *e-moll* хотя все еще означает звук, но теперь это звук *e*, над которым имеется малая терция³. Очевидно, длительный период, в течение которого созвучия созерцались как бы «сверху вниз», связан с отмеченной ориентацией на ниспадающие ладовые звукоряды, что в конечном счете связано с природой речевой интонации, разрешающей возникающие напряжения нисходящим движением.

История названий и обозначений двух ладов в известной мере отражает сложный процесс постепенного становления гармонической концепции, основанной на функциональной организации мажора и минора. Исследователи сходятся в том, что этот процесс совершался с наибольшей наглядностью в итальянской музыке конца XVII — начала XVIII века (например, по Л. Мазелю — у А. Скарлатти и Корелли, по М. Букофцера — у Провенцале и Корелли).

Как замечает Ю. Холопов (1972, с. 70), «наивно выводить количество основных ладов из количества важнейших эмоциональных сфер, объяснять факт двуладовости отражением полярных состояний человеческой души — радости и горя...». Холопов справедливо говорит о том, что природа человека могла бы выражаться и трехладовостью, если бы сочетание консонирующих интервалов приводило к образованию не двух, а трех аккордов со сходными гармоническими свойствами. Тем не менее, однако, остается фактом, что развитие гармонического мышления на раннем его этапе привело именно к поляризации мажорного и минорного трезвучий в качестве носителей противоположных эмоциональных начал, а упомянутое выше определение их характера у Царлино, несомненно, исходило из опыта (по тому времени весьма скромного) применения этих созвучий в художественной практике. По наблюдениям М. Букофцера (с. 387), контраст мажора и минора осваивался постепенно в течение XVII столетия, причем в качестве примера произведения, в котором сознательно используются сопоставления трезвучий двух ладов для выражения радости и печали, называется кантата Кариссими «*I Filosofi*».

В сущности, уже Царлино подсказал исследователям после-

³ Об этом см. в упоминавшейся книге К. Дальхауза, с. 141.

дующих времен неверный путь противопоставления не односторонних трезвучий мажора и минора, а трезвучий, построенных вверх и вниз от одного и того же звука по терциям большой и малой. Отсюда берут свое начало дуалистические концепции, ищущие опору в акустике, притом в несуществующих унтертонах. Сегодня необоснованность этих учений настолько очевидна, что вряд ли нужно на них останавливаться. По сравнению с ними, при всей своей ограниченности и идеалистической подоплеке, прогрессивной оказывается концепция Э. Курта. Согласно его учению (см. с. 178—179), мажор и минор представляют полярный контраст выражения характера в музыке, что обусловлено противоположностью их энергетической природы. Мажор и минор, по Курту, воплощают потенциальную энергию, направленную в соответствии с тяготением терцового тона вверх или вниз, к нарастанию или спаду напряжения. Такой подход к проблеме, в сущности, вытекает из куртовского учения о вводноновости, отчасти аналогичного некоторым положениям концепции Асафьева. Заметим, однако, что Курт, в общем-то стремящийся рассматривать явления гармонии в их историческом развитии, в данном случае преподносит «энергетический дуализм» мажора и минора в качестве аксиомы, как нечто вечное, неизблемое.

С большой убедительностью трактует проблему двуладовости Л. Мазель (1972, с. 109 и др.), причем положения, относимые им к классической гармонии, вполне приемлемы и к раннеклассическому периоду. Мазель ставит вопрос о полярности мажора и минора в зависимости от идей и мировоззрения эпохи Ренессанса, указывая, что классическая гармония, возникшая под их влиянием, «неизбежно должна была включить способность выражать противоположные эмоции в самую основу своей внутренней организации» (при этом отмечается, что классическая гармония, конечно, опиралась на существование в музыке предшествующей эпохи двух видов консонирующего трезвучия). Стремление же к обобщенности, к воплощению наиболее важных черт различных эмоций обусловило факт, что два лада оказались для решения выразительных задач в музыке той поры необходимыми и в то же время достаточными.

Сравнительно давно в музыковедении, впрочем, была осознана прямая связь между освоением двуладовой системы и расцветом светского музыкального искусства, в отличие от системы старинных ладов, соответствовавшей по преимуществу культовому искусству. Так, например, почти сто лет тому назад Г. Адлер [G. Adler] писал о борьбе между «церковной тональностью» и «светской мажорно-минорной тональностью», закончившейся победой последней. О том, насколько ясно композиторы баховской эпохи воспринимали основополагающее значение двуладовой системы, свидетельствует решительное утверждение Ф. Куперена (с. 58): «В музыке есть только два тона (tons) или лада (modes). Один мажорный, другой минорный».

По-видимому,⁴ вопрос о применении мажора и минора в качестве двух основных красок, которыми стала располагать гармония, тесно связан с общим процессом эмансипации музыкального искусства, его выходом из подчинения слову. Поиски специфической, в известном смысле предельно однозначной красочности были неизбежны в пору, когда музыка устремилась к полной самостоятельности, к организации автономной системы чисто музыкальных средств выражения. Разумеется, дух эпохи и обусловленный им характер других искусств также влияли на этот процесс. Так, например, готические триптихи, популярные в средневековые живописные сцены из житий святых оформлялись позолотой, в светлых тонах, но эти картины, тем не менее, были лишены контраста и относились к сфере как бы средней, нейтральной освещенности. В эпоху Ренессанса происходит постепенное углубление колорита как в сторону света, так и в сторону мрака. Живопись эпохи барокко (например, у Рембрандта) часто воспринимается как исходящая из мрака и устремленная к свету. Вполне возможно, что двуладовая организация гармонии в раннеклассический период оказалась отражением тех же тенденций⁴.

б) Соотношение ладов и их разновидности

Вопрос о соотношении мажора и минора в рамках единой двуладовой системы издавна занимает исследователей. С одной стороны, в их работах заметна тенденция к утверждению равнозначения обоих ладов, их взаимодополняющей функции. С другой же стороны, порой те же авторы одновременно доказывают неравноправие мажора и минора, преобладание первого над вторым. Немалое значение при этом придается общеизвестной акустической обоснованности мажора. Как отмечает В. Конен (1971, с. 53), «на протяжении тысячелетий человечество слышало звуки, образующие контуры мажорного трезвучия. Они заключены в самых первых обертонах колеблющейся струны; их воспроизводит и охотничья фанфара». Л. Кершнер (1966, с. 116) пишет о роли в быту древних германцев «музыки сражений» — труб и рогов, обусловившей развитие народной мелодики по тону мажорного трезвучия, что «способствует созданию фундаментально-гармонического мышления». Однако Конен подчеркивает, что «мелодика, построенная на мажорном трезвучии, возникает в

⁴ Приводимые здесь примеры из области живописи отмечены польским клавесинистом и музыковедом Б. Поцеем [В. Pocięj], с. 16—17. Однако автор пользуется подобными образцами с другой целью: он сравнивает их с теми пьесами, в начале которых звучит один только бас в глубоком регистре (Поцей сопоставляет его с темным фоном картин эпохи барокко).

Процесс выделения мажора и минора из среды других ладов находит в современной науке объяснение с точки зрения физиологии. См.: М. Блянова, с. 75 и послед.

профессиональном композиторском творчестве на очень поздней стадии». Что же касается идеи Х. Римана, что якобы уже древние германцы знали терцовую втору, то она никогда не была доказана⁵.

Э. Курту можно поставить в заслугу то, что в эпоху преобладания учения Римана он указывал на ограниченность акустического подхода к проблеме взаимоотношения мажора и минора. Поэтому его концепция равноправия разноладовых трезвучий, как воплощающих полярно противоположное энергетическое напряжение, имела положительное значение. В то же время, по Курту, все же в известном смысле мажор превалирует над минором, поскольку первый из них является носителем энергии восходящего движения. Первозданной формой мелодии Курт считал восходящий звукоряд, в котором и проявляется энергия вводноновости, и это естественно, поскольку в центре его внимания находился «Тристан и Изольда» — музыка с ярко выраженным инструментальным началом. Нам представляется также, что позднее, в XIX веке с вводноновостью связано явное преобладание одноименного мажоро-минора над другими формами взаимопроникновения двух ладов: именно одноименный мажоро-минор пробуждал к жизни новые восходящие вводноновые тяготения, образуемые терцовыми тонами мажорных трезвучий низких III, VI, VII ступеней, получивших наиболее широкое распространение. Тем самым одноименный мажоро-минор способствовал общему возрастанию значения полутоновых напряжений, столь характерных для эпохи романтизма (особенно позднего).

В «Учении о гармонии» Ю. Тюлина, с особенной же полнотой — в «Проблемах классической гармонии» Л. Мазеля вопрос о соотношении мажора и минора находит свое решение, глубоко обоснованное для классического стиля. Оба музыковеда исходят из неравноправия минора по отношению к мажору. При этом в труде Мазеля широко раскрыты различные аспекты этого вопроса, среди которых отсутствие у минорного трезвучия полного акустического обоснования оказывается отнюдь не единственным аргументом в пользу данного тезиса.

Доказательства неравноценности минора мажору, приводимые Л. Мазелем, неоспоримы. Однако их значение в полной мере относится к зрелой классической эпохе, начиная, очевидно, с Гайдна. Характерной же чертой раннеклассической гармонии является повышенный интерес композиторов именно к минору. Так, С. Офман ([Sh. Hofman] с. 124), исследуя творчество Ф. Куперена, отмечает в гармонии этого композитора роль двух ладов — мажора и минора, но подчеркивает предпочтение им минора, обусловленное, по-видимому, большими выразительными возможностями гармонии в связи с переменностью VI и VII ступеней. Эта же мысль, на наш взгляд, должна быть отнесена и к

⁵ Последнее подчеркивает П. Бейер в названной выше работе, с. 60.

Баху, который, очевидно, целенамеренно использовал непосредственные выразительные возможности минора в связи с воплощением образов скорби и страдания. Преобладание минора у Баха заметно не только в количественном отношении, но и в том, что в этом ладу написано подавляющее большинство наиболее значительных произведений композитора (лучшие номера мессы h-moll, Страстей, кантат, Хроматическая фантазия и fuga, почти все выдающиеся сочинения для органа, скрипичная Чакона и т. д.). Подобным образом можно оценить роль минора у Вивальди, Рамо. Явным же исключением оказывается Скарлатти, у которого только немногим более одной четверти всех фортепианных сонат написано в миноре. Примечательно, что речь идет о композиторе, наиболее открыто и решительно пролагавшем путь к становлению типичной для венского классицизма сонатной формы. Любопытно, впрочем, что в концертном жанре и Бах, как отмечает Л. Бутир (1974, с. 199—200), предвосхитил классическую трактовку мажора, причем в этом ладу выдержано большинство его инструментальных концертов, включая все шесть Бранденбургских.

Хотя заметна некоторая связь минора с определенной, наиболее свойственной ему образностью, не менее ясно, что выразительные возможности этого лада в интересующий нас период понимались широко и не ограничивались данной сферой. Минор, например, лежит в основе жизнерадостной, полной оптимизма музыки ряда концертов, в частности Вивальди. Для Баха характерно широкое применение минора в танцевальных пьесах сюит⁶. Попутно заметим, что и сфера выразительности мажора в этот же период не относится к одному лишь кругу светлых эмоций. Такие примеры, как похоронный марш из «Самсона» (D-dur) или же — несколько позднее — ария глюковского Орфея «Потерял я Эвридику» (C-dur), заставляют признать, что в известном смысле мажор воспринимался в качестве более близкого минору, чем в последующее время, подобно тому как сравнительно мало отличались друг от друга медленные и быстрые темпы. Музыка в эпоху Баха стремилась к контрастности, но эта тенденция была выражена все еще весьма сдержанно.

Особое значение минора в музыке первой половины XVIII века объясняется различными причинами. Этот лад, в основе тоники которого лежит относительно легко интонируемая малая терция, следует, очевидно, рассматривать как издавна более близкий, по сравнению с мажором, вокально-интонационному началу. Тем самым в баховскую эпоху минор и был призван главенствовать благодаря более сильному выражению в нем мелодических свойств по сравнению с мажором⁷. Из-за своей неоднородности и большей, чем у мажора, близости к модальному мышлению минор в значительной мере был способен к сохранению пережитков ста-

⁶ Последнее отмечено, например, в работе: Х. Энгель [H. Engel], с. 87.

⁷ См.: А. Должанский, с. 43—44. Автор приходит к этому выводу на основе анализа фуг Баха, а также Шостаковича.

ринных ладов, чем обеспечивался «плавный» переход к новой системе тонально-гармонического мышления. Но и с точки зрения последнего минор в эпоху Баха должен был предпочитаться мажору: ведь именно в миноре содержался уменьшенный септаккорд — в ту пору созвучие первого плана, неизменно увлекавшее композиторов своей фонической неповторимостью и, что исключительно важно, служившее средством энгармонической модуляции и ключом ко всем тональностям (в мажоре этого аккорда, в сущности, не было — гармонический мажор в профессиональной музыке еще только начал появляться).

✓ В итоге сам по себе факт преобладания минора оказывается показателем раннеклассического гармонического стиля. Широкое обращение композиторов последующей эпохи к мажору сочеталось, как известно, с определенным упрощением гармонико-функциональных связей, которые с тех пор окончательно утвердились в своих основных формах, послужив важнейшим фактором в складывании специфических классических структур, и в первую очередь сонатного *allegro*.

Поскольку мажор и минор образуют единую систему, в рамках которой неизбежно их взаимовлияние, необходимо остановиться на разновидностях этих ладов и степени их распространенности в эпоху Баха.

Ладовая характеристика подавляющего большинства гармонических последовательностей в раннеклассическую эпоху, как и позднее, основана на натуральном мажоре и гармоническом миноре. Редкие случаи применения гармонического мажора должны быть отнесены к первоначальным явлениям взаимопроникновения ладов (мажоро-минор). Мелодический мажор в музыке той поры, не считая возможных чисто мелодических образований, нами не обнаружен.

В оценке разновидностей минора легко допустить ошибку, признав за натуральным и мелодическим минором ту же роль, что и за гармоническим. На деле гармонический минор имеет решающее значение в образовании созвучий и сочетаний аккордов. Однако в рамках «классически» организованных построений гармонического минора нередко встречаются, во-первых, нисходящие верхние тетраорды, оформленные по типу фригийской последовательности, то есть с участием натуральной доминанты (здесь оставляются пока в стороне другие влияния модальной гармонии, о которых речь будет ниже). Во-вторых, в аналогичных условиях применяются порой элементы мелодического минора, не сводимые к проявлениям дорийского лада. Совершенно очевидно, что речь идет при этом о «сглаживании» увеличенной секунды между VI и VII степенями.

Обратим внимание на примечательный факт: если в сфере гармонических сочетаний натуральный и мелодический минор играют вспомогательную роль и должны рассматриваться как второстепенные варианты гармонического минора, то для ладовой характеристики мелодии все три разновидности,

в сущности, равнозначны. Так, например, в первых двух тактах баховской Хроматической фантазии звучит восходящий мелодический, нисходящий натуральный, а затем и гармонический звукоряд.

Естественно ожидать, что мелодический минор связан прежде всего с восходящим движением мелодии, а натуральный с нисходящим. Однако легко обнаружить немалое число образцов, в которых это положение нарушается. Ю. Тюлин приводит ряд таких примеров из творчества Баха⁸. К числу ярких, привлекающих внимание слушателя случаев появления нисходящего мелодического минора относится и следующий, дважды повторяющийся отрывок из популярной пьесы Рамо:

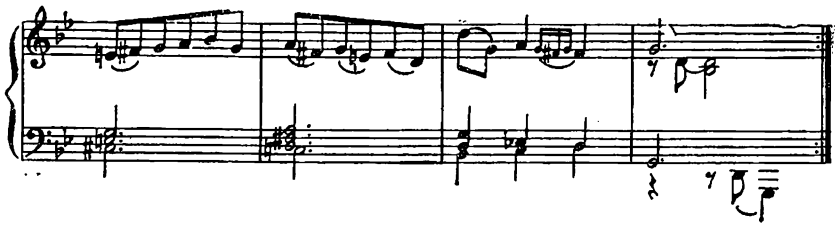


Примечательно, что в конце той же пьесы натуральная и мелодическая гаммы в ниспадании сменяют одна другую, а вслед за ними в скрытом голосоведении (третий такт с конца) опять «просвечивает» мелодический минор, занимающий в мелодике данного менуэта доминирующее положение:



⁸ См.: Ю. Тюлин, 1966, с. 139. К числу этих примеров можно добавить многократное применение нисходящего мелодического минора на протяжении такого небольшого произведения, как первый дуэт из III части баховского Klavierübung. Отрезки нисходящего мелодического звукоряда обнаруживаются также в Хроматической фантазии и фуге. В двухголосной инвенции d-moll утверждение тональности a-moll в тактах 29—38 связано с трехкратным проведением в верхнем голосе аналогичного построения.

А. Сохор (с. 167) отмечал, что в подобных случаях исчезает смысл присущей мелодическому ладу альтерации, и относил такие образования, в соответствии с предлагаемой им терминологией, к «эолийско-нионийскому ладу второй гептатоники». Однако с точки зрения исторических корней раннеклассического минора, вероятно, нет оснований отказываться при этом от понятия мелодического лада.



На наш взгляд, объяснение Ю. Тюлиным таких явлений влиянием мажора недостаточно. Если бы дело сводилось к этому, то, вероятно, и в более поздние времена легко бы обнаруживались аналогичные примеры. То, что, как отмечает Тюлин, нисходящее движение по мелодическому тетраорду минора «особенно характерно для Баха» (добавим: и для его современников), позволяет предположить, что речь идет, возможно, о влиянии модальной гармонии, а точнее — о неоднородности минорного лада в период его формирования, при смене модального мышления тональным.

Именно отсутствием сколько-нибудь значительного взаимопроникновения ладов в раннеклассическую эпоху следует объяснить ограниченную распространенность гармонического мажора. Его проявления заметны не столько в непосредственных сочетаниях аккордов⁹, о чем речь будет ниже, сколько в тональных планах, притом скорее в планах циклических форм (таково, в частности, соотношение тональностей последних номеров мессы *h-moll* Баха — *Agnus Dei* и *Dona nobis pacem: g-moll — D-dur*). Неожиданное введение минорных аккордов взамен обычных тоник или доминант мажора, наблюдаемое в отдельных произведениях (например, у Скарлатти), вызвано не столько взаимопроникновением ладов, которое могло бы говорить о высоком уровне развития ладофункционального мышления, сколько, наоборот, тем, что последнее еще не вполне созрело. Это скорее пережитки модальной гармонии. Впрочем, в сфере тональных отношений иногда встречаются и настоящие примеры мажоро-минора, к которым мы обратимся ниже. В соотношениях же аккордов только одно явление может рассматриваться как специфический прием мажоро-минора, характерный для раннеклассической гармонии: отмечавшаяся уже ранее склонность композиторов часто (но далеко не всегда!) завершать минорные пьесы мажорной тоникой — к этому вопросу мы вернемся еще раз в связи с рассмотрением кадансов.

Заключительные, умиротворенные просветления минорных сочинений, как известно, с тех пор стали одной из прекрасных и всегда волнующих традиций. Напомним, в частности, о Бетховене, например, об окончании первой части его сонаты № 32; о мно-

⁹ Примечательно, впрочем, как в прелюдии *C-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха в тактах 12—15 отклонение в минор через уменьшенный септаккорд «прокладывает дорогу» этой разновидности мажора в условиях секвенции.

гих пьесах Шопена, например его ноктюрнах; о заключительной мажорной тонике в третьей части симфонии № 5 Шостаковича.

в) Диатоника и хроматика

Основополагающее значение натурального мажора и гармонического минора определяет соотношение диатоники и хроматики в раннеклассической гармонии. По сравнению с опытами Джезуальдо, да и Монтеверди, хроматика первой половины XVIII века, не смотря на использование внезапных модуляций и неожиданных сопоставлений гармоний, применялась с большей умеренностью, служа лишь строго определенным выразительным целям. В основе тонально-гармонической системы с ее ясной функциональностью лежит четкое диатоническое начало в отличие от преимущественно колористической трактовки гармонии столетием раньше. Функциональные отношения не только обуславливают закономерности чередования аккордов в их непосредственном следовании одного за другим, но и определяют порядок смены тональностей, динамика которой получает решающее значение для развития формы. Хроматические уклоны от тонального центра служат обогащению и прочному обоснованию главной тональности, в противовес децентрализующим тенденциям хроматики XVI — начала XVII века¹⁰.

Совершенно очевидно, что диатоника с ее решающим значением в музыкальном фольклоре народов Европы определила собой характер профессиональной музыки в эпоху модальности, а затем позднее. Заметим, что исходное значение термина «диатоника» не всегда трактуется одинаково. Если, в частности, наши энциклопедические словари выводят его от греческого *diátonos* — «идущая по тонам» или «переходящая от одного тона к другому», то, например, польский музыковед З. Лисса ([Z. Lissa] с. 57) ссылается на латинское слово с греческой приставкой — *diatonicus*, что скорее означает «систему, проникающую весь музыкальный материал». Представляется, что именно такое толкование отражает многовековой опыт оценки ладовых явлений, согласно которому хроматика образует надстройку над диатоникой. В результате, кстати, мы встречаемся сравнительно часто с понятием хроматизации, относимым, естественно, к диатонике, но почти никогда не пользуемся понятием диатонизации¹¹.

¹⁰ Сравнительная характеристика двух периодов развития хроматики дана в упоминавшейся статье Х. Лейхтентрита о гармонии Генделя. Поскольку автор не оперирует понятиями функциональности и фонизма, в его работе, в целом интересной, встречаются необычные для современного музыковеда формулировки, в частности об «абсолютном» значении гармонии для Монтеверди и соответственно «относительном» — для Баха и Генделя (см. там же, с. 210).

¹¹ Относительная простота явлений диатоники и хроматики в раннеклассической гармонии заставляет нас воздержаться от обращения к ряду музыковедческих публикаций последних лет, в которых ставится вопрос о новых определениях диатоники и хроматики, способных отразить сложные ладо-гармонические явления современной музыки (см., например, работу Ю. Кац).

✓ Хроматизм в музыке Баха и его современников представляет собой важнейшее выразительное средство, которое, однако, никогда не становится самоцелью и не разрушает диатоническую основу. Правда, чисто диатонические произведения обнаруживаются с трудом, и почти всюду ощутимо сочетание диатоники с хроматикой, притом временами возникает впечатление преобладания второй из них¹². Однако диатоника образует при этом ладофункциональный стержень, на котором основаны мелодия, гармония и тональные отношения.

Хроматизация мелодии, как известно, обычно приводит к ее большей эмоциональной насыщенности, особенно с образованием восходящих вводнотоновых тяготений. Вотсюда и утверждения А. Пирро ([A. Riggo] с. 54) о связи хроматизма Баха со стремлением передать образы страдания и уныния, в противовес образам силы и благосостояния, выражение которых связано с диатоникой. Однако Пирро, как и, впрочем, А. Швейцер, основывается при этом на анализе одних лишь баховских мелодий, не учитывая их связи с гармонией. Между тем характер гармонии (ее диатонизм или хроматизм) способен в известной мере усиливать выразительные возможности мелодии, но порой и нивелирует их. М. Цулауф в своей монографии (1927, с. 106—109) подверг в связи с этим метод Пирро справедливой критике. Он же показал, что иногда хроматическая усложненность мелодии возникает в результате ее опоры на хроматизированные гармонии. Примеры, подтверждающие это положение, приводятся также в одной из работ А. Хальма [A. Halm]. Отметим, что в литературе (Р. Баливант [R. Bullivant]) высказывается сомнение в обусловленности баховской хроматики словесным текстом в той степени, как это представлено у А. Швейцера.

Ряд замечаний о хроматизме тем баховских фуг содержится в одной из работ С. Скребкова (1940, с. 20). Автор указывает на диатоническую основу этих тем, а также на то, что «баховский хроматизм всегда гармонически функционален, то есть каждый звук хроматической последовательности всегда подразумевает самостоятельную гармонию и не бывает мелодически „проходящей нотой“». В. Протопопов (1965, гл. 3) убедительно доказывает, что диатоника была первоосновой тематизма и у Генделя.

Высказывания С. Скребкова и В. Протопопова должны быть отнесены не только к темам фуг, но и в широком плане к тематизму, притом не только Баха и Генделя, но и их современников. Гармоническая значимость хроматических звуков, в силу которой каждый из них входит в состав самостоятельного

¹² Так, например, в качестве образцов хроматики Баха Ш. Кёклен в упомянутом ранее «Трактате о гармонии» приводит отрывки одного из хоралов, фуги f-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира», трехголосной инвенции f-moll, Crucifixus из мессы h-moll и каприччио B-dur. Таких примеров можно бы привести и гораздо больше, завершая их перечень отрывками из «Искусства фуги» (особенно из Contrapunctus 11).

аккорда, возможно, вызвана преимуществом по отношению к модальному мышлению; в сознании музыкантов хроматические звуки воспринимались как «весомые» аналоги и заменители специфических ступеней старинных ладов. В сфере же неаккордовых звуков хроматизм оказывается мало распространенным. Так, нисходящие задержания были, как правило, диатоническими, а восходящие задержания вовсе и не свойственны рассматриваемой эпохе (за исключением, может быть, задержания вводного тона перед I ступенью). Проходящие звуки, широко применявшиеся в произведениях специфических импровизационных жанров, возникли в условиях сочетания мелодической и гармонической фигурации и, как правило, образовывали отрывки диатонических гамм. Другие виды неаккордовых звуков, имевшие гораздо меньшее применение, тоже не нарушали рамок диатоники.

В итоге хроматическое движение в условиях раннеклассической гармонии было наполнено гармоническим содержанием¹³; Очевидно, этим и объясняется принцип классического правописания хроматических гамм, не допускающего включения звуков помимо сферы диатонического тонального родства. Представляется, что история хроматической орфографии может оказаться интересной и поучительной для исследователей эволюции тонально-гармонического мышления. Возможно, что с точки зрения развития хроматики в целом следует признать особое значение гармонического минора, позволявшего образовать три полутоновых нисходящих задержания в отличие от двух в мажоре, — несмотря на их диатонический смысл, они могли оказаться предпосылкой хроматизации (напомним, что Э. Курт относит к понятию хроматики любые полутоновые движения голосов). Особая напряженность минора и его потенциальные хроматические возможности, несомненно, были еще одной причиной предпочтения, оказываемого этому ладу.

* * *

Отрезок хроматической гаммы, ниспадающей в пределах верхнего тетра хорда минора, был полностью освоен к середине XVII века и затем унаследован Бахом и его современниками. Речь идет о традиционной формуле хроматического *basso ostinato*. В этой области после арий *lamento* у Перселла, Кавалли, Мелани выдающимся шедевром оказался баховский *Crucifixus* из мессы *b-moll* — образец чрезвычайного богатства гармонического развития преимущественно хроматического характера.

Заметим, что сам по себе факт расцвета бассо-остинатных форм, несомненно, отражает возросшее значение гармонии и ес

¹³ В качестве простейших примеров, подтверждающих это положение, сошлемся на завершения баховской прелюдии *d-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», особенно же — токкаты из клавирной партиты *e-moll*.

осознание в композиторской практике, — в этом отношении бассо остинато сродни генерал-басу. Примечательно, \sqrt{c} точки зрения рассматриваемого ~~здесь~~ соотношения диатоники и хроматики, что в XVII—XVIII веках развивались, в сущности, два направления: диатонический бассо остинато в виде, например, английских вариаций на грунд или пассакалий, прямо либо косвенно связанных с народной музыкой, и хроматический бассо остинато, примеры которого мы назвали. \sqrt{c} Явное преобладание второго направления связано с общеэстетическими принципами эпохи, в которую, подобно и последующему классическому периоду, обращение профессиональных композиторов к фольклорным источникам мало практиковалось. Кроме того, увлечение хроматическим бассо остинато соответствовало стремлению к усложнению гармонического стиля.

\sqrt{c} Отмеченная хроматическая бассовая формула перешла в произведения различных жанров, в которых композиторы уже не придерживались более бассо-остинатного принципа. \sqrt{c} Ряд таких примеров обнаруживается в творчестве Баха ¹⁴. В качестве образца хроматичности у Телемана, примененной «как сильное средство воплощения аффекта», Г. Флейшхауэр (1963, с. 57) приводит следующий отрывок из оратории «День суда»:

II Г. Ф. Телеман. Оратория «День суда». Речитатив Ино

Recitativo Lento

ist kein Er-bar-men un-ter euch?

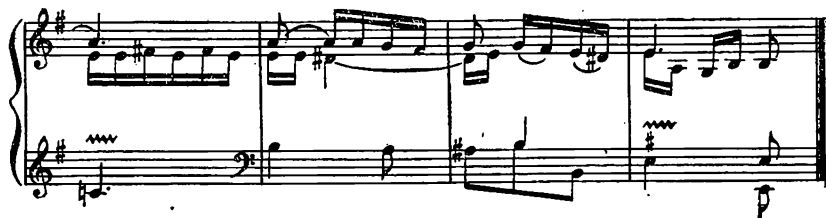
6^b 7^b 6 4 7 6 6 #

Б. Поцей (с. 163) отмечает пресыщенность хроматикой в завершении одной из пьес Куперена:

12 Ф. Куперен. La Petite Pince-sans-rire

(Affectueusement, sans lenteur)

¹⁴ Их перечень см. в работе: В. Гурлитт [W. Gurlitt].



Судя по обоим примерам, именно проведение названной баховской формулы воспринимается как предельное выражение хроматического начала. Однако не вызывает сомнения опора такого рода последовательностей на диатонику. В свое время В. Берков (1948, с. 142) упомянул о «хроматизированном фригийском тетра хорде в басу», лежащем в основе кадансов особого рода у Глинки и других русских композиторов, а также отметил «связь этих оборотов с известным старинным оstinatным басом (например, баховский *Stacifixus*)». В самом деле, именно в *Stacifixus* диатоническое начало чрезвычайно ощутимо. Так, повышенные VII и VI ступени, возникающие в басу каждой из вариаций, в сущности, служат коротким задержанием к натуральным вариантам тех же ступеней, звучащим в два раза дольше¹⁵. Почти каждая вариация завершается фригийским половинным кадансом (s_6D). О связи со старинной, модальной диатоникой говорит многократное применение в произведении натуральных доминант, аккордов побочных ступеней (VI_6 в большинстве первых тактов вариаций, III_4^6 — во втором такте вариаций № 5 и 12). К этому же источнику восходят квартовые тональные сдвиги на стыке вариаций № 6—7 и 10—11. Кроме того, раздел *Credo*, центром которого является *Stacifixus*, по ряду признаков занимает в мессе *h-moll* особое положение как носитель старинной традиции, несомненно, близкой диатонике, а не хроматике.

Диатоническая основа оstinатных тетра хордов признается и в других работах. В этой связи обращаем внимание читателей на полемику Х. Федерхофера ([H. Federhofer] с. 343—344) с К. Дальхаузом по поводу анализа следующих фраз из прелюдии *a-moll* Баха:



¹⁵ Сходное строение имеет и тема четырехголосной фуги, завершающей баховскую клавирную токкату *fis-moll*; она подготовлена начальной интонацией медленного раздела этого произведения.



К. Дальхауз считает, что в первом такте этой пьесы звуки *g* и *fis* в басу — хроматические варианты *gis* и *f*, то есть, иными словами, в основу анализа принимается отрезок гармонической минорной гаммы. Большое значение придается отмеченному в примере мнимому хроматическому голосу *c—h—b—a* в такте 1 и особенно *h—ais—a—gis* в такте 9, где вторая и третья восьмые образуют отклонение (побочная субдоминанта и побочная доминанта) к *h-moll*, а четвертая и пятая восьмые — аналогично к *a-moll* (то есть к III и II ступеням по *G-dur*). В противоположность этому Федерхофер усматривает здесь единый поток мелодического движения от начальной тоники к конечной доминанте, движущийся в основе через диатонические ступени (точнее, секстаккорды).

На наш взгляд, точка зрения Федерхофера предпочтительнее, а тенденция рассматривать гармоническое развитие крупным планом соответствует вообще стремлению упростить мнимые сложные отношения и выделить из ряда частных одно ведущее начало. В то же время, очевидно, нет оснований полностью игнорировать аналитический подход Дальхауза. Ведь чем медленнее темп исполнения (а мы знаем, что в эпоху Баха, например, быстрые темпы, по сравнению с современными, были менее подвижными), тем больше ощутимы гармонические «подробности», в частности всевозможные отклонения. В итоге указанный пример, подобно многим другим, представляет собой образец диалектического равновесия диатоники и хроматики, свойственного в целом музыке Баха и его современников.

Имеется немало примеров из произведений этой же эпохи, в которых сквозь тематические образования «просвечивает» хроматический нисходящий тетракорд, порою вовсе не связанный с аналогичным движением баса. К ним, в частности, относится первая тема баховского концерта *d-moll* для двух скрипок с оркестром, анализируемая Л. Бутиром (1974, с. 200). Совершенно очевидно, что в подобных случаях мелодия, «скрыто» движущаяся по хроматическому тетракорду, в соответствии с положением о гармонической значимости всех ее звуков, обуславливает и хроматизацию гармонии.

* * *

Многие исследователи творчества Баха отмечают, что в поздний период у этого композитора происходит усиление хроматического начала. В качестве примеров называются такие его сочи-

нения, как первый ричеркар из «Das musikalische Opfer», вторая тройная fuga в «Kunst der Fuge» и другие. Несомненно, язык второго тома «Хорошо темперированного клавира», по сравнению с первым томом, более хроматизирован. Для этого имелись различные основания. Объективная причина состоит в том, что Бах в большей степени, чем его современники, был, особенно в годы юности, подвержен воздействию модального мышления, возможно, в связи с его интересом к органному творчеству предшественников, а также из-за его службы в церквях. Поэтому процесс хроматизации, закономерный для развития музыкального искусства XVIII века, лишь в относительно более позднем творчестве Баха проявился в полной мере. Субъективная причина, возможно, связана с общеизвестным нарастанием трудностей мешавших Баху в его повседневной работе и обусловивших, с одной стороны, частое обращение к трагическим образам и большую напряженность звучания его музыки, с другой — некоторую самоуглубленность. Все это способствовало усилению хроматики в последних его крупных инструментальных произведениях.

Глубоко осознавая различие диатоники и хроматики, Бах только одно свое произведение определил как хроматическое — знаменитую клавирную фантазию и фугу. В таком названии можно усмотреть выражение эстетических воззрений композитора, его взгляд на проблему хроматизма в целом.

М. Шулауф отмечает в своей монографии (с. 86—87), что причина названия здесь кроется в наличии в произведении широкого круга тональностей, связанного с различными типами модулирования и основанного на хроматическом ниспадании баса. Это положение, подтверждаемое анализом начала речитативного раздела фантазии, не вполне отражает суть дела хотя бы потому, что название «хроматическая» относится, по-видимому, не только к фантазии, но и к фуге, в которой тема насыщена хроматизмами, служащими предпосылкой богатейшего аккордообразования¹⁶. И все же в данном произведении диатоника имеет первостепенное значение именно для тонального развития. Так, в первом, прелюдийном разделе фантазии почти всюду отчетливо слышится главная тональность, «расцветиваемая» участием ряда побочных тональностей близкого и относительно близкого родства; раздел завершается в тональности мажорной доминанты. В начале второго, речитативного раздела (наиболее эмоционально насыщенная часть фантазии) происходит модулирование в отдаленные строи, однако в конце раздела возвращается d-moll и сопутствующая ему сфера близких тональностей. Наконец, яркая кода решительно утверждает главную тональность (харак-

¹⁶ В этом случае можно говорить о прочном единстве обеих частей малого цикла, в отличие, например, от органной фантазии и фуги g-moll, на которые нам придется сослаться ниже. Имеются предположения о том, что последние не сочинены как одно целое, а лишь объединены в той или иной мере случайно.

терно, что в ней все уменьшенные септаккорды ниспадающей цепи на тоническом органном пункте записаны как вводные к тонике, доминанте и субдоминанте d-moll). В фуге пять проведений темы из общего числа одиннадцати — в главной тональности, три — в тональности доминанты, остальные три — в различных тональностях субдоминантовой группы (IV, II, VI ступеней). Тональности всех проведений темы соответствуют диатоническим ступеням главной тональности¹⁷.

Хроматическая фантазия и фуга является во многом рубежным произведением в творчестве Баха. Западногерманский музыковед Р. Дамман считает, что именно это произведение можно бы назвать «гармоническим лабиринтом» и что оно явилось подготовительной работой перед созданием первого тома «Хорошо темперированного клавира». Историческое значение фантазии и фуги не без оснований усматривается в том, что Бах творчески испытал здесь хроматическое начало, возведенное им затем в принцип организации сборников прелюдий и фуг¹⁸. Остается добавить, что широкое применение в этом крупном полотне уменьшенных септаккордов, которые, как известно, могут быть отнесены к любой из 24-х тональностей, также может быть поставлено в связь с задачами, которые стояли перед автором «Хорошо темперированного клавира».

г) Освоение круга тональностей и равномерной темперации

На диалектическом единстве диатонического и хроматического начал основано у композиторов баховской эпохи развитие тонального мышления, доведенное до полного освоения квинтового круга тональностей и равномерно-темперированного строя.

Ознакомление с подлинными рукописями произведений XVII—XVIII веков показывает, как постепенно складывалось чувство тональности. Хотя само это понятие пришло в музыковедение только в XIX веке, к середине XVIII столетия тональность в ее классическом понимании была уже вполне сформировавшейся. В предшествующую же эпоху многое в этой области оставалось для композиторов неосознанным. На наш взгляд, небезынтересно обращение к начертанию ключевых знаков, которое можно проследить, например, по факсимильному изданию сонат и партит

¹⁷ Встречающееся проведение темы в h-moll (не в B-dur) и использование тональности II ступени, возможно, связано с некоторыми традициями модального мышления. Как известно, произведение дошло до нас в ряде рукописей без ключевого знака. Не исключено, что первоначально в замысел композитора входило привнесение в фантазию и фугу некоторых особенностей дорийского лада.

¹⁸ См.: Р. Дамман, с. 368, 373.

Заметим, что авторство популярного «Маленького гармонического лабиринта», приписываемого по традиции Баху, ставится под сомнение многими исследователями. Учитывая ограниченные выразительные достоинства этой пьесы, мы склонны согласиться с тем, что Бах не был ее создателем.

Баха для скрипки соло (напомним, что речь идет о произведениях относительно раннего периода творчества композитора, — рукопись помечена 1720 годом).

Оставляя пока в стороне случай несоответствия ключевых знаков представлению об истинной тональности (один бемоль в сонате *g-moll*), заметим прежде всего, что порядок написания знаков не вполне последователен. Его основанием было, очевидно, не только или даже не столько стремление обозначить определенную тональность, сколько забота об удобстве чтения нот. В связи с этим знаки выставлялись не всегда в порядке их появления в кварто-квинтовом круге, притом одновременно в разных октавах, при условии, что они относились к звукам, расположенным на нотном стане (то есть не на добавочных линиях). Так, например, ключевые знаки партит *h-moll* и *E-dur* проставлены следующим образом:

14

И. С. Бах. Скрипичная партита *h-moll* Партита *E-dur*

аллеманда другие части

Отсутствие твердых правил в написании ключевых знаков связано и с тем, что только в первой половине XVIII века начинает осваиваться широкая сфера тональностей, включая многозначные¹⁹, притом степень ее усвоения оказывается у разных композиторов различной.

Об эволюции процесса расширения тонального круга свидетельствуют следующие моменты. В клавирных сюитах Шамбоньера встречается только семь главных тональностей, притом не более чем с двумя знаками. Луи Куперен прибавил к ним еще несколько тональностей, включая две трехзначные — *A-dur* и *c-moll*. Франсуа Куперен, при явном предпочтении таких тональностей, как *G-dur* и *D-dur*, писал сюиты уже в пятнадцати тональностях, причем предельными были мажор с четырьмя диезами и минор с четырьмя бемолями²⁰. Достоинно внимания, что тенденция к разворачиванию тонального круга в сторону диезов проявилась в мажоре, в сторону же бемолей — в миноре (к этому вопросу мы еще вернемся в дальнейшем).

¹⁹ Л. Шевалье (с. 40) ссылается на трактат Делэра (1690), согласно которому в конце XVII века круг употребляемых тональностей ограничивался пределом двух знаков.

О том, что часть тональностей не употреблялась и во времена Баха, говорится в трактате Heinichen, *Generalbasslehre*, 1728 (по монографии Ф. Шпитты, том 1, с. 769; эти данные приводятся и в лекции Л. Саккетти, с. 194).

²⁰ См.: С. Офман, с. 14, 34.

По М. Друскину (1960, с. 243), эти 15 тональностей «в условиях старой темперации считались благозвучными». Маттезон в своей первой работе (1713) прибавил к ним еще две — *fis-moll* и *H-dur*.

Творчество таких мастеров, как Корелли, Вивальди, позднее Тартини, мало стимулировало освоение многозначных тональностей в связи с их обращением по преимуществу к скрипичной музыке, что было связано с тенденцией как можно полнее использовать звучание открытых струн. Очевидно, по той же причине не стремился прибегать к многозначным тональностям и Гендель, почти все творчество которого так или иначе связано с оркестровым письмом. Путь французских клавесинистов, систематически расширявших круг тональностей, продолжили композиторы — мастера клавирного искусства — Скарлатти и особенно Бах. Как отмечает Р. Киркпатрик (с. 241), к 1753 году Скарлатти, написав две сонаты в тональности *Fis-dur*, завершил свойственный ему круг тональностей. Из 24-х тональностей он ни разу не применил в качестве главных только три: *gis-moll*, *es-moll* и *Cis-dur*, но по ходу развития отдельных сонат допускал модуляции и в эти тональности. Постепенность расширения тонального круга, очевидно, отражает сопротивление исконно диатонической системы появлению все новых знаков альтерации, а вместе с тем и преодоление модального мышления с его «закрепощенными» ладами, «приписанными» к определенному высотному положению.

Процессы внедрения хроматики и постепенного освоения 24-х тональностей неразрывно связаны с развитием равномерно-темперированного строя. В сущности, все выдающиеся композиторы первой половины XVIII века усиленно действовали (порой, может быть, и неосознанно) в этом направлении. Но, как известно, Бах оказался наиболее последовательным среди них. Все его творчество явилось утверждением равномерно-темперированного строя, осуществленным с всеохватывающей полнотой. Здесь эппос отнюдь не сводится к «Хорошо темперированному клавиру»²¹, отразившему с большой полнотой торжество равномерной темперации и глубоко осознанное отношение композитора к ней. Изменение строя позволило значительно расширить круг употребляемых тональностей более всего в смысле богатейшего развития тональных планов. Результатом равномерной темперации является не только использование многозначных тональностей в двух томах прелюдий и фуг, но также смелые модуляции в ряде других произведений Баха, главным образом импровизационного характера, уводящие порой до предела круга семизначных тональностей (например, *as-moll* в органной фантазии *g-moll*). Расцвет энгармонической модуляции у Баха, естественно, относится к непосредственным достижениям нового строя. Наконец, формирование некоторых хроматизированных тем тоже представляет результат освоения равномерной темперации²². Бах ориен-

²¹ Как утверждает, например, в работе: Г. Келлер [H. Keller], 1954, с. 53. Автор усиленно подчеркивает отсутствие в творчестве Баха многозначных тональностей вне 48 прелюдий и фуг.

²² Последнее см. в работе: Г.-Г. Дререр ([H.-H. Dräger] с. 398). Автор приводит в качестве примеров темы фуг *cis-moll* и *h-moll* из первого тома прелюдий и фуг.

тировался в своем творчестве полностью на новый строй. Подлинное звучание клавирных и органных произведений Баха вне равномерно-темперированного строя немислимо²³.

Независимо от степени использования Бахом каждой из 24-х тональностей, факт обращения к ним хотя бы в некоторых произведениях имел большое новаторское значение. Бах оказался первым выдающимся композитором, показавшим возможность равномерно-темперированного строя в полном их объеме. Немного позднее, в творчестве венских классиков, как известно, наступило ограничение круга тональностей, отчасти связанное с удобством исполнения произведений симфоническим оркестром, что наложило свой отпечаток и на другие жанры. И лишь с расцветом камерных форм инструментальной музыки в XIX веке богатство тональных красок, выявленное композиторами первой половины XVIII века и прежде всего Бахом, было освоено окончательно.

Заканчивая рассмотрение вопросов мажорно-минорной организации раннеклассической гармонии, необходимо остановиться на чертах политональности, неоднократно отмечавшихся Ю. Тюлиным во второй части Бранденбургского концерта № 1 Баха²⁴. Разумеется, единичный пример подобного рода не может быть признан типичным для музыки той поры. Тем не менее, речь идет о в известной степени характерном явлении. Оно связано с исключительной ролью голосоведения в раннеклассической, особенно баховской гармонии, в силу которого отдельные голоса или группы голосов обладали значительной самостоятельностью; одним из ее проявлений могли стать политональные моменты. Кроме того, случай политональности, хотя и единичный, говорит о далеко подвинутом тональном мышлении, когда единая централизованная тональность, столь «желанная» раньше, порой перестает быть обязательной. Наконец, вполне правомерно то, что

²³ К этому выводу приходит Дж. Маррей Барбур [J. Murray Barbour].

Помимо творчества, Бах постоянно пропагандировал новый строй в своей исполнительской и педагогической деятельности. Подробнее см. в упоминавшейся работе Н. Шермана.

В современном музыкознании все еще встречается суждение о том, что Бах опирался на неравномерную темперацию. См.: Г. Келлетат [H. Kellertat]; также заметку К. Дальхауза (1963, с. 82—84) об этой книге.

²⁴ В частности, еще в первых изданиях его «Учения о гармонии» (гл. 7) и особенно в сравнительно недавних публикациях (например, 1967, с. 159; 1976, с. 138). Напомним также о политональном фрагменте баховского дуэта в хрестоматии О. Скребковой и С. Скребкова (№ 441). Ранее этот же сугубо полифонический пример был приведен Д. Мийо. А. Казелла (1926) усматривает политональность у Баха (ранее у Орацио Векки, позднее — у Моцарта и Бетховена) в случаях одновременного сочетания мелодического и натурального минора, что, однако, скорее относится не к политональности, а к полиладовости (об этом см.: С. Коптев, с. 60—61; также Ю. Тюлин, 1976, с. 125, 136—137).

Ю. Паисов (с. 27—28) вводит для подобных случаев понятие минорной полиладовости и доказывает, что баховская политональность (прежде всего в упомянутом Бранденбургском концерте № 1) органически вырастает именно из такой полиладовости.

Тюлин усматривает в подобном частном моменте зародыш некоторых важных явлений современной музыки.

Несомненно, в эпоху Баха источником политональных явлений было полифоническое мышление в целом, притом особое значение имели различные формы канонической имитации. Предпосылки политональности в неоктавных канонах давно уже отмечены в литературе (Д. Мийо, А. Казелла), но при этом имелось в виду прежде всего искусство контрапункта строгого письма. На наш взгляд, богатый материал для наблюдений представляют многие образцы свободного письма, например стретты в баховских фугах. Представляется, что следует принципиально различать стретты монотональные и политональные. Существуют, впрочем, и особые, промежуточные формы — в случаях, когда в политональной по замыслу стретте композитор слегка видоизменяет отдельные тематические проведения, с тем чтобы подчинить их какой-либо одной определенной тональности.

Политональные стретты имеют различный характер в зависимости от степени выявления тональностей конкретных тематических проведения. Так, например, в фуге *C-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», поскольку тема не содержит VII ступени, стреттные наложения с имитацией в верхнюю квинту или в нижнюю кварту — в *G-dur* — легко воспринимаются как монотональные (в сущности, условно монотональные; см. такты 7—8, 10—12, 14—15). В тактах 16—19 возникает стретта, сочетающая тональности *G-dur* (альт), *A-dur* (тенор) и *d-moll* (бас), однако средняя из них «колеблется» из-за переменности *cis* и *c*, а отчасти также *f* и в сопровождении — *fis*. Столь же нечеткая стретта появляется и в тактах 19—20. Зато вполне строгие тематические проведения стретт в тактах 20—22 и 24—26: в первой из них (сопрано и тенор) сочетается *G-dur* — с *h* локрийским, во второй (тенор и альт) *C-dur* — с *F-dur*²⁵. Однако сомнений в единстве тонального центра не возникает: сперва это *G-dur* со слабо выраженным миксолидийским оттенком, затем — прочный, подчеркнутый органическим пунктом *C-dur*, в котором образуется характерный для Баха каданс с отклонением в субдоминанту.

Заметим, что само по себе расположение политональных стретт в данной фуге отчетливо связано с определенными этапами становления формы. В экспозиции и начале второй части звучат исключительно условно монотональные стретты. Сравнительно сложная политональность свойственна последующим двум стреттам, совпадающим с предельно динамизированным разделом. Наконец, заключительные две стретты, несмотря на отмеченную нами политональность, объективно служат средством окончательного упрочения главной тональности.

²⁵ Напомним, что некоторые отдельно взятые проведения тем в фугах «Хорошо темперированного клавира» отнесены Х. Риманом (1890) к особым ладам — миксолидийскому и дорийскому.

Предпосылки политональности, естественно, находятся в тесной связи с проявлениями полифункциональности, к которым мы обратимся в следующей главе, в связи с рассмотрением особенностей аккордики.

Мажорно-минорная организация представляет собой ту важнейшую основу, благодаря которой гармония в творчестве Баха и его современников определяется как раннеклассическая. Вместе с тем существенные отличия их гармонии по сравнению с Гайдном, Моцартом, Бетховеном состоят в том, что мажорно-минорное мышление все еще находится в известной зависимости от модального наследия. Последнее, наряду с неполной зрелостью функциональных отношений, обуславливает наличие определенных черт, позволяющих говорить о раннеклассической гармонии. К их рассмотрению мы и переходим.

Раздел 2

ЧЕРТЫ МОДАЛЬНОСТИ

а) Характерные явления

Приемы модальной гармонии в музыке первой половины XVIII века давно уже обратили на себя внимание исследователей. Э. Курт (с. 287) указывал, что вплоть до смерти Баха и Генделя принцип классической тональности «был подвержен воздействию также других факторов (главным образом обусловленных церковными ладами)». Замечания о модальных чертах гармонии встречаются в ряде монографий либо разрозненно, либо в специальных разделах, посвященных гармоническому стилю отдельных композиторов. В качестве примера сошлемся здесь на книгу В. Колнедера о Вивальди (с. 71); отмечая, что учитель последнего, Легренци пользовался старинными ладами, автор подчеркивает «двуязыковость» гамонии Вивальди, заметную особенно в его церковной музыке в виде широкого применения побочных ступеней. В. Протопопов (1965, с. 190) по поводу тематизма Генделя пишет, что «диатоника была в нем первоосновой», а «минор его несет многое от старинного натурального лада».

Сравнительно глубоко в литературе рассмотрено модальное начало музыки Баха, что, очевидно, и соответствует его месту в творчестве этого композитора. Произведения Баха, в которых с наибольшей полнотой представлены зрелые, классические формы гармонии, дают одновременно и богатейший материал для изучения модальных влияний. В этом проявляется величие художника по масштабам творчества заметно опередившего своих современников и творчески синтезировавшего различные стилистические приемы. ✓

Сочетание некоторых проявлений модальности с нормами тонально-гармонического мышления следует считать специфическим

для раннеклассической гармонии, и именно в этом синтезе заключается ее самобытность и своеобразная прелесть. Несомненно, композиторы часто вполне осознанно обращались к модальным приемам в качестве выразительных средств, способствовавших воплощению образов легендарных, христианской мифологии, глубокой старины.

Применение элементов особых диатонических ладов в ряде случаев вполне объяснимо прямым воздействием на раннеклассическую гармонию народной музыки; — что относится к числу интереснейших проблем, достойных специального исследования. Отметим, в частности, возможную связь фригийского начала в отдельных моментах органной пассакалии *c-moll* Баха с особенностями народной испанской музыки (характерная камбиатная интонация первых двух вариаций пассакалии представляется заимствованной из популярного напева «Фолия», послужившего темой известных вариаций Корелли, а затем и ряда произведений композиторов последующих эпох; эту же тему Бах применил в арии № 8 из его «Крестьянской кантаты»). Под тем же углом зрения следует рассматривать и некоторые танцевальные пьесы, например, в сюитах Баха, имеющие, как известно, определенный народно-национальный колорит. Вот характерное место в окончании одного из гавотов:

И. С. Бах. Английская сюита *d-moll*, гавот II



Очевидно, звучание отмеченного такта с упорным *gis* не может быть сведено к понятию двойной доминанты, и прежде всего из-за метроритмических условий данного образования, — в классическом стиле, как известно, такие гармонии «прятались» на неопорной доле, и это заставляет в данном случае допустить возможность лидийских влияний. Аналогичным образом в траурном марше из генделевского «Самсона» в самом начале шестого и четырнадцатого тактов возникает видимость отклонения в субдоминанту, однако наш слух улавливает необычность звучания, вполне объяснимую в качестве проявления миксолидийского характера.

Еще один пример из творчества Баха:

И. С. Бах. Французская сюита *E-dur*, полонез





Восприятие гармонии начала третьего такта как отклонения к субдоминанте, а первых двух долей предпоследнего такта как двойной доминанты — слишком упрощенно. И на сей раз оба эти созвучия находятся на опорной доле, что не соответствует нормам классической гармонии. Не исключено, что речь идет здесь об элементах миксолидийского и лидийского ладов.

О знакомстве Баха с польской музыкой свидетельствует совпадение текста первого полонеза g-moll из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (1725) с одним из полонезов так называемого чешинского сборника, относящегося также к первой половине XVIII века.

В 1938 году польский музыковед К. Хлавичка обнаружил этот сборник в библиотеке евангелического собора в г. Чешине (Cieszyn). Однако с подробным сообщением ему удалось выступить по этому поводу сравнительно недавно²⁶.

Находка К. Хлавички имеет немалое значение. Ведь вплоть до последнего времени были известны польские тексты полонезов, относящиеся не ранее чем ко второй половине XVIII века. Наличие более ранних шведских и немецких записей полонезов, их распространение в творчестве Баха, Генделя, Телемана, Кирнбергера и других, обусловленное связями саксонского двора с Польшей, привело даже к необоснованной гипотезе о немецком происхождении полонеза (в работе Г. Бёме об истории танца в Германни — 1886).

Помимо ритмических особенностей, привлечших внимание К. Хлавички, национальная самобытность чешинских полонезов, рукопись которых помечена 1729 годом, на наш взгляд, выражена вполне отчетливо и в ряде других признаков. Обращает на себя внимание яркость интонаций, связанная с широкими скачками (в том числе на характерную для польской музыки ноту), с движением по звукам трезвучия, с миксолидийским ладовым оттенком. Структура пьес — двухчастная, нередко с типичными шеститактовыми построениями, возникающими от простых или секвентных повторений отдельных фраз. Налицо совокупность ряда признаков, отличающих эти «польские» полонезы от «немецких». К тому же, в отличие от последних, игравшихся обычно с солирующей флейтой, чешинские полонезы предназначены, очевидно, для скрипки с виолончелью, что соответствует польской традиции их исполнения.

Мы предполагаем, что отмеченный баховский полонез, равно как и его аналог в обнаруженной рукописи, составленной несколько лет спустя после создания тетради Баха в том же Лейпциге, восходят к одному и тому же польскому источнику. Встречающиеся разночтения показывают, что чешинский текст, вероятно ближе к оригиналу, в то время как немецкий композитор, в соответствии со своим ственным ему принципом известной свободы переложения, намеренно ввел некоторые изменения. В частности, Бах в конце первого построения заменил простой автентический каданс привычным для него полным кадансом.

Данные работы К. Хлавички, как и других авторов, упомянутых нами ранее, заставляют шире взглянуть на вопрос о народ-

²⁶ См.: К. Хлавичка [K. Hlawiczka], 1961; вопросу о совпадении текста упомянутого баховского полонеза с одним из полонезов чешинского сборника посвящена статья того же автора в Баховском ежегоднике, 1961 г.

Добавим, что К. Хлавичка на протяжении нескольких десятилетий занимался историей полонеза и опубликовал ряд работ по этой проблеме.

ных и национальных истоках творчества композиторов первой половины XVIII века. Выясняется, что материалы, которыми мы располагаем, не позволяют пока в достаточной мере установить характер использования этих источников в профессиональной музыке. Не исключены и дальнейшие находки, проливающие свет на данную проблему. Тем самым окажется возможной новая постановка вопроса о корнях музыкального языка композиторов баховской эпохи, и в частности о его ладогармонических основах.

* * *

В условиях раннеклассической гармонии модальное мышление редко находит свое выражение в виде обращения композиторов к какому-либо одному конкретному ладу. Черты модальности заметны скорее в их «суммарном» воздействии и воспринимаются в связи с особыми, иногда несколько странными звучаниями, нарушающими привычные нам классические нормы. При этом трудность выявления специфических влияний отдельных старинных ладов подтверждает уже наступившую стабильность нового, мажорно-минорного мышления.

Для подавляющего большинства произведений первой половины XVIII века типично, как и для венского классицизма, прочное установление главной тональности с первого же момента. Они начинаются с тоники и, более того, с сравнительно крупного построения, выдержанного полностью или большей частью в той же тональности. Столь же прочно в тональном отношении и завершение пьесы. Отсутствие достаточно отчетливой главной тональности, и особенно несовпадение тональностей начала и завершения, должно рассматриваться как наследие модальной гармонии²⁷. О последнем, впрочем, может свидетельствовать и необычность тонального развития, — например, избегание первоначального модулирования в доминанту. В равной степени к модальному мышлению восходят плагальные последовательности (особенно если это заключительные кадансы²⁸), а наряду с ними диатонические обороты с участием побочных ступеней.

Необычные аккорды, заимствованные из модальной сферы, сводятся в мажоре к проявлениям одного только миксолидийского лада (лидийский, как отмечалось выше, давно уже вышел из употребления): это мажорное трезвучие низкой VII ступени и ми-

²⁷ В музыковедческой литературе такие несовпадения отмечаются нередко. Например, в приводившейся выше работе С. Офмана (см. с. 136, 39) автор подчеркивает наличие у Куперена пьес, начинающихся в мажоре и оканчивающихся в миноре, или наоборот. Одна из сюит Куперена начинается в Es-dur, и после номеров, выдержанных поочередно в C-dur и c-moll, заканчивается в c-moll.

²⁸ К особенностям модального мышления вполне можно отнести положение, характеризующее звукоряды народной песни: усиление субдоминантового начала как бы компенсирует ослабление доминантовой функции. См.: В. Трамбицкий, 1954, с. 176; также 1955.

норное трезвучие V ступени; В миноре примечательны с этой точки зрения мажорные трезвучия IV и низкой II ступени, минорные трезвучия II и натуральной VII ступени, определяемые влиянием двух особых ладов — дорийского и фригийского.

Во многих работах зарубежных музыковедов особое внимание уделяется трезвучиям, расположенным в мажоре и в миноре на большую секунду ниже тоники. По отношению к этим аккордам часто применяется понятие двойной субдоминанты, что в большинстве случаев не обосновано. Такое обозначение может стать уместным, когда речь идет о явлениях высокоразвитой тонально-функциональной гармонии. В условиях же раннеклассического стиля трезвучия большесекундового отношения, сохранившиеся от модальной гармонии, сочетаются с тоникой, как правило, мелодически, а не функционально. Поэтому их правильные названия — трезвучие низкой (миксолидийской) VII ступени мажора, VII натуральной минора, наконец, минорное (фригийское) трезвучие VII натуральной ступени минора.

Мы видели, что минор в большей мере является носителем модальной традиции, чем мажор, причем в данном случае его неоднородность связана с переменностью не только VI ступени, отмеченной нами ранее, но и II ступени. Дальше мы убедимся, что любые проявления модальности (не только связанные с особыми аккордами видоизмененных ступеней) преобладают именно в миноре. «Прямолинейный» мажор с двумя четкими вводно-новыми образованиями восходящего порядка, связанными с главными ступенями (тоникой и субдоминантой), с самого начала остро «тяготел» к классическим нормам. «Извилистый» минор как бы сдерживал это тяготение, оставаясь средоточием модальной традиции. Следы этого соперничества сохранились и в окончательно сформировавшейся классической системе. Представляется, что к их числу относится не только, например, такая последовательность, как фригийский тетракорд, но и одно важное явление более крупного масштаба: часто встречающееся в миноре первоначальное развитие в направлении тональности не V, а III ступени. Оно, очевидно, восходит к образцам произведений, в которых модальные тенденции выражены колебанием тонального центра между параллельными тональностями, чему, вероятно, способствовало и малосекундовое мелодическое тяготение II ступени минора в III ступень. Утвердившись в рамках раннеклассической гармонии, такая модуляция стала затем традицией, сохранившейся надолго в композиторской практике.

Обратим внимание на еще один любопытный факт, заставляющий признать за минорным ладом особое значение в качестве носителя модального начала. Почти все случаи, когда ключевые знаки произведения не соответствуют истинной тональности, относятся к минору. Кроме того, заметим, что «неверные» знаки почти всегда обнаруживаются в бемольных тональностях и выражаются преимущественно в недостатке одного знака. Возникает впечатление, что музыканты той поры, чрезвычайно на-

стойчиво придерживаясь диатонической первоосновы, старались как можно меньше «замутнить» ее. Правда, Скарлатти, выделяющийся среди композиторов баховской эпохи своим предпочтением мажорного лада, сравнительно часто в ранних рукописях «не доисмысвал» один знак в тональностях A-dur, E-dur и B-dur. И все же преобладают в его сонатах случаи несоответствия знаков в миноре, притом исключительно в бемольных тональностях — d, g, c, f-moll²⁹. Этим еще раз подтверждается факт особой роли минорного лада и бемольной тональной сферы в качестве носителей модальной традиции.

Интересно было бы тщательно проследить, в каких жанрах нарушения записи ключевых знаков наиболее заметны. Представляется примечательным, например, что у Куперена прелюдия g-moll, модулирующая в экспозиционном разделе в B-dur, имеет при ключе один бемоль, в то время как танцевальные пьесы в той же тональности записаны с двумя бемолями. Не исключено, что танцевальные жанры, роль которых в становлении классического стиля давно известна, и в этом случае оказываются представителем «новой», упорядоченной системы записи ключевых знаков. Особенно же большое число отступлений от норм встречается в баховских хоралах, которым мы ниже посвящаем специальный раздел.

Современное музыковедение, на наш взгляд, слишком упрощенно подходит к вопросу о несоответствии ключевых знаков главной тональности произведения, считая, что это просто старинная традиция. В частности, так высказывается М. Букофцер (с. 387) по поводу записи тональности g-moll с одним бемолем «и других сходных остатков модализмов в позднем барокко». А. Климовичский (с. 15—16), упоминая об изданиях сонат Скарлатти под редакцией Киркпатрика и Гольденвейзера, выражает сомнение в необходимости сохранять старинную нотацию ключевых знаков. В. Рабей (с. 82) по поводу того, что Бах снабдил одним бемолем тональность g-moll в первой скрипичной соло-сонате, отмечает: «Принято считать, что это обозначение соответствует здесь дорийскому ладу. Однако определенно выраженных признаков этого лада нет ни в одной из частей цикла. Следовательно, данный способ записи должен рассматриваться не как отражение каких-либо ладовых особенностей произведения, а лишь как пережиток устаревшей системы нотного правописания, унаследованной от церковной практики».

Авторы подобных высказываний рассчитывают обнаружить черты того конкретного лада, который подсказывается необычной записью ключевых знаков, в то время когда в подобных случаях, как уже отмечалось, необходимо искать более общие

²⁹ См.: Р. Киркпатрик, с. 241.

Предложенное нами объяснение особенностей записи ключевых знаков, безусловно, не является единственно возможным. Не исключено, что недостаточность одного знака в бемольных тональностях минора отражала в какой-то мере динамику модуляционного плана, направлявшую первоначальное развитие многих произведений в сферу тональности V ступени.

связи с модальным мышлением. Иногда модальные влияния, при пристальном рассмотрении, сводятся к какой-либо одной черточке, в других же случаях их гораздо больше. В частности, в упоминавшейся баховской соло-сонате g-moll необходимо отметить субдоминантовый ответ в фуге — о связи таких ответов с модальностью говорилось выше. В первой же части этого цикла (Adagio) на значительном ее протяжении преобладает субдоминантовая тональность c-moll, а в заключительной ритурнели перед конечной тоникой g-moll появляется звук *as*, связанный, очевидно, с фригийским ладом. Ниже, в связи с баховскими хоралами, мы более подробно рассмотрим разнородные черты модальности в этих произведениях, в известной мере «предсказанные» особенностями записи ключевых знаков.

Необычные ключевые знаки привлекают внимание иногда и в послебаховское время. В качестве примера сошлемся на первое проведение *Adagio dolente* из финала сонаты № 31 Бетховена. Нет сомнения, что композитор отнюдь не «ошибся», не дописав при ключе один бемоль, да и вообще тональность *as-moll* с семью знаками при ключе не была ему чуждой — ведь применил он ее в «Траурном марше на смерть героя» из сонаты № 12. Причины, побудившие Бетховена к столь необычному оформлению данного эпизода, не ограниченного от смежных разделов финала сонаты, могли быть различными. В частности, не исключено намеренное обращение к традиции. И. Лаврентьева (с. 78) отмечает связь мелодики *Adagio dolente* со «Страстями по Матфею». Со своей стороны отметим и отдаленную аналогию начала его с *Et incarnatus* из мессы h-moll. Некоторые черты стиля предыдущей эпохи ощутимы и в более крупном плане — они выражаются в широком применении полифонии, и прежде всего жанра фуги, как в данной сонате, так и вообще в поздний период творчества Бетховена³⁰.

«Случайные» знаки в тексте, относимые к отдельным звукам, нередко вызывают в произведениях композиторов первой половины XVIII века хотя бы на момент колорит особых диатонических ладов, создавая звучание, необычное с точки зрения норм зрелого классицизма. Вот отдельные примеры:

17 *Larghetto* Г. Ф. Гендель. «Ацис и Галатея». Вступление к арии Галатея (№ 23)

³⁰ Еще один пример: в оригинальных французском и немецком изданиях мазурок Шопена пьеса соч. 33 № 1 (gis-moll) напечатана с четырьмя диезами. В комментарии сравнительно недавнего польского издания (с. 196) это считается «вероятно ошибочным».

Хотя в начале цитируемого отрывка звук *des* появляется в связи с отклонением в субдоминанту, его настойчивое повторение при выдержанном тоническом басы окрашивает целое миксолидийским оттенком. На стыке первого и второго тактов и вовсе возникает миксолидийский оборот, вполне ощутимый при сравнительно медленном темпе. Еще один пример из творчества Генделя:

Г. Ф. Гендель. Концерт В-dur для гобоя с оркестром
(переложение для гобоя и фортепиано Л. Славинского), ч. I

18

В отмеченном месте звук *as* в партии гобоя подчеркивает, казалось бы, тониальность аккорда Es-dur. Однако положение последнего на неопорных долях не позволяет «перекрыть» тонику В-dur, которая получает при этом миксолидийскую окраску.

Особым проявлением диатоничности, связанным с модальной традицией, являются фригийские обороты, в которые, как известно, в качестве неперменной составной части входят натуральные доминантовые созвучия. В следующей главе, посвященной начальным гармоническим построениям и кадансам, мы специально остановимся на фригийских оборотах в этих двух моментах развития. Здесь же отметим, что порой такие последовательности образуются внутри формы, где нередко они усиленно подчеркиваются. В качестве примера сошлемся на популярную баховскую органную токкату (с фугой) d-moll (такты 16—17, 19—20). Фригийский оборот далеко не единственное проявление модальности в этом произведении. Для токкаты, в частности, характерна предельная диатоничность, не встречающаяся, пожалуй, где-либо еще в произведениях данного жанра у Баха. Хроматика связана только с переменностью VI и VII ступеней минора, и лишь в одном случае — с двойной доминантой. Отметим и некоторые интересные моменты в фуге: начальную имитацию в тональности субдоминанты, а также уникальное окончание — плагальный каданс и предшествующий ему прерванный оборот с натуральной доминантой (на этот каданс обращено внимание в приводившихся работах М. Цулауфа и Г. Келлера; Цулауф подчеркивает его связь с хоралом). Добавим, что это произведение относится к раннему творчеству Баха (веймарский период), когда композитор сравнительно чаще прибегал к модальным приемам.

Обращаем внимание на оригинальный пример, в котором фригийский оборот составляет часть полной диатонической гаммы:

19 Г. Ф. Гендель. Concerto grosso h-moll, ч. II

V-ni I, II concert.
V-ni I, II ripieno
V-la.
V-c.
Bassi (cont.)

6 6

p
p
p
p

6 6 4 6

В данном случае отсутствует характерный тип гармонизации фригийской последовательности, и композитор трактует развитие в виде строго диатонической секвенции (td_6 ; VI-III $_6$; st_6 ; возникает разновидность «золотой секвенции»):

В качестве примера произведения, в котором связи с традициями модальной гармонии проявляются многократно, притом в основном без влияния какого-либо конкретного лада, рассмотрим первую часть одной из пьес Рамо:

20 Ж. Ф. Рамо. Аллеманда

The image shows a musical score for a piece by Jean-Philippe Rameau, titled 'Allegretto'. The score is written for piano and consists of eight measures, numbered 1 through 8. The music is in a 3/4 time signature and features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and modal ambiguity. The notation includes treble and bass clefs, various note values (eighths, sixteens, and sixteenth notes), and rests. The piece is characterized by its intricate harmonic language and the absence of a clear diatonic mode, as noted in the text above.

Уже первое созвучие обращает на себя внимание отсутствием терцового тона, что свойственно скорее старинной гармонизации. Можно пытаться утверждать, что терция здесь не полностью пропущена, а только оттягивается до конца второй доли. Однако «пустая» квинта на последней доле тринадцатого такта доказывает, что Рамо все же допускал звучание такого неполного аккорда.

Уменьшенный септаккорд в конце первого такта, на наш взгляд, показатель «несозревшего» классического стиля, в условиях которого в данном месте предпочитался бы доминантсептаккорд. Интерес композитора к фонической стороне гармонии мог побудить его к такому приему, «уже» невозможному в условиях модальности, но «еще» не вписывающемуся в функциональную ладогармоническую систему. В то же время заметны и несомненные пережитки старины. Так, явно модален поворот из *a-moll* в *C-dur* во втором — третьем тактах: первоначально со второй доли возникает движение, основанное на фригийском тетра хорде в басу, и вдруг через такое нетипичное для классической гармонии созвучие, как разрешаемый плагально VII_4^6 , происходит сдвиг в параллельную тональность (можно также утверждать, что это просто метрически выделенная III ступень главной тональности).

После этого столь же легко происходит возвращение в *a-moll*. Сжатость модуляционного процесса во втором — третьем тактах приводит к тому, что на слух воспринимается обычная последовательность явно модального характера — I-III-I.

Сравнительно четкое функциональное развитие в четвертом такте образует к началу пятого такта прерванный каданс, который в своей наиболее простой форме V-VI, очевидно, столь же характерен и для модальной гармонии. Но только к последней относится плагальный каданс в середине пятого такта.

Несомненно модальным является половинный каданс на натуральной доминанте в начале седьмого такта, тем более неожиданный, что в шестом такте доминанта была отчетливо гармонической. Далее же свободная секвенция в восьмом — девятом тактах воспринимается как затрагивающая дорийский *e-moll*.

Представляется, что не случайно такое количество «модализмов» обнаруживается в пьесе Рамо. Подобно другим французским клавесинистам, композитор, по-видимому, своим творчеством способствовал развитию функциональности в меньшей мере, чем, например, Скарлатти и особенно Бах. Это может быть объяснено, как уже отмечалось, отсутствием интереса у французских композиторов той поры к крупным инструментальным формам, требовавшим более четких, централизованных тонально-гармонических отношений, и, напротив, интересом к плавности, уравновешенности, изяществу искусства в духе заветов Буало, с избеганием острых тяготений и акцентов.

Мы убедились, таким образом, в том, что проявления модальности в творчестве композиторов первой половины XVIII века разнообразны, а в отдельных пьесах обнаруживаются в значительном количестве. Особенно же интересный материал для наблюдений над модальными чертами представляют хоралы Баха и другие его произведения, в той или иной мере связанные с ними.

б) Особенности хоралов Баха

Для Баха важнейшим источником модальности был протестантский хорал. Композитор обращался к этому жанру начиная с самых ранних своих произведений и кончая последними (как известно, на смертном одре он сочинял хоральную фантазию «Vor deinen Thron tret' ich hiemit», записанную под диктовку его зятем Альтником).

Мы отдаем себе отчет в чрезвычайной сложности проблемы хорала в целом, достойной специального исследования. Полагая, что рассмотрение ее с общеисторической точки зрения выходит за рамки наших задач, считаем все же необходимым напомнить здесь некоторые высказывания по этому поводу.

При оценке идейно-эстетического значения творчества Баха не следует упускать из виду общеизвестное значение протестантского хорала в XVI веке, его связь с освободительной борьбой народ-

ных масс против светских и духовных феодалов. Прогрессивная сущность хорала была впоследствии утрачена, однако Баху в значительной степени удалось ее вернуть³¹.

Б. Асафьев (с. 316) писал, что «в музыке, порожденной хоралом, всегда сохранялось пламенное дыхание интонаций, рожденных в борьбе народа за право мыслить и чувствовать национально»; французской революции «человечество обязано подъемом гения Бетховена на вершины человечности, эпохе же реформации, глубоко перестроившей психику, — великим этическим искусством Иоганна Себастиана Баха...». А. Альшванг, исходя из известного высказывания Энгельса о хорале «Ein' feste Burg ist unser Gott», проводит параллель между определяющим значением «Марсельезы» для творчества Бетховена и лютеровского хорала для творчества Баха³².

Истоки протестантского хорала, как уже отмечалось, нередко восходят к народному мелосу — немецкому и отчасти французскому (через гугенотские песни). Примечательны высказывания В. Одоевского о связи хорала со славянской музыкой, и в частности с гуситской песней³³. Вопрос о народных, разнонациональных истоках хорала неоднократно затрагивается в работах советских авторов³⁴, а также в выступлениях представителей музыковедения стран социализма (например, в упоминавшемся очерке Я. Ивашкевича; также в рецензии: И. Плавец [J. Plavec]).

Использование старинных ладов в баховских хоралах отмечено давно. Уже первый биограф Баха И. Форкель (с. 35—36) говорит об особом звучании ладов в хоралах и в связи с этим — о непривычных для нас модуляциях. В более поздней литературе этот вопрос затрагивается весьма часто (например, во втором томе монографии Ф. Шпитты, с. 611—613). Л. Саккетти в упоминавшейся лекции (с. 197) отметил, что Бах «гармонизирует хорал преимущественно в мажоре и миноре, но иногда пользуется и церковными ладами».

Проблеме модальных влияний на гармонию хоралов Баха посвятил специальную главу своей монографии М. Цулауф (с. 133—164).

Автором наиболее подробно рассматривается вопрос о миксолидийском ладе. Отмечается, что для гармонизации миксолидийских мелодий у Баха характерны: плагальность в самом широком смысле, проявляющаяся в наличии плагального заключительного каданса и в субдоминантовых сдвигах гармонического развития (применение, в частности, трезвучия VII низкой ступени), некоторая тональная

³¹ К этому выводу приходит Г. Хубов в своей монографии; см. главу «Народный художник и художник-мыслитель».

³² Еще раньше А. Луначарский (с. 126), отметив связи бетховенской музыки с французской революцией, напомнил, что «и другая величайшая вершина мировой музыки — Бах — вышла из гигантских бурь реформации...».

³³ См. в статье: Б. Грановский.

³⁴ См., например, упоминающуюся статью М. Друскина, 1950, с. 66; Ю. Шапорина и В. Городинского, с. 41; из работ последних лет — книгу Ю. Тюлина, 1977, с. 337—338.

двойственность, неустойчивость с точки зрения тонального мышления; склонность к минорному «затенению». Важное значение получает возможность расширения рамок тонального плана в связи с субдоминантовыми сдвигами.

По Цулауфу, для фригийского лада характерна подчеркиваемая Бахом тенденция превращения в эолийский путем сдвига центра на кварту вверх (например, звукоряд от *e* преобразуется в звукоряд от *a*). В гармонизации фригийских мелодий, подобно миксолидийским, заметную роль играет аккорд, расположенный на большую секунду ниже тоники, а также общее стремление к сдвигам в субдоминантовую сферу.

Цулауф считает особенности ионийского, эолийского и дорийского ладов значительно менее яркими. Ощущение Бахом дорийского лада сказывается в его манере ставить ключевые знаки в соответствии с этим ладом. В самой гармонизации характерно обилие натуральных доминант. В противовес миксолидийским и фригийским хоралам, в которых модальные особенности сосредоточены, как правило, в окончаниях пьес (плагальные кадансы), нормой дорийского хорала является автентический каданс. Ионийский и эолийский лады перешли без остатка в систему тональной гармонии, и об их влиянии на гармонизацию хоралов трудно что-либо говорить.

Пристальное внимание М. Цулауфа к проявлениям модальности отнюдь не отражает фактического их значения в сфере баховских хоралов. Хоральные мелодии, использованные Бахом, в подавляющем большинстве восходят к ионийскому и эолийскому ладам, полностью вошедшим в тональную организацию, а также к остальным ладам, особенности которых были, однако, нивелированы и приведены в соответствие с ней. Интересные сами по себе образцы, анализируемые Цулауфом, все же недостаточны, на наш взгляд, для обобщений по вопросу о модальной традиции, особенно — применительно к конкретным ладам. В то же время материал, собранный этим исследователем, исключает возможность отрицания роли старинных ладов у Баха, как это иногда имеет место³⁵.

Обратимся к собранию многоголосных хоралов Баха³⁶. В нем из общего числа 317 произведений (включая и варианты) лишь 47 не соответствуют ключевыми знаками нормам тональной гармонии, обращая внимание на проявление модальных тенденций. Разумеется, во многих хоралах с обычными ключевыми знаками также возможны черты модальности. Отчасти и наоборот: наличие необычных знаков не всегда служит показателем таких проявлений. Все же сопоставление хоралов, совпадающих по мелодии, но имеющих различное ключевое обозначение, иногда указывает на некоторые расхождения, и прежде всего предпочтение Бахом диатоники в тех случаях, когда знаки говорят об одном из старинных ладов.

Нами приводятся два отрывка из хорала № 249 (с-moll, при ключе два бемоля):

³⁵ Так, например, Г.-Я. Паули ([Н.-Ж. Pauly] с. 58) в работе, посвященной Букстехуде, утверждает, что «для Баха старинные лады, видимо, никогда не существовали».

³⁶ Здесь и в дальнейшем имеется в виду издание хоралов под редакцией Ф. Сменда, представляющей несколько измененное изложение классической редакции Л. Эрка (Петерс, № 4264 a/b).

21

wer heut' ist frisch, ge- sund und rot,

dein Leib und Seel' dort bren- nen muß

Несмотря на кажущееся обилие «случайных» знаков, почти все звуки входят в состав полного минора (то есть минора гармонического, натурального и мелодического). Аналогичные отрывки из того же хорала, записанного в *d-moll* с одним ключевым знаком, менее диатоничны, особенно в связи с наличием отклонения в доминанту:

22

gib uns Ge- duld in Lei- dens- zeit,

das wi- der dei- nen Wil- len tut.

Подавляющее большинство хоралов обладает типичной для Баха высокой тональной организованностью, выражающейся в ясности тоники с первого же момента звучания. Лишь некоторым хоралам свойственна известная степень тональной неопределенности, гармонические «блуждания» в начальной стадии развития,

что может быть отнесено к наследию модальности. Характерно, что в немалой части таких хоралов (№ 19, 35, 106, 145 и другие) тональность окончания воспринимается как параллельная к тональности начала.

Среди указанных выше 47 хоралов, исходя из необычных ключевых знаков, 20 должно быть условно отнесено к фригийскому ладу, столько же — к дорийскому, только 6 к миксолидийскому и один — № 274 — записан в традиции лидийского лада³⁷. У Цулауфа, как уже говорилось, наибольшее внимание уделено миксолидийским хоралам, но наличие очень ограниченного объема материала не позволяет принять все наблюдения над ними безоговорочно. Так, Цулауф говорит о преобладании в условиях миксолидийского лада плагальных заключительных кадансов. Хоралы же не дают для такого вывода достаточных оснований. Из отмеченных шести три заканчиваются автентически (№ 56, 95, 114), а три — плагально (№ 87, 89, 168). Однако из последних трех два (№ 87 и 89) имеют плагальное окончание на возгласе *Kurie eleison*, который по традиции гармонизовался плагально независимо от лада (см., например, заключительный каданс в дорийском хорале № 34, а также в его эолийском варианте — № 35). Более всего плагальных окончаний в фригийских хоралах (см. № 31, 44, 84, 120 и ряд его вариантов, 307, 308); которые завершаются также фригийскими (№ 6, 7, 46, 47, 74, 116) и автентическими кадансами (№ 8, 133, 314). Дорийские хоралы (за исключением отмеченного № 34) имеют автентические кадансы.

М. Цулауф приводит ряд замечаний об особенностях хоральных гармонизаций у Баха в связи с влияниями отдельных ладов. Однако подобно тому, как это отмечалось выше, более существенно отметить некоторые общие черты, свойственные гармонии хоралов и имеющие своим истоком модальную систему в целом. К ним относится прежде всего специфическая роль диатоники и связанное с ней широкое применение побочных ступеней и натуральных доминант в миноре. Во многих хоралах имеет место ярко выраженная плагальность в смысле направления тонального развития в сферу субдоминанты, а временами также в сферу субдоминанты к субдоминанте. В то же время гармонизация большинства хоралов показывает решительный отказ композитора от

³⁷ Из числа 47 хоралов 19, по-видимому, основано на грегорианских и других дореформационных культовых темах (№ 31, 34, 36, 44, 56, 87, 89, 95, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 153, 168, 193, 194, 249). К такому выводу можно прийти при сличении указанных хоралов с данными книги М. Коннор [M. Connor]. Эта работа, выполненная в плане докторской диссертации католического университета, основана на большом числе литературных источников и широком охвате музыкального материала. Тем не менее, с точки зрения музыковедения она представляет лишь ограниченный интерес. Автор стремился отразить влияние католической церковной музыки на музыку Баха и не пытался даже затронуть вопрос о творческом характере освоения композитором наследия предшествующих эпох.

Ряд данных, приводимых в диссертации М. Коннор, совпадает с материалами опубликованной ранее работы: Т. Шремс [Th. Schrems].

модального мышления и значительную степень использования гармонических средств классической эпохи.

Особенности гармонизации хорала налагают свой отпечаток на такие жанры творчества Баха, музыкальный язык которых определяется воздействием хоральных мелодий. В этом отношении едва ли не наиболее примечательны органные хоральные прелюдии³⁸.

Нами приводятся начало и окончание хоральной прелюдии «Kyrie, Gott heiliger Geist» из третьей части Klavierübung. В этом произведении Бах в общем далеко отошел от первоисточника — фригийской тропы «Kyrie fons bonitatis» (по упоминавшейся работе М. Коннор), лад которой обусловил здесь добавочный бемоль при ключе:

23

И. С. Бах. Хоральная прелюдия Kyrie, Gott heiliger Geist (начало и окончание)

Canto fermo in Basso

³⁸ Использование модальных ладов в произведениях данного жанра не однократно отмечается по ходу их обзора в книге: И. Вацкова [J. Vacková].



главная тональность g-moll укрепляется в конце этого произведения сложными гармониями, насыщенными хроматизацией, весьма далекими от модальности. Однако эта тональность не узнается ни в приводимом начале, где явно звучит параллельный ей B-dur, ни в середине произведения и устанавливается лишь в самом конце. Да и это ее обоснование в гармонических «блужданиях» производит впечатление функциональной неопределенности, заставляющее вспомнить приведенную ранее пьесу Пахельбеля (см. пример 7).

И в других произведениях подобного рода ладотональная неустойчивость особо ощутима при сопоставлении их начал и окончаний. Так, в пьесе из той же третьей части Klavierübung, первоисточником которой является опять же отмеченная выше фригийская тропа, в хоральной прелюдии «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit» начало воспринимается в B-dur, а тональность cantus firmus — фригийский g-moll — получает в конце такое гармоническое «оформление», что слышится как доминанта к c-moll. В обеих хоральных прелюдиях «Christe, aller Welt Trost» начала и завершения представляются совершенно различными по тональности. Во второй из них отметим при этом соотношение параллельных тональностей.

Воздействие хорала порой ясно ощутимо в баховских вокально-инструментальных циклах. Нередко с опорой на хорал связаны особенности их ключевых знаков, и анализ таких произведений с учетом данного обстоятельства помогает раскрыть замысел композитора относительно характера развития цикла в целом. К этим вопросам мы вернемся в главе о тональных планах.

* * *

Вопрос о выразительном значении баховской гармонизации в модальном стиле давно привлекает внимание исследователей. В одной из работ И. Мозевиуса ([J. Mosewius] 1852, с. 32), относящихся к раннему баховедению, подмечено, что Бах использует старинные лады для особого усиления выразительности. Ф. Шпитта (т. 2, с. 611—612) указывает, что Бах имел в древних ладах особое средство, которым он владел свободно, применяя его в соответствии с поэтическим смыслом и музыкальным контекстом. Х. Риман (1901, с. 134), говоря вообще о старинных ладах, за-

Такова, в частности, и точка зрения американского музыковеда Дж. Винченца [J. Vincent] в его книге о диатонических ладах в современной музыке. Многие в этом труде может заинтересовать читателя. Заслуживают внимания, например, суждения об эволюции тонального принципа (главным образом на с. 14—15); автор последовательно характеризует смысл понятия тональности, начиная с древности и вплоть до нашего времени. Значительную часть книги составляют примеры из музыкальной литературы, которые могут быть успешно использованы при изучении диатонических ладов. В этой связи отметим приведенные интересные образцы проявления локрийского лада (с. 140—144).

В то же время общая концепция Винченца весьма сомнительна. Работа посвящена... Глареану, якобы сумевшему опередить ладовое развитие музыки на четырехста лет вперед. Автор стремится доказать, что старинные лады представляют основу всякой хроматизации; при этом, говоря о значении диатоники, Винцент имеет в виду прежде всего систему, созданную профессиональными музыкантами средневековья и закрепленную в «Додекахордоне»; диатоника народной музыки затрагивается лишь вскользь.

Эволюция музыкального языка для Винченца связана не со сменой качественно различных стилистических норм, а только с чередованием различных стадий развития модальности. Аккорд $c-e-g-b$ в конце баховской прелюдии C-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» автор считает допустимым трактовать как миксолидийский септаккорд I ступени; аккорд двойной доминанты в третьем такте третьей части сонаты Бетховена № 30 — как лидийскую II ступень. Классическая эпоха характеризуется как «глубокий упадок модальности» (название главы XXIV). Зато в XIX—XX веках Винцент отмечает возрождение модусов, обильно цитируя отрывки из произведений композиторов, хорошо известных своими связями с народной музыкой (Шопен, Мусоргский, Римский-Корсаков, Сметана, Дворжак, Григ, Сибелиус). Вперемежку с подобного рода образцами приводятся и такие, в которых источник особых диатонических ладов — не народная музыка, а именно средневековая теоретическая система (сюда относятся, очевидно, церковные кантаты и другие культовые сочинения А. Гречанинова).

Автор явно стремится «подогнать» под понятие модальности как можно большее число примеров. Отсюда несомненные натяжки во многих анализах. Винцент не признает мажоро-минорного взаимопроникновения ладов и относящиеся сюда примеры толкует исходя из модусов. Так обстоит дело, в частности, с анализом отрывков из струнного секстета Брамса (с. 26), из второго действия «Князя Игоря» Бородина (с. 37) и других произведений. Добавим, что анализ модальных влияний в музыке Баха (глава XXIII) далек от глубины, присущей, например, монографии о баховской гармонии М. Цулауфа, труд которого, очевидно, остался для Дж. Винченца неизвестным.

«Диатоническая теория хроматики», согласно которой абсолютизируется значение особых диатонических ладов в качестве источника хроматизации, неизбежно ведет к необоснованному, одностороннему рассмотрению ладовых явлений эпохи Баха и более поздних периодов с точки зрения модального мышления конца средневековья. В то же время при изучении ладовых основ гармонии композиторов конца XVII — первой половины XVIII века возможна и противоположная ошибка: столь же необоснованное применение критериев, относящихся к удаленному от их эпохи романтическому и послеромантическому этапу развития гармонии.

В этой связи представляются мало убедительными данные, приводимые в одной из работ И. Тютьманова. Так, пример, на который автор ссылается (с. 127), призван доказать факт, что якобы во времена Баха завершилось «преобразование натуральных систем в смешанные системы мажора и минора», подводящее вплотную к десятиступенной мажоро-минорной системе, — речь идет о последних трех тактах седьмой прелюдии из первого тома «Хорошо темперированного клавира», где вполне ясно ощутим просто Es-dur с переменной VI ступенью (натуральной и гармонической) и с типичным для баховского каданса отклонением в субдоминанту. В помещенном рядом примере (фуга As-dur из второго тома «Хорошо тем-

перированного клавира») автор находит «мелодико-гармонический» минор, то есть обычный полный минор с переменностью VI и VII ступеней. Однако, как было отмечено выше, такой полный минор не явился результатом каких-либо преобразований, о которых пишет Тютманов, а связан с неоднородностью минора, имевшей уже в начальной стадии развития тональной гармонии. Сомнительно также, достаточно ли единичного появления неаполитанского секстаккорда в баховском кадансе (или в качестве особого гармонического средства, прибегаемого для кульминации), чтобы утверждать наличие у Баха дважды гармонического мажора (с. 134).

Что же касается обнаруживаемых И. Тютмановым предпосылок гаммы тон-полутон у Баха, то сам автор, по существу, отмечает их несвязанность с гармонией (с. 166), в отличие от музыкального языка романтиков. Думается, что из звуков мелодий Баха можно сконструировать любые структуры, весьма далекие от ладовой природы раннеклассической гармонии.

Одной из «модных» проблем зарубежного музыковедения с некоторых пор стали поиски образцов... двенадцатитоновой системы у Баха. Стремление к полному использованию всех 12 тонов, очевидно, было вполне естественным, особенно в эпоху освоения равномерно-темперированного строя. Поэтому понятно, что соответствующие примеры можно в ту пору обнаружить. Общеизвестным случаем подобного рода является тема фуги h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира»⁴². Приводим еще один образец — тему номера 6 из «Кофейной кантаты» Баха:



Количество таких примеров легко умножить⁴³. Однако, хотя и нельзя исключить, что они могли служить подсказкой Шенбергу⁴⁴, естественно, музыку Баха и его современников трудно вообразить связанной чем-либо с додекафонией. И дело здесь не столько в том, что композиторы той поры не соблюдали известного принципа невозвращения к затронутым звукам и не избегали секвентного движения, сколько в интонационно-ладовой природе их музыки.

* * *

Решительный поворот к тональному мышлению с широким использованием возможностей контраста диатоники и хроматики, внедрение в художественную практику неисчерпаемых богатств

⁴² Пемецким музыковедом И. Маннкой в упомянутой ранее статье (с. 181) высказывается мысль о том, что 12 тонов фуги h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» воспринимаются как итоговое объединение тоник всех фуг этого цикла.

⁴³ См. примеры, в частности, из произведений Баха, Генделя, Телемана в работе: Г. Мозер [H. Moser].

⁴⁴ Это предполагается, например, в работе: Г. Друкс [H. Druk].

Каданс в качестве особой зоны, в которой, как известно, впервые возникли классические функциональные отношения аккордов, издавна имел решающее значение для развития гармонии. Перенос отстоявшихся в нем гармонических формул на другие участки произведения давно уже привел к тому, что в зарубежном музыковедении само понятие каданса, означавшего когда-то определенное ниспадание мелодии, получило не только определенный гармонический смысл, но и стало относиться вообще к последовательностям аккордов. Эволюция кадансовых формул прослеживается в упоминавшейся книге А. Машабе, в специальной работе А. Казеллы [A. Casella].

На наш взгляд, остается пока недооцененной и мало изученной проблематика начальных гармонических оборотов. Концепционным подходом к ней отмечен ряд страниц «Романтической гармонии» Э. Курта, сравнивающего аккордику в начале произведений классического и романтического периода. Стимулом к изучению специфики начальных построений должны служить известные высказывания Б. Асафьева о «первоначальном толчке», «первоmomente интонирования». Начальные гармонические обороты, подобно заключительным кадансам, весьма показательны с точки зрения стиля. Они носят на себе отпечаток всего произведения, образуя в известной мере его зародыш, обладающий чертами целого в сжатом, свернутом виде.

Несомненно, в изучаемую эпоху огромное значение для становления гармонического стиля имела аккордообразующая роль голосоведения. Упомянутое превосходство Баха основано на том, что его голосоведение, по сравнению с современниками, отличается чрезвычайной смелостью. Отсюда и большая острота гармонии, ее особая выразительность во многих произведениях Баха. Смелость голосоведения является источником большей диссонантности баховской музыки, и в частности неоднократно отмечавшегося в литературе расширения сферы применения септаккордов, свойственного этому композитору.

На принципе первичности мелодии, ее активности по отношению к аккордике основана концепция чехословацкого музыковеда М. Филипа [M. Filip] о закономерностях развития классической гармонии. Автор рассматривает процесс эволюции гармонии с точки зрения развития противоречия между горизонталью и вертикалью. Мелодические изменения, называемые им «вариациями», обновляют гармонию путем «вращения горизонтали в вертикаль», что обуславливает возникновение новых стабильных комплексов. В последних, при частом их применении, исчезает упомянутое противоречие, что опять же требует обновления гармонии очередной мелодической «вариацией». В работе прослеживается роль в развитии гармонической вертикали вспомогательных, проходящих звуков, задержаний, а также связанных с неаккордовыми звуками явлений, как короткий и долгий форшлаг.

При несомненной ценности концепции Филипа, его подход к проблеме аккордообразования все же односторонен. Наряду с огромным значением мелодического начала, гармония, рассматриваемая, в частности, как система созвучий, обладает, несомненно, своими внутренними закономерностями, сущность которых таится в структуре аккорда. Одной из серьезных попыток проникнуть в специфику этой структуры является теория терцовых индукций, развиваемая Л. Мазелем, прежде всего в его «Проблемах классической гармонии» (гл. 5).

В музыке баховской эпохи богатейшее по своему развитию голосоведение, основанное на достижениях полифонического письма, порой вызывает к жизни различные усложненные вертикальные сочетания. Однако даже при предельной свободе мелодической фигурации последняя всегда организуется терцовой структурой. При этом принцип терцовой индукции действует в границах октавной повторности, будучи строго обусловленным к тому же ладовыми тяготениями, а также сопряженностью консонирующих и диссонирующих созвучий. Так, раннеклассическая гармония, как, впрочем, и зрелая классическая гармония, не прибегает к септаккорду тоники, в котором остро тяготеющий вводный тон вступил бы в функциональное противоречие с тоническим трезвучием. Избегается септаккорд IV ступени мажора с его остродиссонирующей большой септимой, хотя тот же аккорд — но с малой септимой — встречается не столь уже редко в миноре. Вообще же основу аккордики составляет определенный, строго очерченный круг созвучий.

С точки зрения процесса становления гармонии в раннеклассическую эпоху немалое значение имеет проблема числа голосов, образующих ткань музыкального произведения. Совершенно очевидно, что от числа голосов зависит в определенной мере и аккордика. Так, например, систематическое обращение к двух- или трехголосию вряд ли способствует возникновению септ- или, тем более, нонаккордов. Кроме того, значение имеет и постоянство в применении того или иного числа голосов. При поддержании на протяжении всего произведения трех- или четырехголосного склада, естественно, становится возможным строгое голосоведение, обеспечивающее полную взаимосвязь созвучий. Напротив, отказ от постоянного многоголосного склада делает возможными свободные сочетания аккордов, неразрешенность диссонансов.

Для французских клавесинистов характерно в целом преобладание легкой, двух- или трехголосной фактуры, в условиях которой крайние голоса — верхний и нижний — обладают высокой степенью мелодической подвижности, что затрудняет отнесение конкретных пьес только к полифоническому или только к гомофонному складу. Данное положение не противоречит факту, что в пьесах серьезного, торжественного характера (особенно у Рамо) появляется «массивное» четырехголосие с отчетливой аккордовой вертикалью, применяемое, впрочем, с выразительной целью и в отдельных фрагментах других произведений, а также в заключительных кадансах (см.: Б. Поцей, с. 100—102).

Скарлатти, пожалуй, единственный из композиторов того времени, для которого характерна высокая степень свободы состава голосов. А. Климовицкий (с. 38) указывает, что Скарлатти легко переходит в отдельных побочных темах от простейшего двухголосия к «уплотненным» аккордовым вертикалям. В результате возникает свободное обращение с диссонансами, применяемыми не в результате развитого голосоведения, а в качестве яркой гармонии.

ческой краски. Р. Киркпатрик (с. 224) объясняет переменность числа голосов, присущую Скарлатти, тем, что этот композитор трактовал клавесин наподобие гитары. Естественно, подобная ориентация приводит к заметному отличию от голосоведения Баха или Генделя, у которых широкое обращение к хоровой и органной музыке отражалось в целом на уплотнении гармонической ткани. Кроме того, влияние хоровой музыки с ее тембровым разделением человеческих голосов способствовало утверждению четырехголосного склада. Впрочем, определенность числа голосов, как отмечает В. Протопопов (1965, с. 119—120), выражена у Баха значительно больше, чем у Генделя. Фактура генделевского письма в целом менее плотна, чем баховская, и, в частности, сравнительно чаще сводится к двухголосию или трехголосию.

Ткань произведений Баха разнообразна по количественному составу голосов. Однако закономерности гармонического языка композитора, несомненно, выработывались на базе четырехголосия. Различные по числу партий виды многоголосия у Баха должны рассматриваться как варианты четырехголосия, в основном не меняющие форм аккордики. Так, например, в прелюдии C-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира», где каждый аккорд изложен пятиголосно, можно бы ожидать появления нонаккордов. На деле же гармоническая ткань этого произведения состоит из одних лишь трезвучий и септаккордов. В соответствии с учением Ю. Тюлина (1966, с. 187—188) об основной конструкции аккорда, пятиголосие оказывается в этом случае естественным для изложения именно септаккордов — по формуле $\frac{4}{1}$. Заметим, что из 34 аккордов данной пьесы трезвучия составляют только 12, септаккорды же — 22. В большинстве септаккордов удвоен бас (примечательно, что это положение оказывается обязательным для основного вида доминантсептаккорда). Характерно, что во всех 14 прелюдиях обоих томов «Хорошо темперированного клавира», выдержанных в двухголосии, ощущается полнота гармонии, несмотря на пропуски отдельных тонов (как правило — нормативные)¹. Аналогично положение в четырех дуэтах из третьей части Klavierübung. В произведениях подобного рода огромную роль играет гармоническая фигурация, позволяющая «осуществить простое мелодическое раскрытие гармонии, при котором в центре внимания остается все-таки гармония» (В. Цуккерман, с. 62).

Конкретный выбор того или иного числа голосов в известной степени обусловлен в каждом случае характером произведения, его основным художественным образом. Так, можно отметить, что Бах нередко прибегает к пяти- и шестиголосию, например в тех органнных произведениях, хоровых номерах мессы

¹ Полнозвучность двухголосной фуги e-moll и ряда прелюдий Баха отмечена в свое время А. Рубинштейном. См.: Ц. Кюн.

h-moll, в отдельных кантатах, эмоциональное содержание которых слушатель склонен определять понятиями величия, торжественности, пафоса; подвижное двух- и трехголосие связано преимущественно с образами веселья, с танцевальной стихией (в частности, в ряде клавирных и органных фуг). В окончаниях некоторых произведений, нередко в их заключительных аккордах композитор, как и его современники, ощущал особую потребность в полнозвучии. Характерно, что в то время, как в произведениях четырехголосных, а тем более пяти- или шестиголосных редко когда вводятся в кадансах дополнительные голоса, в трехголосных сочетаниях такое стремление очевидно (см., например, завершение органной фуги с токкатой d-moll, клавирной фуги с хроматической фантазией, части фуг «Хорошо темперированного клавира») ².

Сопоставление двух томов прелюдий и фуг Баха показывает некоторую тенденцию к уменьшению плотности многоголосия, наметившуюся в процессе эволюции творчества композитора. Так, в первом томе «Хорошо темперированного клавира» из общего числа 12 фуг, написанных менее чем на четыре голоса, половина имеет четырех- и более многоголосное окончание (фуги c-moll, Cisdur, d-moll, Es-dur, e-moll, B-dur). Во втором томе количество трехголосных фуг несколько больше — 15, притом только в трех из них — c-moll, Cisdur и e-moll — аккордовая ткань в конце уплотняется. Добавим, что во втором томе 10 пьес завершается тоническим унисоном или октавой, в то время как в первом томе таких пьес — лишь пять. Подобного рода изменения обусловлены общими сдвигами в характере баховского стиля. Некоторое усложнение языка композитор, возможно, стремился уравновесить сравнительно большей прозрачностью многоголосия, лаконичностью и простотой кадансов ³.

Аккордообразование в конце XVII — начале XVIII века определяется главным образом синтезом контрапунктического и гармонического начал. В произведениях с относительным преобладанием гомофонного склада, несмотря на значение основной темы, помещаемой в верхнем голосе, остальные голоса, благодаря яркой индивидуализации, нередко имеют самостоятельное значение, тре-

² Вопрос о стремлении к полнозвучности в конце клавирной фуги d-moll (с хроматической фантазией) затронут в одном из самых ранних анализов этого произведения: А. Марк [A. Marx], с. 40.

Увеличение числа голосов в баховских кадансах отмечается уже в работе: И. Майрхофер [P. Maughofer], с. 16. Ср. также: А. Должанский, с. 85.

³ Данные музыковедческой литературы сходятся на том очевидном факте, что по своему музыкальному языку второй том «Хорошо темперированного клавира» во многом отличается от первого тома. Можно предположить, что даже в том случае, если ряд пьес второго тома написан значительно раньше его завершения (такова точка зрения, например, Ф. Шпитты, А. Швейцера), на них все же отразилась редакторская работа композитора. В связи с этим имеются достаточные основания проводить сравнение обоих томов и отсюда делать выводы о некоторых чертах эволюции музыкального языка Баха.

будущее соответствующего выразительного исполнения. С этой точки зрения внимание исследователей привлекает прежде всего стиль Баха.

Уже первый биограф Баха И. Форкель неоднократно отмечает особое сочетание композитором мелодии и гармонии, заключающееся в том, что средние голоса не являются лишь сопровождающими, а обладают своей индивидуальной мелодической линией. В результате этого баховская гармония фактически основана на сочетании самостоятельных голосов. «Из подобного переплетения нескольких мелодий, которые все настолько напевны, что каждая в определенное время может появиться в верхнем голосе и действительно появляется в нем, как раз и состоит баховская гармония, с какой мы встречаемся во всех его сочинениях, что он написал примерно с 1720 года... В его четырёхголосных произведениях можно даже иногда опустить верхний и нижний голоса, и все-таки оставшиеся два средних голоса мы слышим как ясную и певучую музыку» (И. Форкель, с. 45).

Один из первых исследователей творчества Баха, Ф. Грипенкерл [F. Gripenkerl], подготовивший к изданию ряд сочинений композитора, указывает: «Бах, его сыновья (Фридеман и Эмануэль) и их ученик Форкель играли фуги мастера с такой полнотой выражения—не только в двух крайних голосах, но и в средних, не только при одинаковом характере всех голосов, но и при разных характерах...—что каждый голос становился полноценным, правдивым и сильным выражением какого-либо состояния духа». Несомненно, подобного внимания исполнителя заслуживают средние голоса баховского многоголосия не только в фугах.

Развитие голосоведения наложило свой отпечаток на баховскую оркестровку. Так, единый принцип распевности всех голосов в известной мере противодействовал индивидуализации оркестровых партий в соответствии с возможностями тех или иных инструментов. Отмечаемое А. Карсом (с. 99) использование натуральных валторн и труб в высоком регистре и попытки вводить для них «цветистые» партии в стиле *slapito* тоже могли быть связаны с мелодизацией всех голосов гармонической ткани. А. Веприк (с. 19) также подчеркивает значение полифонии для баховской оркестровки: «Особенности полифонического стиля, сводящиеся к равнозначности отдельных голосов полифонической ткани, привели к равнозначности инструментов баховского оркестра».

Значение голосоведения для баховской гармонии отмечается во многих музыкаловедческих работах. Напомним здесь высказывание К. Кузнецова (с. 54): «XVII век передал Баху драгоценнейшую традицию: гармонию, рожденную из движения голосов, а не из консекта аккордов».

Сошлемся также на следующее высказывание в работе Ю. Тюлина и Н. Привано (1965, с. 9): «В полифонии Баха... часто образуются необычные гармонические сочетания, редко употребляемые аккорды и необычные их соединения, что придает музыкальной ткани большое своеобразие звучания. Бах не избегает весьма резких диссонансирующих сочетаний, если они логически хорошо обоснованы мелодическим движением... Сложность гармонических образований в музыке Баха объясняется активностью движения самостоятельных полифонических голосов». См. также высказывания Ю. Тюлина в его новой работе (1977, например с. 337), где голосоведению Баха посвящена специальная (XIV) глава.

В зарубежном музыкознании сравнительно недавнего времени выделим специальную работу К. Дальхауза (1956), в которой гармония Баха рассматривается последовательно в качестве результативного голосоведения. Автор остро и вполне обоснованно полемизирует с выступлением Г. Келлера (1954), а во многом и с М. Чулауфом. Однако почти все приводимые им образцы баховского гармонического стиля, призванные подтвердить роль мелодического начала, ограничиваются приемами секвенции и параллельного движения голосов.

Соотношение мелодической горизонтали и аккордовой вертикали имеет бесконечное число вариантов и не может быть приведено к единой формуле. В то же время возможно наметить несколько путей, по которым происходит в ту пору мелодическое становление гармонии.

Яркая звучность и оживленность гармонического движения в произведениях баховской эпохи основаны на мелодизации голосов с помощью так называемых неаккордовых звуков. Само это определение, в сущности, имеет значение термина по учебному курсу гармонии и отражает свойственный данной дисциплине подход к музыкальной ткани как состоящей из аккордов, а также из звуков, нарушающих их структуру. Учение о гармонии издавна занимается не только аккордами, но и неаккордовыми звуками, наличие которых образует контраст, оттеняющий аккордовые структуры.

Парадоксально, однако, что учебный курс способствует скорее представлению о том, что якобы всевозможные мелодические образования усложняют гармонию, в то время как на самом деле линии голосов первичны, а аккорды лишь со временем сложились на их основе.

Чрезвычайно характерна для гармонии той поры роль задержаний. Широкое их применение, возможно, связано с большим значением органа — инструмента, которому задержания особенно свойственны, однако несомненны черты общности в применении задержаний в сфере органной, вокально-хоровой и оркестровой музыки. Общеизвестно выразительное значение задержаний в связи с воплощением образов скорби, в частности у Баха. Богатый материал для соответствующих наблюдений представляет его кантата № 21; по поводу известной арии «Seutzer, Thränen» Т. Ливанова (1940, с. 405) отмечает связь задержаний с «типическими интонациями „вздоха“, имеющими непосредственное «декламационно-выразительное происхождение».

Определенно меньшее значение имеют задержания в клавишной музыке, что, разумеется, объясняется спецификой инструмента, не позволявшего «удерживать» звучание. В итоге в сонатах Скарлатти задержания весьма далеки от баховской напряженности и драматизма. Они применяются порой без разрешения, что приводит к образованию необычных созвучий, например, с квартовыми тонами вместо терцовых⁴.

Считаем необходимым обратить внимание на прямое отношение мелизматики к неаккордовым звукам и аккордообразованию, отчасти затронутое в книге М. Филипа. В связи с вопросом о задержании могла бы быть исследована история долгого формирования, само появление которого показательно с точки зрения степени осознания гармонической функциональности. Напомним также, что применение задержания, занимающего столь значительное место в музыке Баха и его современников, стало резко ограничиваться в творчестве венских классиков. Это естественно объясняется тем, что неаккордовые звуки на опорной доле, по сравнению с другими видами, более всего нарушают четкий облик аккорда, противореча тем самым классической тенденции к ясно-

⁴ Примеры последних см. в упоминавшейся статье Н. Пузеля, с. 69. Автор отмечает их «явно колористическое значение (гул низкого регистра)».

сти структуры и функциональной определенности каждого созвучия.

Выразительность гармонии баховской эпохи в большой степени связана с широким применением проходящих и вспомогательных звуков. Они во многом обуславливают мелодизацию голосов, их певучесть. Представление о поющих голосах музыки той поры вызывается прежде всего именно этими звуками. Притом предметом внимания композиторов порой становились и средние голоса и бас⁵. Активность голосоведения часто вызывает, особенно на неопорных долях, возникновение различных вертикальных комплексов, которые воспринимаются (прежде всего при медленном темпе) как самостоятельные аккорды. Нередко происходит сочетание различных видов неаккордовых звуков, взаимопереход одного вида в другой:



В данном примере на третьей восьмой в басовом голосе появляется звук *fis*, который сначала воспринимается как проходящий, хотя и обрисовывает аккордовое созвучие (секундаккорд тоники). Однако далее весь этот комплекс выдерживается на четвертой и пятой восьмой; при этом усиливается его восприятие в качестве самостоятельной гармонии, отчего *fis* на третьей восьмой ощутим в качестве предмета. Но на шестой восьмой тонический секундаккорд оказывается задержанием к VI ступени. В дальнейшем аналогичное развитие голосов приводит в конце такта к субдоминанте. Медленный темп способствует постепенному переосмыслению гармонии.

Таким же образом в условиях медленного темпа и вспомогательные звуки приобретают порой значение аккордовых:

⁵ В литературе указывается на особую подвижность баса в эпоху Бах при относительной неподвижности средних голосов; отмечается в то же время: наличие и других типов голосоведения. См.: В. Фишер [W. Fischer], с. 63—64. Обзор одних лишь начал хоралов Баха может показать разнообразие последних. См. развитую мелодизацию альты в начале хорала № 64, тенора — № 16, альты и тенора — № 99, всех трех нижних голосов — в первых четырех тактах хорала № 191.

27 Adagio assai

В приводимом примере так обстоит дело с созвучиями на вторых восьмых во втором и четвертом такте: отстоящие на большую секунду от основных тонов звуки *f* и *c* превращают на момент доминантовые трезвучия в секунда аккорды⁶.

При всей громадной роли плавного голосоведения, исходящего во многом из норм вокально-хоровой полифонии строгого письма, нельзя пройти мимо явлений смелого раскрепощения, которые привели к свободному обращению с неаккордовыми тонами, — таковы прежде всего вспомогательные звуки, взятые или брошенные скачком, а также сложные комплексы неаккордовых тонов различного значения. Вне сомнения, их источником является бурный расцвет чисто инструментальной музыки, в условиях которой напевность утрачивает значение естественной предпосылки мелодического движения, а сочетание разных, нередко далеких по тембру инструментальных групп делает относительно приемлемыми для слуха столь резкие созвучия. В свою очередь, как уже отмечалось, такие приемы, обретенные композиторами в сфере инструментальной музыки, могли переноситься обратно на область вокально-хоровой музыки. Не все композиторы, впрочем, в равной степени шли по пути раскрепощения голосоведения. Если, например, Скарлатти проявил эту тенденцию, в сущности, только в кла-

⁶ Подобного рода фигурация баса была характерной для музыки начала XVIII века. В частности, ее можно обнаружить в ряде пьес из книги напевов Шемелли. У Баха она распространена очень широко в самых различных произведениях. Вся вариация № 2 из цикла Гольдбергских основана на последовательном выдерживании этой фигуры, примечательной своей диатоничностью. В связи с этим следует обратить внимание и на характерные большесекундовые мордецы, например в самом начале баховской органной токкаты d-moll (этот пример приводится И. Способиным, с. 147—148). Напомним, что учебные гармонии рекомендуют преимущественно малосекундовые и нижние вспомогательные звуки.

весинной музыке, то Бах показал «дерзкие» образцы подобного рода едва ли не во всех жанрах (в том числе, что особенно примечательно, в хоралах). Очевидно, по отношению к Баху следует отметить поразительно высокую степень усложнения, обострения звучания, исключительно полное овладение им техникой поистине свободного письма в самом широком смысле этого понятия.

Особенности баховского голосоведения длительное время встречали непонимание даже у видных музыкантов последующей эпохи, стоявших уже на позициях классического стиля и не склонных воспринимать гармонию в качестве «остывающей лавы полифонии». Так, К. М. Вебер, сравнивая гармонизацию 12 хоралов, выполненную Бахом и Фоглером, упрекает Баха в жесткости ряда гармонических оборотов из-за якобы неудачного голосоведения (см.: М. Этингер, 1967, с. 462). По-видимому, к таким образцам из творчества Баха могло относиться замечание Форкеля (с. 46—47) о том, что композитор нарушает правила в как бы «промежуточном» движении голосов: последние поют и стремятся к определенной цели, достигнув которой они вполне созвучны, как и в самом начале движения; по пути же встречаются некоторые жесткости, «компенсируемые», однако, певучестью голосов.

Свобода баховского голосоведения отмечается в значительном числе работ, и в частности в русском классическом музыковедении.

Широко трактует особенности баховского голосоведения Г. Ларош. Особо выделяет он перечень, «к которому наш современный слух гораздо чувствительнее, чем слух людей XVII столетия, вследствие чего и употребление его в старину, например у Себастьяна Баха, отмечается неустрашимостью, которую мы вряд ли найдем между композиторами наших дней. Вообще Бах не уступает никому из позднейших новаторов в смелости стиля и независимом отношении к школе; из его сочинений можно было бы набрать любопытнейшую коллекцию неправильно-стей, в число которых вошли бы параллельные совершенные консонансы, прямые движения к совершенным консонансам, параллельные септимы и секунды, неприготовленные и неразрешенные диссонансы самого необыкновенного рода, недозволенные удвоения в аккордах и ко всему этому упомянутые уже переченя»⁷.

В творчестве композиторов конца XVII — первой половины XVIII века, и особенно у Баха, встречаются самые разнообразные «нарушения» голосоведения. Как отмечал в свое время Ю. Тюлин, развитие инструментальной фактуры предоставило композиторам возможность, с одной стороны, нейтрализовать запрещенные по традиции параллелизмы квинт и октав, с другой же стороны, применять их с особой выразительной целью; по сравнению со Скарлатти и Генделем очень свободно использует различные виды та-

⁷ Г. Ларош, 1913, с. 282—283.

Затронутая Ларошем проблема параллелизмов у Баха нашла отражение в ряде музыковедческих работ, и прежде всего в специальном исследовании: Ю. Тюлин, 1938. См. также позднее в ряде работ того же автора, особенно 1977.

В зарубежном музыковедении бытует понятие «скарлаттиевских» параллельных квинт, звучание которых смягчено благодаря тому, что движутся параллельно неодинаковые тоны смежных аккордов или же эти квинты возникают при сочетании гармонии главной и побочной ступеней. См.: К. Сикорский [K. Sikorski], с. 268.

ких параллелизмов Бах. Ю. Тюлину принадлежит также заслуга обнаружения и тонкого анализа многих фрагментов баховской музыки, основанных на значительной свободе голосоведения при следовании от одной гармонической опоры к другой, в результате чего возникают параллельные движения секундами, квартами, октавами, явления полигармонии, связанной с перечасными звучаниями полиладовости, политональности⁸. Опыт сравнения особенностей голосоведения у Баха и его современников показывает, что последние, опасаясь, по-видимому, жесткости звучания, не достигли столь высокого уровня «раскрепощения». Кроме того, у Скарлатти, Генделя и других композиторов можно обнаружить любопытные образцы (сходные с отдельными приемами голосоведения Баха), как правило, в инструментальной, но не в вокально-хоровой музыке.

Ниже мы остановимся на нескольких вопросах, связанных с проблемой голосоведения в изучаемую эпоху: соотношения *continuo* и *obligato*, некоторых черт перечасий, ненормативного движения баса.

Противоречие между *continuo* и *obligato*, неоднократно отмеченное исследователями в музыке баховской эпохи (А. Швейцер, М. Чулауф и другие), следует оценивать как специфическое явление этого времени. Генерал-бас, как уже говорилось, не имел, в сущности, единой обязательной расшифровки. Сам по себе принцип импровизационности допускал не только разновариантность гармонии при повторном исполнении произведения, но и — до некоторой степени — неполную согласованность гармонии *continuo* с вертикальными комплексами верхних голосов. В итоге практика исполнения подсказывала возможность двойственности гармонического замысла и его восприятия, вплоть до полифункциональных образований. Последние далеко не всегда связаны с резкостью, жесткостью звучания. Однако возникающие при этом аккордовые комплексы подчас намного отличаются от нормативных созвучий, свойственных эпохе. Вот один из примеров:



⁸ Наиболее полно перечисленные моменты отражены в работах: Ю. Тюлин, 1967, 1976, 1977.

Два частных случая резких сочетаний в творчестве Баха, смягчаемых разномембровостью образующих их голосов, приводит А. Рабинович, с. 56—57.

В данном случае в начале второго такта *continuo* намечает трезвучие VI ступени, а в партиях *obligato* звучит в это время тоника. Казалось бы, можно рассматривать весь комплекс как септаккорд VI ступени. Однако такое созвучие, прежде всего, трудно считать естественным для стиля баховской эпохи. Кроме того, воспримут не единого комплекса, а двух различных аккордов способствует существенное различие регистров и тембров.

Противоречие между *continuo* и *obligato*, несомненно, наложило свой отпечаток на музыкальный язык и таких произведений, в которых подобного «естественного» разделения на два пласта не имеется. Отсюда и возможность, в частности, возникновения различного рода перечений, в образовании которых большей частью участвуют голоса, отдаленные друг от друга как бы наподобие *continuo* и *obligato*. Хотя композиторы не избегали перечений, в целом, очевидно, они применяли их, по сравнению со своими старшими современниками, сдержаннее, прибегая в известной мере к маскировке. Обратим внимание, в частности, на приводимые М. Букофцером цитаты из произведений Перселла, в которых отчетливой нарочитостью дано переченье не только при сочетании соседних аккордов (по Ю. Тюлину — разновременное, косвенное), но и «внутреннее» (в данном случае по Тюлину — одновременное сталкивающееся) переченье в рамках одного и того же созвучия (отметим также параллелизмы квинт и октав в первом фрагменте):

Г. Перселл. «The Tempest». My heart is inditing. Alleluja

Заслуживает внимания предложенное Букофцером (с. 215) объяснение подобных явлений как выражение стремления к смыканию модальной и функциональной концепций. Автор считает типичными в этом смысле сочетания элементов натурального мажора с миксолидийским ладом, натурального минора с дорийским ладом. Как уже отмечалось, согласно современным воззрениям это — черты полиладовости.

Из множества примеров переченья, обнаруживаемого в произведениях Баха любых жанров, мы остановимся на двух разнотипных, относящихся к различным жанрам, демонстрирующих приемы смягчения этого резкого эффекта. В предпоследнем такте прелюдии E-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира» на фоне квартсекстаккорда a-moll затрагивается в правой руке *cis*. Здесь не вызывает сомнений основополагающее значение

гармонии IV_4^6 с альтерацией $\sharp c$ — этого своего рода continuo, с которым сочетается облигатный голос; в последнем звук *cis*, образующий перечень, имеет явно вспомогательное значение, и тем самым его конфликт с $\sharp c$ сглажен⁹. Другой пример — на завершении хора — кажется «на вид» гораздо более резким:

30 И. С. Бах. Хорал № 66

Al - le - lu - ja.

Однако здесь вертикальный комплекс на первой доле предпоследнего такта отчасти воспринимается как двойное задержание (ход $\sharp f - \text{dis}$ в басу звучит как большая секунда $f - es$)¹⁰. На-

помним, что баховские хоралы в целом особенно показательны в гармоническом отношении из-за отсутствия в них выделенного верхнего голоса: их склад — не гомофонный, а аккордово-гармонический, притом с ярко выраженными мелодическими связями созвучий.

К числу ненормативных последовательностей в эпоху Баха относятся встречающиеся нередко случаи отклонения от естественного движения басового голоса. Так, например, на стыке седьмого — шестого тактов перед окончанием прелюдии e-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» Бах, очевидно, сознательно допустил ход на большую септиму с целью подчеркнуть выразительность прерванного каданса, а также предоставить баховскому голосу возможность последующего стремительного взлета на дуодециму вверх.

Издавна, особенно по отношению к Баху, отмечается свойственное прежде всего речитативам разрешение доминантсекундаккордов в тонику, то есть со скачком в басу на кварту вниз. При этом

⁹ Аналогично сглажено и переченье в конце прелюдии C-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира», отмеченное Г. Нейгаузом (с. 42).

¹⁰ Ю. Тюлин (1976, с. 51) приводит и ряд примеров острого, пересекающегося переченья из «Страстей по Иоанну», подчеркивая преднамеренность Баха и «драматически индивидуализированную выразительность» соответствующих гармоний.

В своей новой работе Ю. Тюлин (1977, с. 340) использует в качестве примера на переченье и приводимый нами отрывок из хора № 66.

обнаруживается, в сущности, бифункциональность аккорда, верхние голоса которого, принадлежа доминанте, плавно разрешаются в звуки тоники, а функция баса трактуется как субдоминантовая (в известной степени можно говорить и о сочетании здесь двух складов — полифонического и гомофонного). Приводимый ниже фрагмент показывает, что в подобных случаях ненормативные движения баса не сводятся к разрешению одного лишь секунд-аккорда:

31

Г. Ф. Гендель. «Иуда Маккавей», № 37 (Вестник)

О Ju-das! О mein Volk! mit neu-en Stür-men

Rec. secco

p

dringt auf uns Ver-der-ben ein, faßt Mut zum

Kampf, sonst fal-len wir ein Op-fer des An-ti-o-chus!

Fern von Ä-gyp-ten her, wo Pto-la-meus jüngst Memphis und Palu-si-um ver-

lor, schickt er den tap-fern Gor-gi-as, mit ihm ein

zahl-los star-kes Heer, um dich, du Volk des Herrn, ganz zu ver-

-til-gen, und zu stür-zen un-sers Tem-pels Bau!

Нет сомнения, что сочетание нескольких необычных разрешений способствует здесь общей художественной задаче — воплощению смятения Вестника, сообщающего о приближении вражеских войск. В более широком смысле можно говорить о том, что речитативы вообще, в отличие от структурно четко организованных оперных и ораториальных номеров, с точки зрения смыслового содержания активнее продвигают действие, с точки же зрения узкомузыкального развития носят во многом импровизационный характер. Все это располагает к таким явлениям, как энгармонические и мелодико-гармонические модуляции, а также различного рода нарушения норм голосоведения¹¹.

¹¹ Любопытную «коллекцию» образцов ненормативного разрешения доминантсекундааккорда в сопровождении речитативов «Страстей по Иоанну» приводит Ю. Тюлин (1976, с. 49—51). Переходы типа $D_2D_5^6$, D_2VII_7 , $D_2T_4^6$, D_2T , наконец, D_2S_8 склоняют к мысли о том, что в подобного рода сочетаниях D_2 ощущался композитором хотя бы отчасти как субдоминантовая гармония.

Подчеркнем, что, хотя сходные необычные движения обнаруживаются в любом из голосов, несомненно, больше всего их в басу. Композиторы баховской эпохи явно осознавали этот голос, способный к движению скачком, в качестве основы гармонического развития, обладающей особой выразительностью. Такая трактовка баса вполне соответствовала сформировавшемуся гомофонному мышлению, знаменуя поворот к эпохе, в которой гомофония должна была занять положение господствующего склада музыкального письма.

Раздел 2

ГАРМОНИЯ НАЧАЛЬНЫХ ПОСТРОЕНИЙ

а) Аккордовые средства

Различные усложнения аккордовой ткани, обусловленные голосоведением, хотя и приводят порой к образованию необычных созвучий, все же не меняют положения о преобладании в гармонии баховской эпохи строго очерченного круга средств, нашедших постоянное применение¹². Эти средства соответствуют классическим нормам и сводятся к группе опорных, статических гармоний — консонирующих трезвучий, сопряженных с группой динамических аккордовых форм — преимущественно септаккордов, отчасти диссонирующих трезвучий, изредка — многотерцовых структур.

С точки зрения процесса становления классической гармонии важно, что, в отличие от периода преобладания модальной гармонии, в баховскую эпоху большое значение получают трезвучия и секстаккорды главных ступеней. Постоянно присутствуя в наиболее важных местах музыкальной ткани — в началах, завершениях, в предцезурных моментах, — они способствуют утверждению определенного ладового колорита — мажорного или минорного. В «чистом» виде сравнительно редко появляется только субдоминанта — ее трезвучие очень часто подменяется секстаккордом или квинтсекстаккордом второй ступени; к данному вопросу мы вернемся в дальнейшем. Помимо выразительного значения отдельных консонирующих трезвучий, отметим нередкое применение целых групп мажорных трезвучий в качестве одного из средств воплощения торжественно-светлых настроений, радости, ликования. Примеры легко обнаружить, в частности, в таких вокально-инструментальных пьесах Баха, как заключитель-

¹² Здесь и в дальнейшем речь идет преимущественно об аккордике начальных построений и отчасти кадансов, которым посвящен также специальный следующий раздел. Однако аккордика отдельных малых форм, и прежде всего хоралов Баха, ввиду относительной лаконичности, рассматривается на всем их протяжении.

ный хор кантаты № 21, хоры № 1, 7, 12 в Magnificat, многие номера мессы h-moll (особенно вторая часть Confiteor; ср. также триумфальный хор филистимлян в генделевском «Самсоне» — № 5).

Трезвучия побочных ступеней (помимо II) занимают в подавляющем большинстве произведений баховской эпохи то же положение, что и в музыке классического периода: VI ступень — преимущественно в прерванных оборотах, III ступень в гармонизации нисходящего верхнего тетра хорда натурального минора. Однако в пьесах, проявляющих связи с модальной гармонией, привлекает внимание более свободное применение побочных трезвучий, в том числе и натуральной VII ступени минора (см., например, хоралы Баха № 63, 158, 209, 210, 223 и др.).

Хотя в большинстве случаев композиторы прибегали к удвоениям тонов трезвучий в соответствии с классическими нормами, легко убедиться в том, что они трактовали этот вопрос весьма свободно, если голосоведение подсказывало целесообразность других удвоений. Например, у такого мастера мелодического развития, как Бах, трудно назвать хотя бы один хорал, в котором не оказалось бы всевозможных отступлений от норм. Данное положение относится в равной мере к основному виду и к обращениям трезвучий¹³. В частности, в трезвучиях и секстаккордах главных ступеней легко обнаружить сравнительно частое удвоение терцового тона. Оно решительно избегается только тогда, когда возникает опасность октавного параллелизма — в трезвучиях и секстаккордах доминанты (поскольку почти всегда они сочетаются с тоникой) и мажорной тоники (в тех случаях, когда они переходят в субдоминанту).

Отдельные случаи ненормативных пропусков аккордовых тонов тоже относятся к сфере особенностей голосоведения. Таковы уникальные примеры неполного секстаккорда (без квинтового тона), встречающиеся в хоралах Баха. Пропуски терцового тона трезвучия — очень редкое явление. Они обусловлены не только особенностями голосоведения, но и, в отдельных случаях, каким-либо специфическим замыслом композитора. Обратимся, в частности, к одной из пьес Рамо:



¹³ Заметим, что в прошлом школьная гармония, находясь ближе по времени к раннеклассической эпохе, отнюдь не настаивала на удвоении основного тона в трезвучии: «Каждый интервал трезвучия может быть удваиваем, но только в большей части случаев лучше всего удваивать основной тон, реже — квинту и терцию...» (Э. Рихтер, с. 13).

Здесь вполне оправдан голосоведением не только «увод» терцового тона из тонического секстааккорда во втором такте, но и отсутствие этого тона в доминантовой гармонии четвертого такта (последовательное движение среднего голоса должно было бы привести к нежелательной увеличенной секунде). Однако можно предположить и нарочитость подобных приемов, связанную со стремлением воплотить образ необычных, сказочных существ — циклопов. Впрочем, наряду с французскими клавесинистами (см. также пример 20), такие «пустые» трезвучия и секстааккорды сравнительно часто применял и Гендель (см., в частности, его концерт В-dur для гобоя с оркестром).

В эпоху Баха немалое значение сохраняло в процессе гармонического движения уменьшенное трезвучие, и прежде всего в виде секстааккорда VII ступени. Если оно уже утратило свое положение в заключительном кадансе в качестве предтонической гармонии, естественной в условиях полифонического трехголосия, то в началах построений, а также в их середине это созвучие часто обнаруживается у Куперена и Рамо, Баха и Генделя.

В своем основном виде уменьшенное трезвучие VII ступени мажора и гармонического минора никогда не встречается в качестве опорной гармонии. Случаи его редкого появления связаны исключительно с неопорной метрической долей — в качестве проходящего созвучия (чаще у Генделя и французских клавесинистов). В виде секстааккорда оно широко распространено в хоралах Баха (в частности, в упоминаемом нами двухтомном сборнике оно встречается подряд в первых десяти пьесах). Этот же секстааккорд выступает порой в качестве важной опорной гармонии, заменяющей доминанту в завершении построения по типу половинного каданса, как, например, во втором разделе (фугато) из баховского «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (на первой доле последнего такта).

Обратим внимание на то, что в роли проходящей гармонии VII₆ оказался очень живучим. У Гайдна и Моцарта, например в фортепианных сонатах, он встречается в экспозиционном изложении тематического материала. Очевидно, причина этого — особенное «скольжение» созвучия, в частности между тоникой и ее секстааккордом. В аналогичной ситуации у венских классиков довольно часто применялся и проходящий доминанттерцквартаккорд. Обе эти гармонии, VII₆ и D₃⁴, особенно явно порождены голосоведением. Это их качество, несомненно, привлекало композиторов, чье творчество следовало непосредственно после эпохи расцвета полифонического письма. Заметим, что в фортепианных сонатах Бетховена, по сравнению с Гайдном и Моцартом, VII₆ явно утрачивает свое «экспозиционное» значение: в главных партиях и вступлениях он чаще всего вовсе отсутствует или же отодвигается на более дальний план и нередко предваряет более сложную, четырехзвучную доминантовую гармонию.

В миноре в баховскую эпоху находил применение также секстааккорд уменьшенного трезвучия II ступени. В основном виде

этот аккорд встречается крайне редко. Его появление в приводимом ниже примере на относительно сильном времени все же, в связи с контекстом, ощущается не в качестве самостоятельной гармонии, а лишь в виде составной части более сложного образования — уменьшенного вводного септаккорда:

Г. Ф. Гендель. Концерт F-dur для клавесина (или органа) со струнным оркестром (переложение для двух фортепиано Л. Ройзмана), ч. III

33

The image shows a musical score for two pianos, measures 33-35. The score is in F major, 3/4 time. The right-hand part (RH) features a melodic line with trills (tr) and accents (^) on the notes. The left-hand part (LH) provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include crescendos (cresc.), fortissimo (f), and mezzo-forte (mf).

В музыке конца XVII — первой половины XVIII века известное значение имеет и увеличенное трезвучие. Однако, очевидно, в ту пору применение этого яркого гармонического средства пошло несколько на убыль по сравнению с предыдущей эпохой. Сошлемся здесь на замечание Э. Курта (с. 193, сноска) о том, что исключительно часто увеличенное трезвучие вводилось Г. Шютцем, особенно в сочетании с яркими эффектами задержаний, причем впоследствии никто до Вагнера не пользовался столь широко этим аккордом. В исследуемую же здесь эпоху наиболее яркие образцы этого рода принадлежат Баху.

Увеличенное трезвучие у Баха, как правило, представляет задержание, подлежащее непременно разрешению (хотя порой и «на расстоянии»). Оно не свойственно начальным построениям и встречается в минорных кадансах в значении III₆ на месте тонического квартсекстакорда (такая подмена бывает иногда и в мажоре). Его звучание способствует обострению эмоциональности, подчеркнутой драматизации. Это особенно ощутимо в условиях завершения формы, вблизи заключительного каданса или непосредственно в его пределах, где, впрочем, данное созвучие обычно возникает как результат активности голосоведения (см., в частности, первую долю третьего такта с конца — в прелюдии g-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» и в Contrapunctus 4 из «Искусства фуги»). Примером последовательного использования выразительных возможностей увеличенного трезвучия является кантата № 21 «Ich hatte viel Bekümmernis», во многих местах которой этот аккорд способствует воплощению образа страдания.

На наш взгляд, общепринятое представление о том, что в классической гармонии (включая раннеклассический период) септаккорды просто сопряжены с трезвучиями, образуя напряжение и, тем самым, импульс к движению, к разрешению, является несколько односторонним. Оно не отражает новизны применения септаккордов в условиях функционального мышления.

В музыке Баха и его современников, по сравнению с предыдущей эпохой, заметна значительная степень эмансипации септаккордов. Они становятся все больше независимыми и от мелодического приготовления и от закономерностей плавного разрешения, что в известной мере служит показателем «автономизации» гармонии, роста ее независимости от мелодико-интонационного начала. Септаккорды применяются все шире перед цезурой, под знаком ферматы; служат основой мелодико-гармонической модуляции (эллипсиса); наконец, многократное применение какого-либо септаккорда на протяжении одного и того же произведения превращает его в созвучие моногармонического значения — предшественник лейтгармонии¹⁴. Как уже отмечалось, по степени использования септаккордов в виде основополагающих диссонансов и неустойчивых созвучий среди композиторов изучаемой эпохи выделяется фигура Баха, значительно расширившего сферу их применения¹⁵.

К. Дальхауз (1968, с. 113, 123, 125) отмечает, что в музыке XV—XVI веков диссонирующие созвучия еще не представляли контрастных образований по отношению к консонирующим аккордам и диссонирующие звуки были только еле заметным нарушением в рамках последования консонансов. В XVI—XVIII веках совершался постепенный переход от сочетаний с «чуждыми гармонии» диссонирующими тонами к комплексам аккордовых диссонансов. Однако осознание последних в качестве самостоятельных образований происходило постепенно. В частности, не следует думать, что этапом на данном пути оказалась цифровка септаккордов в системе генерал-баса, — это была лишь аббревиатура контрапунктического письма.

¹⁴ Понятие моногармонизма предложено В. Берковым (1975). Автор (с. 7) отмечает моногармоническую роль уменьшенного септаккорда в произведениях Баха (Хроматическая фантазия, органная прелюдия и fuga g-moll).

¹⁵ Такая точка зрения высказана в книге: A. Halm, Harmonielehre (1917). Это положение цитируется и углубляется в упомянутой монографии М. Дулауфа (с. 88—92). Последний, отмечает широкое применение Бахом септаккордов всех ступеней, связывая их, однако, с секвенцией. Зато Ш. Кёклен в названном ранее обзоре эволюции гармонии (с. 149) приводит случаи введения септаккордов Бахом в самостоятельном значении, в частности без приготовления септими.

Обращаем внимание читателей на специальный очерк, написанный в середине XIX века: К. Вейцман [C. Weitzmann]. Автор, в частности, приводит обзор воззрений на консонирующие и диссонирующие сочетания, начиная от Исидора, епископа Севильи (около 600 г. н. э.), и вплоть до Маттезона и Рамо

Очевидно, однако, что для раннеклассической гармонии характерен уже новый тип соотношений созвучий. Если в модальной гармонии, при отсутствии четких функциональных связей, гармоническое развитие, действительно, во многом зависело от сопряжения диссонансов и консонансов, то есть определялось акустическими параметрами, то в эпоху Баха основой гармонического движения становится соотношение ладовой устойчивости и неустойчивости. Динамика гармонии зависит в первую очередь не от того, что вслед за диссонансирующим комплексом слух ждет успокоения в консонантном звучании, а от того, что после первоначальной настройки в задаваемой через ее посредство ладотональности созвучия доминантовой и субдоминантовой функции воспринимаются как определенное нарушение устойчивости.

В принципе гармония баховской эпохи может обходиться и на самом деле иногда обходится одними лишь сочетаниями трезвучий и их обращений. Однако композиторы той поры не только не отказываются от септаккордов, но и применяют их очень широко. Задача септаккордов состоит в том, чтобы усилить функциональность трезвучий, в качестве надстройки которых они возникли (см.: Л. Мазель, 1972, в частности с. 274, 584). Насыщение гармонической ткани септаккордами способствует напряжению функциональных связей, более прочному скреплению последовательностей, динамизации гармонического движения. Показателем последнего служит решающее значение септаккордов в модуляционном процессе, в то время как в модальной гармонии смещения тонального центра легко совершались и без участия септаккордов — на основе переменности функции трезвучий разных ступеней.

Если в модальной гармонии с относительно одинаковой частотой встречаются диатонические септаккорды всех ступеней (при некотором предпочтении доминантсептаккорда), то в баховскую эпоху определяющее значение получают септаккорды V и II ступеней, VII ступени гармонического минора. Сам по себе факт выделения этих созвучий свидетельствует об укреплении гармонической функциональности. То, что доминантовая группа представлена двумя септаккордами, а субдоминантовая — только одним, подчеркивает особое значение доминанты в системе функциональной гармонии.

Доминантсептаккорд в эпоху Баха применяется в соответствии с нормами классической гармонии. Его основной вид прибегаются для прерванных и заключительных кадансов, для завершения модулирующих построений; при сочетании с тоникой большей частью избегается в таких случаях мелодическое положение септималь, нарушающее совершенство кадансов. Несомненно, доминантсептаккорд понимался композиторами как усложненное доминантовое трезвучие, и в целом оба эти аккорда соседствуют в музыке конца XVII — первой половины XVIII века на равных правах. Преобладание одного из них в том или ином конкретном

произведении зависит от образного содержания, общего художественного замысла. Так, например, в «Крестьянской кантате» Баха, которую следует рассматривать как показательный пример представления композитора о простоте музыкального языка, трезвучие доминанты встречается не реже, чем ее септаккорд. Например, в первом хоре этой кантаты преобладает трезвучие (оно появляется и в заключительном кадансе пьесы). В очередной хоровой песне доминантсептаккорд участвует почти исключительно в модулировании.

В отличие от доминантсептаккорда, относительно частого в музыке доклассического периода, уменьшенный септаккорд должен быть признан специфическим средством баховской эпохи. Это созвучие если и не порождено равномерной темперацией, то во всяком случае только благодаря ей, учитывая отмеченное ранее предпочтение композиторов минорному ладу, превратилось в широко распространенное средство не только обычной гармонической последовательности, но и модуляции (прежде всего энгармонической). Полярная противоположность двух ладов — мажорного и минорного — усугублялась в ту пору тем, что уменьшенный септаккорд, образованный одними только малыми терциями, был воплощением сгущенной минорности. Выразительное значение вводного септаккорда гармонического минора в эпоху Баха относилось преимущественно к сфере скорби, драматизма, а при его энгармоническом переосмыслении — к чувству смятения¹⁶. Однако еще не наступило время, когда с ним стали связывать всевозможное выражение ужасов и катастроф, превращая его в стандартное средство. При беглом ознакомлении с теми страницами опер того времени, на которых естественно, казалось бы, ожидать появления уменьшенного септаккорда в связи со сценической ситуацией, легко заметить, что композиторы вполне обходятся без него (исключение составляет разве что А. Скарлатти). Это средство не пришлось к месту и в оратории «Самсон» для воплощения сцены разрушения храма: Гендель ограничился доминантсептаккордами, а также секстаккордами VII ступени, уменьшенный же септаккорд появляется лишь на момент, в самом конце, и то на неопорной доле. В итоге ясно, что в первой половине XVIII века это созвучие обладало прелестью новизны¹⁷, причем, в отличие от более поздних времен, оно было связано по преимуществу с выражением не «зрелищных» моментов, а скорее душевных переживаний. Уменьшенный септаккорд в баховскую эпоху — средство «глубинное», впоследствии измельчавшее и утратившее свою значительность. Таким он выступает не только в произведениях самого Баха (еще раз сошлемся, в частности, на первую часть его

¹⁶ Отсылаем читателя к «гимну», пропетому уменьшенному септаккорду Э. Куртом (сноска на с. 331—332); к тонким рассуждениям о выразительности этого созвучия у Л. Мазеля (1972, с. 174—176); см. также у М. Букофцера, с. 310—311.

¹⁷ По отношению к Баху это отмечено в работе: А. Шеринг, 1904, с. 110.

капматы № 21), но и у Генделя, Телемана (см. его ораторию «День суда») и т. д.¹⁸.

В зарубежном музыкознании уменьшенный септаккорд не раз привлекал внимание в качестве тонально неопределенного созвучия (А. Шенберг), «наименее тональной» гармонии и предвестника политональности (А. Казелла). Однако, приводя эти суждения, В. Берков (1967, с. 340) отметил также ладоцентрализующую роль данного септаккорда, устремленного в классической музыке к тонике и усиливающего ощущение главной тональности. Очевидно, диалектика уменьшенного септаккорда и состоит в том, что, с одной стороны, это было типичное средство тональной организации, вошедшее в орбиту развитого ладогармонического мышления благодаря распространению гармонического минора и возникновению двуладовой системы мажора и минора (напомним: уменьшенный септаккорд невозможен в строгой диатонике, это — хроматическое в своей сущности созвучие). Вместе с тем, с другой стороны, действительно, он обладает «большим зарядом ладотональной неопределенности» (В. Берков). Но последнее в эпоху Баха способствовало именно бурному развитию тональной системы, вовлечению в музыкальную практику широкого круга тональностей равномерно-темперированного строя. Впоследствии малый септаккорд с уменьшенной квинтой, процветая в музыке композиторов-романтиков, оказался значительно более сложной гармонией: в отличие от уменьшенного септаккорда, сохранявшего при энгармонических трансформациях свое исходное функциональное значение, он превращался в функционально различные созвучия, в том числе и в септаккорд II ступени — исторически более ранний, сравнительно полно освоенный. В итоге историческое развитие обеих гармоний, объединяемых, казалось бы, общей для них функцией вводного септаккорда, проходило различными друг от друга путями (здесь мы оставляем в стороне вопрос о применении малого вводного септаккорда в эпоху Баха в условиях диатонической секвенции).

Общеизвестный прием разрешения терцквартаккорда VII ступени в основное трезвучие тоники, обнаруживаемый сравнительно часто в баховских хоралах (например, № 5, 251), надо рассматривать как специфическое явление эпохи. Примечательно, что ненормативное разрешение относится к обращению вводного септаккорда, покоящегося на том же басу, что и ненормативно разрешаемый доминантсекундаккорд. В обоих случаях речь идет об особом положении IV ладовой ступени в басу. С одной стороны, в этом проявляется относительно высокая степень функциональ-

¹⁸ Сказанное, естественно, не означает, что художественная практика баховской эпохи не знает случаев более обыденного применения этой гармонии. В качестве примера назовем Каприччио g-moll Генделя из третьего собрания его клавирных произведений; значительная часть этой бесхитростной пьесы основана на сочетаниях уменьшенных септаккордов с разрешающими их трезвучиями различных тональностей.

ной дифференциации, при которой субдоминантовый бас связан особым, гармоническим тяготением с тоникой. С другой, однако, стороны, в этом же выражается и известная двойственность, функциональная неопределенность — родимое пятно модальной гармонии. В результате оба аккорда оказываются как бы расщепленными на два пласта, относящиеся к разным неустойчивым функциям.

Показателем «классической» зрелости уменьшенного септаккорда следует считать характер его непосредственного соотношения (в рамках одной и той же последовательности) с другими доминантовыми гармониями, и прежде всего с такой особо активной, как доминанта в виде трезвучия или септаккорда. С этой точки зрения роль уменьшенного септаккорда в произведениях баховской эпохи сходна с его назначением в последующий период: уменьшенный септаккорд обычно не сочетается с другими доминантовыми гармониями, за исключением случаев, когда он служит задержанием к септаккорду V ступени. Однако, очевидно, такое положение данного созвучия еще не сложилось окончательно, и это заметно более всего в творчестве Рамо:

34 Ж. Ф. Рамо. Менуэт

p cresc. sf p

35 Ж. Ф. Рамо. «Пение птиц»

В обоих приведенных фрагментах вводный септаккорд применяется как углубление, усложнение предшествующего доминант-септаккорда (сходный пример см. в упомянутой сцене разрушения храма из «Самсона» — № 78, третий такт с конца). Особое выразительное значение имеет это созвучие в менуэте; оно мыслилось, очевидно, как важнейшая кульминация пьесы, приковывающая внимание благодаря смене ритма (возникает арпеджиообразная фигура) и остановке движения — единственной в этом произведении.

Септаккорд II ступени — весьма распространенное созвучие баховской эпохи, причем его применение уже вполне соответствует классическим нормам. В связи с этим вполне естественно предпочтение, отдаваемое его секундаккорду в начальных построениях, квинтсекстаккорду и терцквартаккорду — в кадансах. Основным же вид встречается редко. Примечательно, что, в отличие от доминантсептаккорда, септаккорд II ступени применялся, как правило, полным, — пропуск квинтового тона лишил бы его VI ступени, то есть главного атрибута субдоминантовой функциональности (вводный же септаккорд тоже не допускал пропуска квинтового тона, но по другой причине: в его составе исчез бы тритон, а также нарушилась бы характерная малотерцовая структура).

Плагальное разрешение квинтсекстаккорда II ступени иногда обнаруживает связь с разрешаемым плагально терцквартаккордом VII ступени. Не исключено, что одним из путей образования последнего явилось «оседание» в аккордовой вертикали вспомогательных звуков при разрешении II_5^6-I . Об этом заставляет думать, в частности, приводимый пример:

36 И. С. Бах. «Искусство фуги». Contrapunctus 11

В целом для музыки баховской эпохи, в соответствии с классическими нормами, основным местом применения всех остальных септаккордов, помимо V, VII и II ступени, являются секвенции, то есть участки, относящиеся почти исключительно к сфере развертывания формы, но не к начальным построениям. Относительная самостоятельность отдельных септаккордов I, III, IV и VI ступеней связана в определенной мере с чертами модального мышления, а иногда и способствует воплощению художественного замысла.

Среди перечисленных септаккордов явно выделяется IV_7 , применяемый сравнительно часто, преимущественно в миноре, притом в основном в виде. Это созвучие свойственно скорее кадансовым, чем начальным построениям. И в тех и в других речь идет о замещении субдоминанты на IV ступени в басу, причем септима мелодически обоснована — чаще всего как приготовленное задержание после предшествующей тоники, разрешаемое в основной тон II ступени ($IV_7 \rightarrow II_5^6$). В прелюдии C-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» септаккорд IV ступе-

ни, таким образом, представляется мало самостоятельным, тем более, что он возникает в средних разделах (см. такты 7—9, 15—17). Однако, например, в начале гавота I из виолончельной солюэ, сюиты № 6 Баха или в начале сарабанды из его шестой клавирной партиты роль этого созвучия намного важнее. Особенно примечателен второй из названных примеров, в котором IV_7 встречается и по ходу развития пьесы (см. конец такта 3, вторую долю такта 11). Забегая вперед, отметим выразительность этой гармонии в зоне каданса—в теме баховской органной пассакалии $c\text{-}moll$ и родственной ей по тематизму и гармонии теме «Фолия» из сонаты $d\text{-}moll$ Корелли. Многократно встречается IV_7 в хоралах Баха, где, при преобладании минора, попадают и редкостные мажорные его формы (см., например, хорал. № 136).

Однако IV_7 в мажоре, с его остро диссонирующей септимой, как уже говорилось, оказался неприемлемым для раннеклассической гармонии. Очевидно, поскольку в зрелом классическом стиле мажор получил главенствующее значение, подчинил и уподобил себе минор, эта гармония неизбежно должна была надолго выйти из употребления. Ее возрождение в романтическую и послеромантическую эпоху связано уже с другими принципами выразительности и аккордообразования. А юный Прокофьев применил это характерное созвучие в основной теме гавота $g\text{-}moll$ (соч. 12, № 2), несомненно, с целью стилизации.

В разнообразной по жанрам музыке конца XVII—первой половины XVIII века можно обнаружить немало случаев выразительного использования «редких» септаккордов. Представляется, что если, например, в хоралах их появление связано с модальностью, то в условиях оперного жанра, вероятно, композиторы обращались к таким необычным средствам в поисках особого колорита:

37 (Andante) Г. Ф. Гендель. «Пор». Ария Пора

В приведенном примере септаккорды VI, II, V, отчасти IV ступени (в виде задержания в начале третьего такта) вводятся в условиях секвенции, однако примечательно, что и начало секвентного движения и в известной степени завершение его связаны со звучанием септаккордов VI и IV ступеней, получающих тем самым особый, подчеркнутый смысл.

Еще один образец применения в самостоятельном значении септаккорда VI ступени:

38 Anténoir Ж. Ф. Рамо. «Дардан». Молитва перед боем (акт I, сцена 3)

V-ni I,II

Mars, Bel-lo-ne, gui-dez nos coups,

V-la

Bassi (cont.)

На протяжении всей этой «молитвы перед боем» (полностью см. у Шеринга, № 297) данное созвучие появляется еще дважды, но в последующем — после септаккорда доминанты, в условиях нисходящего тетра хорда в басу, и поэтому его выразительное значение оказывается меньшим, чем в приведенном примере. Во всех трех случаях происходит переосмысление $VI_7 = II_7$ и модуляция в тональность доминанты. В этой же пьесе легко обнаружить и такое созвучие, как IV_7 , а кроме того, необычную последовательность II—IV (в 6—5 тактах с конца, где ощутима и переменная функциональность: II—IV = VI—I). При оценке подобных явлений в их совокупности следует предположить не только особый замысел композитора, связанный с выразительностью, но и, может быть, меньшую зрелость классических норм в гармонии Рамо по сравнению, в частности, с Бахом или Генделем.

Из гармоний более сложных, чем трезвучия и септаккорды, у композиторов изучаемой эпохи встречается (как правило, вне начальных построений) малый доминантно аккорд. Почти во всех случаях его применения он ощущается не как самостоятельное образование, а скорее как наложение вводного септаккорда на доминантовый бас. Так, например, в коде из баховской Хроматической фантазии (перед фугой) это созвучие привлекает внимание своим неоднократным появлением. Однако окружение, состоящее из одних лишь уменьшенных септаккордов, относящихся к трем главным ступеням, вместе с отмечавшейся выше моногармоничностью малотерцового комплекса во всей пьесе говорят за составной характер нонаккорда. Впрочем, встречаются и более сложные случаи. Так, например, в начале тридцатого такта шестиголосного ричеркара из баховского «Музыкального приношения» отчетливо звучит большой нонаккорд. В. Колнедер в упоминавшейся монографии о Вивальди (с. 71) цитирует отрывок из концерта D-dur для поперечной флейты, в котором, на его взгляд, доминантовая гармония «вырастает» до рамок ундецимаккорда:



Однако вряд ли нужно трактовать это простое наложение субдоминанты на доминантовый органнй пункт как единый аккордовый комплекс. Помимо незаполненности вертикальной структуры, такому восприятию противоречит различие тембров и регистров.

Любопытное явление аккордики в баховскую эпоху — *ассиасатура* (буквально вмятина). Хотя она обнаруживается у разных композиторов, никто из них не обращался столь часто к данному приему, как Скарлатти, что вызвало некоторый интерес в музыковедении. Полагая, что *ассиасатура* требует специального изучения, основанного на тщательном рассмотрении сочинений ряда сравнительно мало известных предшественников Скарлатти, мы ограничиваемся всего лишь немногими замечаниями.

Учитель Скарлатти, Гаспарини в работе «*Armonico pratico*» подробно описал прием *ассиасатура* как связанное с гармонией украшение, состоящее во введении аккорда вместе с остродиссолирующими звуками, которые, однако, немедленно разрешались при одновременном продолжении звучания консонирующих элементов аккорда¹⁹. Рассмотрение примеров из творчества Алессандро Скарлатти (хрестоматия Шеринга, № 259, 260) показывает, что этот композитор иногда усложнял консонирующие трезвучия одним побочным тоном, — как правило, образующим малую секунду снизу к основному тону аккорда. Эта *ассиасатура* в названных примерах включается в аккорд, находящийся перед паузой, как бы подчеркивая его звучание. Разрешения побочного тона не происходит — он помечался мелкой нотой или косой черточкой и немедленно отпускался:

40 А. Скарлатти. «Гризельда». Фрагмент речитативной сцены

Ottone Griselda

- fiu - to. Ne ti nuo - ve il mio pian to?

¹⁹ Изложено по М. Букофцеру, привед. раб., с. 238. Там же (с. 238—239) содержатся и другие замечания, на которые мы ссылаемся ниже.



Обратим внимание на то, что в этих примерах речь идет о приеме клавирной, скорее всего клавесинной музыки.

М. Букофцер подчеркивает, что, в противовес учению Гаспарини, Д. Скарлатти, так же как и его отец, не стремился к разрешению побочных тонов. Композитор использовал выразительный эффект *acciasatura* в сочетании с выдержанными звуками в средних голосах, и, таким образом, это явление оказывалось хотя бы косвенно связанным с особым голосоведением, несмотря на то что побочные тоны не получали ни приговления, ни разрешения. Р. Киркпатрик же (с. 231—233) склонен объяснить *acciasatura* скорее сугубо гармонически, полагая, что речь идет о взаимоложении элементов всех трех гармонических функций.

В ряде случаев у Д. Скарлатти, действительно, можно встретить аккорды с *acciasatura*, включающие по несколько побочных тонов, природа которых трудно объяснима с позиций классической гармонии. Однако в большинстве случаев все же основой этого приема оказывается голосоведение, образующее различные приемы мелодической фигурации. Обратимся сперва к образцу, приводимому в качестве типичного Букофцером:



Данный фрагмент сравнительно прост по своим гармониям. Они чередуются по схеме DSD сперва в *e-moll*, а затем в *a-moll*. Исходное затактовое созвучие — обыкновенный D_7 с побочным тоном *e* (кварта, но при одновременно звучащей терции), имеющим значение предъема для последующей гармонии $II\frac{4}{3}$.

В начале первого такта восприятию очередного созвучия мешает приготовленное задержание, образованное комплексом верхних звуков *fis*, *dis* и *h*. Ощущение их в качестве задержания затруднено, так как нарушены нормы их разрешения: в верхнем голосе *fis*, тяготеющей скорее к «занятому» *e*, уходится через промежуточный *g* в *a* (это, впрочем, относительно естествен-

ляется в басу, и тем самым функциональность аккордов оказывается незаметной.

Ассиссатура в изучаемую эпоху является специфической для одного лишь Д. Скарлатти. Развитие этого приема трудно проследить и позднее, у композиторов венской классической школы. Однако мы убедились, что он вел к появлению созвучий с побочными тонами — как внедряющимися, так и заменными. «Грозди» звуков, образующих наиболее сложные проявления ассиссатуры у Скарлатти, в известной мере предвосхищают созвучия — «кляксы» в музыке импрессионистов, а отчасти и современные кластеры.

б) Функциональные связи аккордов

Для композиторов баховской эпохи характерна классическая четкость функции каждого отдельного созвучия, что особенно заметно, наряду с кадансами, в начальных построениях. При всем разнообразии последних²², подавляющее большинство произведений той поры обнаруживает с первого же момента полнейшую тонально-гармоническую ясность, обусловленную функциональной однозначностью каждого аккорда и их сочетаний.

Начальным аккордом является тоническое трезвучие, олицетворяющее собой суть новой, централизованной тонально-гармонической организации. Ю. Холопов (1974, с. 36—37), рассматривая «главнейшие особенности классической тональной системы XVIII—XIX веков», относит к ним «единство тоники», связанное со стремлением «использовать такой мощный фактор, как сила основного тона центрального трезвучия». Несомненно, это положение относится и к гармонии в эпоху Баха. Однако можно утверждать, что в большинстве случаев речь идет о значении I ступени в качестве баса — основы формирующегося функционального мышления. Как отмечал в свое время Э. Курт (с. 96—97), для зрелого классицизма типична исходная тоника в мелодическом положении основного тона. В этом смысле Бах и его современники оказываются более близкими композиторам-романтикам, поскольку и те и другие сравнительно широко применяли исходную тоника с терцовым или квинтовым тоном в мелодии. Впрочем, нетрудно встретиться и с таким характером применения начального тонического аккорда, который близок классическому стилю. Сюда, очевидно, относятся концерты Вивальди. В. Колнедер (с. 64) отмечает, что начало произведений этого композитора знаменуется широким показом тоники, причем ее трезвучие рассредоточено в ритмо-мелодическом отношении,

²² Несколько типов гармонии начальных построений первой половины XVIII в. отмечено, например, в упоминавшейся работе В. Фишера о развитии венского классического стиля, с. 36 и послед. Автор называет следующие сочетания: 1) основанные на последовательности TSDT, 2) трехаккордовые схемы TTT, TDT или TST, 3) образованные на нисходящем басу и 4) на тоническом органном пункте.

то есть представлено в фигурированном облике. Нередко верхний голос ограничивается одним только основным тоном тоники, повторяемым в разных октавах и в различном ритме. Часто концерт у Вивальди начинается с трех тонических ударов оркестрового *lutti*. Автор отмечает, что подобные приемы встречаются еще у Корелли и его современников, но только у Вивальди они стали чертой стиля, основанной на четкой гармонической функциональности, подчеркиваемой акцентной ритмикой. (в качестве сходного примера укажем на вступление и арии баса — № 9 — из оратории Гисделя «Иуда Маккавей»).

Изучая концертные формы Баха, Л. Бутир (1974, с. 203) подчеркивает характерность сходных с Вивальди начал «концертной» темы по звукам тоники, причем находит, что этот прием «в темах Вивальди... наблюдается не столь систематически, как у Баха». Справедливо утверждение автора, что подобные явления доказывают новое, гармоническое понимание лада, в отличие от тем медленных частей концертов, воплощающих прежде, мелодическое его понимание.

Для многих произведений малых форм характерен лаконичный и в то же время убедительный способ утверждения начальной тоники путем ее введения в качестве исходной затактовой гармонии и немедленного повторения на первой же опорной доле. Возникает примечательное образование, которое можно условно назвать гармонической синкопой:



Большое число аналогичных примеров встречается у Баха, прежде всего в хоралах²³, но также и в других внехоральных пьесах небольшого масштаба (в частности, в «Крестьянской кантате» — см. начало первого хора, крестьянского танца, некоторых песен). Сходные начала обнаруживаются и позднее — у Гайдна (например, в начальных построениях менуэта из оркестрового Дивертисмента G-dur), у Моцарта (в частности, в трио из второй части — менуэта — сонаты e-moll для скрипки с фортепиано). Этот прием в известном смысле может считаться продолженным Бетховеном, притом преимущественно в условиях относительно неконфликтного драматизма (см. начала фортепианных сонат № 6, 11, 27, среднего раздела второй части сонаты № 6). Анало-

²³ См.: Ю. Тюлин, 1976, с. 91—92; автор называет такое предвосхищение всего аккорда (или его верхнего комплекса) ритмогармоническим предъемом.

гично начинаются несколько сходные по характеру, с ярко выраженным песенным началом некоторые фортепианные сонаты Шуберта. Позднее, как известно, романтики широко прибегают к «переносу через тактовую черту» различных гармоний.

Если начальная тоническая гармония представляет самый лаконичный символ тонально-гармонической организации, то начальный гармонический оборот, сочетающий тонику с доминантой, являет собой более полное выражение этой же организации: тоника поддерживается гармонией, которая в акустическом отношении есть как бы прямое ее продолжение. В то же время доминанта олицетворяет и наиболее остро тяготеющую к тонике функцию; в возвратном движении ДТ возникает восходящая вводно-тоновая интонация — ярчайшее выражение гармонического мышления классического типа²⁴. Повторение гармонических оборотов, образуемых простыми сочетаниями тоники либо ее секстааккорда с доминантой и ее секстааккордом (или же с секстааккордом VII ступени), оказывается вполне достаточным, тонально четким началом для произведений разных жанров, особенно с «открытой» образностью, подвижного темпа:

45 Г. Ф. Телеман. Песня «Die vergessene Phyllis»

Man fra-ge Phyl- lis einst, war um sie sich nicht wäscht;

wa- rum ihr Kleid gebrannt, und sie es nicht ge- löscht;

²⁴ Отсылаем читателя к оценке сочетания ДТ в качестве «единственного хода, обладающего свойством абсолютной тоникальности», в работе: Р. Рети с. 13.

Как пишет Ю. Тюлин (1970, с. 14), «автентичность является простейшей прямолинейной, основной формой гармонико-функциональных соотношений...»



Характерной является в это же время начальная гармоническая последовательность, основанная на «зеркальности» сочетания TDDT²⁵, — к ней часто прибегали Вивальди, Рамо, Гендель и другие композиторы. Примечательно, что Бах, для которого обычное сочетание тоники с доминантой в начале произведения мало характерно, неоднократно обращался к «зеркальному» сочетанию TDDT²⁵. Очевидно, композитор, предпочитавший во многих случаях полный гармонический оборот TSDT, находил такую последовательность все же достаточно убедительной и применял ее не только в небольших пьесах, но и в сравнительно крупных формах (например, в прелюдии f-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира», скрипичной соло-сонате g-moll, Хроматической фантазии и т. д.). Приведенных примеров достаточно, чтобы показать, насколько прочно вошло в употребление начало гармонического движения с оборота TDDT еще до формирования зрелого классического стиля, для которого они стали привычными (см., например, вторые части фортепианных сонат Бетховена № 4, 11, 17).

Плагальный оборот в качестве начала гармонического движения «не устраивал» композиторов в эпоху Баха. Отсутствие в нем шеднотонового тяготения доминанты к тонике явно противоречило тенденции прочного обоснования тональности. Правда, в ряде произведений Куперена, Рамо, Генделя обнаруживается первоначальное сочетание TST, иногда даже повторное (вспомним также популярную «Нину» Перголези; подобные примеры встречаются и у Баха, например в ту пору начальными плагальными оборотами № 6; очевидно, в ту пору начальный плагальный оборот был присущ скорее музыке спокойного, созерцательного характера, что заметно и у венских классиков — см. арию Дона Октавио из «Дон Жуана» Моцарта, вторую часть «Аппассионаты» Бетховена и т. д.). Однако чаще всего непосредственным продолжением плагального оборота служит DT. Получающаяся в итоге последовательность TSTDT представляет как бы «нащупывание» полного оборота TSDT и обусловлена известной незрелостью гармонического мышления.

Как же, однако, следует понимать начало баховского Итальянского концерта? Нет ли здесь ясно выраженного плагального оборота?

²⁵ Глубокий анализ этой формулы дан Л. Мазелем; см. 1972, с. 124—125.



Представляется, что весь приведенный восьмитакт слышится «в крупном плане» как сочетание всего лишь двух гармоний — тоники и доминанты. Мелькающая на неопорных долях первого построения субдоминанта, равно как и тоника, «просвечивающая» сквозь второе построение, — не более чем вспомогательные образования, лишенные самостоятельного гармонического значения. Несомненно, здесь налицо аналогия с началами баховских фуг, с проведением темы и доминантового ответа.

Полный оборот — TS¹DT — в качестве начальной гармонической последовательности для всей группы композиторов конца XVII — первой половины XVIII века, очевидно, не характерен. Но, получив своего выдающегося «покровителя» в лице Баха, он приобретает особое значение. Именно в таком сочетании, открывающем гомофонные пьесы, наиболее глубокие по своему образному содержанию, с предельной четкостью предвосхищается гармонический стиль конкретного произведения, полностью выражается система тонально-гармонического мышления композитора.

Здесь оставляется в стороне вопрос о том, почему именно совокупность тоники, доминанты и субдоминанты образует основу функциональности классической гармонии. Эта проблема нашла достаточно полное раскрытие в литературе последнего десятилетия²⁶.

Гармонический оборот TS¹DT издавна признан как определяющий для функциональной гармонии. На протяжении двух с половиной веков музыковедение неоднократно стремилось объяснить различные частные моменты, связанные с этой последовательностью. Еще Рамо отметил в ней квинтовые шаги фундаментальных басов при сочетаниях TS и DT, а также усложнение неустойчивых гармоний, в силу которого движение к заключительной тонике

²⁶ Имеется в виду прежде всего специальная глава (VI) в «Проблемах классической гармонии» Л. Мазеля; см. также суждения Ю. Холопова, например: 1964, с. 37; ранее см.: Ю. Тюлин, 1966, особенно гл. VII.

Обращаем внимание на интересное наблюдение С. Скребкова (1967) о том, что кварто-квинтовое соотношение звуков было в условиях полифонии Ренессанса оптимальным для мелодического развертывания; частое обращение к нему и привело к осознанию централизованных ладовых функций. См. также: Л. Мазель, 1972, с. 238—239.

направляется через такие характерные диссонансы, как Π_5^6 и D_7 . В теоретическом труде Ж. Меркадье (1776) говорится о противоречии, возникающем при секундовом сочетании SD и снимаемом затем тоникой. Э. Курт в своих «Предпосылках теоретической гармонии» (1913) пронизательно подчеркнул, что в этом обороте тоника включает вводный тон к субдоминанте, а доминанта — вводный тон к тонике. В одной из работ Г. Шенкера (1956) указывается на связь оборота с типичным дискантно-теноровым калансом полифонии строгого письма²⁷. Как известно, Риман неоднократно отмечал, что в этом обороте субдоминанта претендует на подчинение себе тонике²⁸. Интересны, хотя и не бесспорны, суждения М. Филипа (в приводившейся нами работе о классической гармонии) относительно гармонического потенциала неустойчивых функций, их устремления к «двойственным тонам» (субдоминанты — к V ступени как «двойственной», то есть общей для T и D; доминанты, соответственно, к I ступени), наконец, о противоречии в обороте аккордов S_6 и D_7 — «бисонансов», включающих элемент противоположной неустойчивой функции.

Наиболее полно раскрыта проблема оборота TSDT в работах Ю. Тюлина, и прежде всего в его «Учении о гармонии» (с. 150—154). Концепция Тюлина, исключительно важным звеном которой является теория переменных функций, раскрывает основной смысл исходного сочетания TS как смещение тонического центра, поскольку тоника становится доминантой к субдоминанте. Последующая доминанта, однако, отрицает субдоминанту в качестве центра и приводит к появлению тоники в новом качестве, при окончательном утверждении ее ладофункционального главенства. По Л. Мазелю (1972, с. 259), секундовое сопоставление SD, без общности какого-либо звука и таящее в себе интервал тритона, несравненно острее и конфликтнее, чем автентические сочетания; тем самым в обороте TSDT происходит нарастание динамики, разрешаемое в его конце.

Несомненно, оборот TSDT означает динамизацию гармонической последовательности по сравнению с более простыми образованиями типа TDT или TST. Приведенные суждения с достаточной убедительностью объясняют логику движения, особенно закономерность сочетания SD и само собой разумеющуюся ненормативность обратного чередования DS. Независимо от этого, самый факт образования оборота из четырех аккордов, при условии его внутренней спаянности, приводил к более широкому «дыханию» гармонии. Заслуживает, однако, внимания еще один важный момент. Из двух сочетаний полного оборота, TS и DT, несомненно второе воспринимается прежде всего как гармоническое, на первом же лежит во многом печать мело-

²⁷ Подробный обзор перечисленных здесь суждений см. в названной книге К. Дальхауза, с. 34—40.

²⁸ Этот вопрос продолжает привлекать внимание музыковедов и сегодня. В качестве примера сошлемся на выступление: Б. Арчибальд [R. Archibald].

дического начала. По тонкому наблюдению Л. Мазеля (1972, с. 241), «исторически черты интонационной первичности свойственны скорее плагальному обороту». Действительно, субдоминантовая гармония гораздо родственнее вокальной интонационности, чем доминантовая, она связана скорее с неторопливой распевностью и не столь «устремлена вперед», как доминанта. К тому же добавим, что простые народные напевы, вращающиеся вокруг тонической опоры, могли получать гармоническое оформление I ступени только путем чередования тонических и субдоминантовых созвучий. В качестве примера сошлемся на популярную пьесу Грига «Тоска по родине» (соч. 57, № 6), в начале которой выдержанный тонический звук *e* сочетается последовательно с гармониями I, мажорной IV, II₇ (с повышенной терцией) и I ступеней.

Примечательно, что в раннеклассической гармонии при конкретном раскрытии функции субдоминанты явно заметна тенденция к избеганию прямого кварто-квинтового сочетания, к замене IV ступени прежде всего такими гармониями, как сектаккорд и септаккорд II ступени. Если оборот TDT полностью представлял новую, тонально-гармоническую организацию, то в обороте TSDT сохранялся элемент прежней, модальной организации. Если в обороте DT на первое место выдвигалось инструментальное начало с обычным для него восходящим вводно-тоновым тяготением, то в обороте TS, особенно при подмене субдоминанты II ступенью, преобладало ощущение вокального начала. При таком подходе становится понятным, почему из всех композиторов конца XVII — первой половины XVIII века наиболее последовательным приверженцем оборота TSDT оказался Бах — музыкант, в творчестве которого больше, чем у кого-либо, сочеталось высочайшее мастерство в сферах и вокального и инструментального искусства, и контрапункта и гармонии одновременно.

На вопросе об участии аккордов II ступени в раннеклассической гармонии следует остановиться особо. Оно отмечено многими исследователями. Примечательно, что в вышедшей сравнительно недавно в США и Англии книге Р. Голдмена ([R. Goldman] с. 68—69) IV ступень преподносится после II ступени. Автор пишет, что употребление IV ступени в заключительном кадансе более обычно для музыки XIX века, чем XVIII века, притом IV ступень воспринимается как подмена II ступени, что и допускает понимание субдоминанты как септаккорда II ступени без основного тона (!). Такое суждение (соответствующее, впрочем, трактовке, например, вводного септаккорда у Римана и других авторов) — не столь уж курьезное, если учесть, что, как уже отмечалось, Рамо в своем самом раннем трактате о гармонии отнес II ступень к числу главных.

Аккорды II ступени, очевидно, в отличие от обычной субдоминанты, предоставляли возможность большего мелодического развития. Вполне вероятно, что, как это часто бывало, они спер-

на утвердились в заключительном кадансе, где роль их была связана с опеванием тоники в верхнем голосе:

48

S(II⁶/₅) D(7) T II⁶/₅ D(7) T II⁶/₅ K⁶/₄ D(7) T

Затем аналогичные сочетания перешли из каданса в сферу начального гармонического оборота TSDT. Помимо стремления к оживлению движения вообще, важным стимулом к широкому применению II ступени служил и момент полного обновления звукового состава после предшествующей тоники: второй аккорд гармонического оборота приносил свежесть звучания, заметно бо́льшую, чем при сочетании тоники с IV ступенью. Наконец, при введении в гармонический оборот септаккорда II ступени возникало открыто автентическое его сопряжение с последующей доминантовой гармонией, правда — обычно без появления вводного тона к ней²⁹. И все же, вероятно, не следует упускать из виду такое особое отношение II₇D = D₇T возникающее в силу переменности функций и образующее, например, миксолидийский оборот (в условиях мажора).

В работах западноевропейских музыковедов подмена субдоминанты квинтсектаккордом II ступени, а доминанты — септаккордом V ступени объясняется иногда тенденцией развития аккордики путем приращивания к структуре трезвучия дополнительной терции — в первом случае снизу, во втором — сверху. Однако такой принцип, относимый Э. Куртом к романтической гармонии, вряд ли распространяется на явления баховской эпохи. Природа аккордообразования в данном случае, несомненно, прежде всего мелодическая. И если по отношению к обычной субдоминанте, вводимой после тоники, может идти речь об оспаривании последней, то, например, секундакорд II ступени воспринимается скорее как простейшее мелодическое продолжение предшествующей ему тонической гармонии. В итоге субдоминантовая функция в целом оказывается диалектически противоречивой, причем в различных стилистических условиях, в зависимости от метрического положения и голосоведения, преобладает либо ее мелодическая, либо гармоническая сторона. Если оборот TSDT типичнее для зрелого классицизма, то TIIDT — скорее атрибут раннеклассической гармонии.

Разнообразие форм и приемов гармонии в баховскую эпоху допускало и другие варианты подмены IV ступени в обороте TSDT. В качестве примера сошлемся на начало финала сонаты «Дьявольская трель» Тартини:

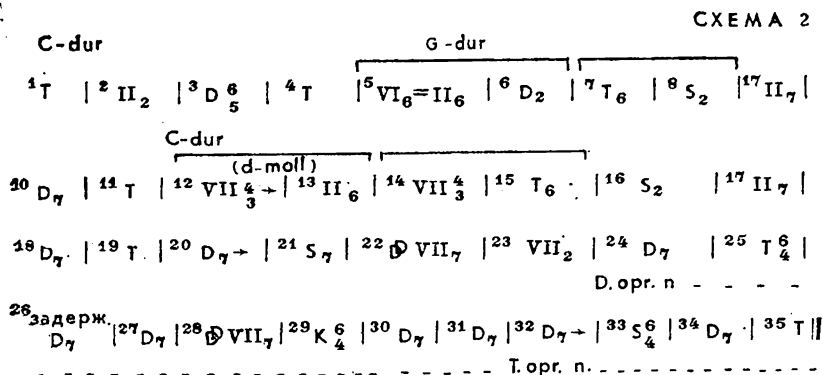
²⁹ Об этом пишет Л. Мазель, 1972, с. 253. Он отмечает также, что звук II ступени является общим для обеих этих гармоний, способствуя их естественной связи, а септима II₇ тяготеет к терцовому тону доминанты.

49 Andante (Grave)



Такое сочетание — TVID (T_6) — хотя и редкостное, все же подтверждает значение полного оборота в гармонии изучаемой эпохи.

Утверждение главной тональности, прежде всего в виде функциональной последовательности TSDT, типично для огромного числа произведений Баха. Так, например, прелюдия C-dur, открывающая первый том «Хорошо темперированного клавира», начинается с оборота $II_2 D_5^6 T$. Такая последовательность как бы задает тон дальнейшему развитию: с аналогичным полным оборотом связано закрепление первой модуляционной тональности — G-dur (такты 7—11), затем возвращение главной тональности (такты 15—19) и окончательное ее утверждение (такты 32—35; тоника в такте 32 подменена доминантсептаккордом к субдоминанте):



Это произведение, лишённое индивидуализированной темы и как бы указывающее на особый прикет Баха к гармонии, на провозглашение ее важного значения в «Хорошо темперированном клавире», привлекает внимание многих музыковедов. Его считают показательным, ключевым для понимания гармонического стиля не только одного композитора, но и целой эпохи. Так, Р. Голдмен в упоминавшейся книге (с. 8—10, 168—170) подробно останавливается на прелюдии C-dur во введении, а затем возвращается к ней в одном из более поздних разделов, приводя потактную схему этой пьесы. Автор отмечает, что здесь наглядно показана суть гармонических отношений, которые образуют современное представление о тональности. Прелюдия воспринимается как хорошо организованная последовательность аккордов, которые даются с повторением, что исключает случайность их применения. Сам Бах, очевидно, усматривал в ней идеализацию гармонического развития, и не случайно набросок этой пьесы был им включен в нотную тетрадь

И. Ф. Баха. В прелюдии ощутима целостность, строгая тональная централизация. Ее текст служит первоосновой для изучения западноевропейской гармонии. Из гармонического ее содержания вытекает и замечание относительно темпа, который, как известно, Бахом указан не был: подвижность темпа не может быть чрезмерной, ибо в противном случае гармония не будет услышана в той мере, как это задумано композитором.

Если общая характеристика прелюдии C-dur, заключенная в приведенных высказываниях Голдмена, не вызывает возражений, то «точечный» анализ, приведенный им в дальнейшем, не может удовлетворить музыковеда, вооруженного знанием достижений советской теоретической школы, и прежде всего концепцией перемещенных функций Ю. Тюлина. В частности, Голдмен в тактах 5—11 проходит мимо переориентации тонального центра и трактует все аккорды, исходя из главной тональности C-dur: пятый такт — VI₆, шестой — II₇ (V₇→V), седьмой — V, восьмой — I с задержанием (!), девятый — VI₇, десятый — II₇, одиннадцатый — V. Между тем преобладание значения последнего из этих аккордов в качестве перемещенной тоники G-dur не вызывает сомнений. Уже гармония пятого такта вызывает осторожность слуха, воспитанного на классических традициях, поскольку секста-аккорд VI ступени не находит аналогов в других произведениях в качестве опорной гармонии. Следующий аккорд вносит ясность, прежде всего в связи с появлением звука *fis*, что заставляет восприятие связать аккорды пятого и шестого тактов в единое субдоминанто-доминантовое звено тональности G-dur. Последующие такты утверждают это ощущение, тем более что G-dur, как уже отмечалось, получает полный каданс TSDT. В итоге завершается первый этап тонального развития прелюдии, содержание которого соответствует классическим нормам и в сжатом виде предвосхищает, в частности, общий модуляционный план экспозиции сонатной формы (см. анализ этого произведения у Ю. Тюлина, 1976, с. 63—66).

Прелюдия C-dur — отнюдь не единственная в своем роде. Все 48 прелюдий к фугам «Хорошо темперированного клавира» начинаются с тоники, открывающей более или менее развитый гармонический оборот, завершаемый затем опять-таки тоническим трезвучием (правда, эта заключающая тоника, «скользящая», по Ю. Тюлину, приходится на слабый такт и поэтому не мешает длительнейшему развертыванию движения). В свое время Р. Штеглих ([R. Steglich] 1923, с. 7) заметил, что в противовес музыке периодического строения (типа бетховенской), где с первых же звуков «возникает исходное движение формы», для баховской прелюдии типично наличие перед собственно подвижной частью особого рода оборота, определяемого им специфическим термином «неподвижный каданс» («stehende Kadenz») ³⁰. Отметим, что такой оборот часто предстает в развернутом виде с включе-

³⁰ В связи с указанным автор, возражая против концепции Г. Шенкера, высказывается против исполнения начала прелюдии c-moll с оттенком piano.

К началам баховских прелюдий, равно как и других произведений того же композитора, вполне могут быть отнесены слова Б. Асафьева (с. 64) относительно одного из путей «первой функции толчка»: «слушатель сразу, вследствие появления четкой, лаконичной и тонально определенной интонации, попадает в ту сферу, в которой будет развиваться данное становление».

Характерно следующее высказывание М. Гнесина (с. 95): «Даже наиболее ярко каденционно выраженное сопоставление I—IV—V—I может прозвучать как отличная начальная фраза произведения, если за ним последует тот или иной убедительный тип его развития».

По наблюдениям Ю. Евдокимовой (с. 106—107), «ранняя соната во многом опирается на энергию каданса», и у Скарлатти каданс замыкает предшествующее движение, служа толчком для последующего.

нием в него всех главных функций (см., в частности, в первом томе «Хорошо темперированного клавира» прелюдии C-dur, D-dur, dis-moll, e-moll; во втором томе — c-moll, As-dur и т. д.). Примечательной является тенденция к подчеркиванию субдоминантовой гармонии в начальном обороте путем введения побочной доминанты к ней (например, в прелюдии F-dur из первого тома, C-dur из второго тома; аналогично в прелюдии из виолончельной соло-сюиты № 4 и т. д.)³¹. Естественно, что участие субдоминанты в исходной последовательности, а также применение побочной доминанты к ней, связываемых с тоникой общностью звука — I ступени, располагает к образованию тонического органного пункта. Роль последнего в началах пьес чрезвычайно велика: такой органнй пункт обнаруживается почти в половине прелюдий. Нельзя, однако, упускать из виду и другой момент: в случаях «отрыва» от тонического органного пункта обособление субдоминанты в начальном обороте приводит к росту ее гармонической самостоятельности и к выявлению ее потенциальных возможностей, в сочетании с предшествующей тоникой, к смещению тонального центра.

Было бы неверным утверждать, что оборот TSDT имеет в гармонии Баха универсальное значение. Музыка этого композитора представляет и в начальных построениях, и в заключительных кадансах поистине бесконечное число вариантов гармонического оформления. Однако роль оборота TSDT в целом значительна в произведениях различных жанров. Правда, именно жанр определяет склонность к применению этой последовательности в качестве начальной. Вполне естественно, что произведения подвижные, моторные в меньшей мере располагают к развертыванию полного оборота. Напротив, в пьесах глубокого образного содержания, распевных, сравнительно медленного темпа можно ожидать появления этого оборота с первых же тактов. В качестве примера укажем на подавляющее большинство сарабанд в сюитах и партитах, где вообще с самого начала порой очень ярко выделяется, подчеркивается субдоминантовая гармония (это не относится лишь к сарабандам в некоторых французских сюитах).

Приведенная выше схема гармонии в прелюдии C-dur дает основания для сопоставления роли трех функций. Легко убедиться, что из 35 тактов тоника (в том числе и переменная — G-dur) занимает 10 тактов, субдоминанта — 9 и доминанта — 16. Однако если рассмотреть этапы развития пьесы, окажется, что преобладание доминантовой функции свойственно только заключительной стадии и связано прежде всего с продолжительным доминантовым органнм пунктом в тактах 24—31. В то же время,

³¹ Обширный перечень соответствующих примеров см. в статье: Г. Рейхерт [G. Reichert]. Автор справедливо подчеркивает роль типичных для Баха «гармонических моделей», начиная с TD→SDT, особенно в произведениях без отчетливо выраженного тематизма.

хотя в остальном число аккордов, представляющих все три функции, примерно равно, вся гармоническая ткань состоит только из полных и автентических оборотов, при отсутствии плагальных оборотов. Важно заметить, что тоника в процессе развития не ощущается в качестве опорной гармонии, поскольку она появляется в метрически слабых, последних тактах четырех- или двухтактных построений. В итоге помимо первого и заключительного аккордов тоникальность ощутима прежде всего в такте 11 (перемещенная тоника G-dur), затем в такте 19 (оба раза — в силу логического завершения полной последовательности трех функций, подкрепленной фундаментальными басами кварто-квинтового отношения). В связи с этим трудно согласиться, например, с Ш. Хермелинком ([S. Hermelink] с. 111), который рассматривает первые черты такта прелюдии в качестве «вступительного каданса», а такты 5—20 (скорее 5—19) как главный раздел пьесы.

Роль субдоминанты оказывается в целом заметно меньше в произведениях Баха, связанных с танцевальными ритмами, со стремлением к воплощению простоты и безыскусственности. Примечательна в этом отношении «Крестьянская кантата». Так, начало ее увертюры (в размере $\frac{3}{4}$) выдержано на тоническом органном пункте и тонической гармонии, оттеняемой на третьих долях доминантсептаккордом. В очередном фрагменте (размер $\frac{3}{4}$) субдоминанта встречается только местами как вспомогательное созвучие между двумя тониками, притом в остальном сочетаются лишь тонические и доминантовые гармонии. В пасторальном отрывке (размер $\frac{6}{8}$) субдоминанте отведена все та же роль вспомогательного созвучия, за исключением большего ее значения в кадансе:

50 И. С. Бах. Крестьянская кантата, увертюра

The image displays a musical score for the beginning of the 'Peasant Cantata' prelude by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: Violin (V. no.), Viola (V. la), and Continuo (Cont.). The first system shows the initial measures with a treble clef for the violin and a bass clef for the viola and continuo. The second system shows the continuation of the piece, with a 'piano' dynamic marking in the violin part. The score concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

В первом хоре этой же кантаты субдоминантовые гармонии имеют применение в кадансах, а иногда в началах фраз. Однако внутри построения преобладают доминанты; в частности, с ними связаны все нетонические окончания фраз. В очередном номере кантаты — радостной хоровой песне — гармоническое развитие сводится почти исключительно к чередованию тоники и доминанты, субдоминанта же появляется только в кадансах.

* * *

По сравнению с Бахом, главная отличительная черта начальных гармонических оборотов у его современников — сравнительно редкое применение сочетания TSDT. Оно встречается в медленных пьесах Генделя (например, в первой части сонаты F-dur для скрипки и клавира, в арии Роланда из одноименной оперы), значительно реже у других композиторов данной эпохи. Во многих произведениях, особенно в быстром темпе, субдоминанта вообще не участвует в образовании начального оборота (это характерно, в частности, для сонат Скарлатти), нередко же эта гармония хотя и вводится, но изолированно от доминанты.

В быстрых частях концертов Вивальди отчетливо выделяются пласты тонической гармонии, которым симметрично противопоставляются пласты доминанты (см.: В. Колнедер, с. 70). Такое сочетание, проявляющееся в известной степени в концертных формах Баха, в сонатах Скарлатти, явно предзнаменует характерные начальные гармонические обороты венского классического стиля. В то же время для Генделя и французских клавесинистов, как уже говорилось, примечательно включение в начальный оборот обеих неустойчивых функций, возвращающихся к тонике, по формуле TSTDT (реже TDTST). В подобного рода последовательностях ощутима как бы боязнь оторваться от тоники, получающей достаточно полное утверждение с помощью обоих ведущих гармонических неустоев. Очевидно также, что в таких случаях имеются особые условия для проявления красочности функций, поскольку гармонии S и D выделяются из контекста, простейшим образом обособляются. «Прогнозирующее» значение отмеченных оборотов для дальнейшего развития гармонии в соответствующих произведениях сводится к тому, что тональное развитие таких пьес, как правило, ограничено. Если начало гармонического движения с оборота TSDT чрезвычайно упрочняет главную тональность и создает тем самым предпосылку для смелого углубления в сферу других тональностей, то начальные последовательности с разобщенностью субдоминанты и доминанты в условиях раннеклассического стиля превосхищают либо относительную вялость модуляционного плана, либо его неорганизованность с точки зрения классической системы родства тональностей.

Из двух формул — TSTDT и TDTST — первая должна рассматриваться как более архаичная, а ее исходное сочетание — плагальный оборот — как связанный с модальностью. Она обнаруживается в пьесах французских клавесинистов (например, у Риго в «Крестьянке», «Цыганке», у Дандрие в «Органчике»), у Корселли (заключительное *Vivace* из *Concerto grosso* № 7). Последовательность TDTST характерна более всего для Генделя. В ней нет прочности и упругости, свойственной формуле TSDT. Однако она в значительной степени превосхищает особенности зрелого классического стиля, и прежде всего в тех случаях, когда субдоминанта не следует прямо в тонику, а оказывается вовлеченной в сферу каданса. С этой точки зрения примечателен популярный «Музыкальный кузнец»:

51 Moderato Г. Ф. Гендель. Ария с вариациями из клавирной сюиты № 5, E-dur

Начальный басовый звук воспринимается как настройка певца (ведь это — «ария», притом, возможно, в ее основе лежит подлинный напев, услышанный композитором). Начальный гармонический оборот — TD, повторяемый в варьируемом виде. Затем складывается полный каданс в тональности доминанты, и здесь то и появляется субдоминантовое созвучие ($TVI_6 = SII_6$ на второй доле второго такта). Обратим внимание на примечательное голосоведение участка, отмеченного в примере между кадансовым квартсекстаккордом и доминантой, благодаря мелодической активности, «мелькают» созвучия VI и II ступеней.

В приведенном примере модуляция хотя и наступает очень быстро, но имеет, однако, тщательное оформление. В то же время для начал многих других произведений Генделя характерен не столь «капитальный» переход в другую тональность. В подобных случаях наш слух, привыкший к классическим нормативам, не удовлетворен показом главной тональности и склонен воспринимать всю последовательность как недостаточно определенную в тональном отношении:

Г. Ф. Гендель. «Балтазар». Ария Нитокрис

52 Largo

В данном фрагменте много необычного по сравнению с баховскими началами. Привлекает внимание субдоминанта в начале первого такта. Она помещается между тоникой и доминантой, однако явно выделяется из окружения благодаря метрической опорности и продолжительности; кроме того, ее терцовый тон в мелодии берется скачком и покидается ходом на увеличенную секунду. В итоге получается субдоминанта не «распевающая» тонику, а именно «оспаривающая» у нее приоритет, создающая тем самым предпосылки для расшатывания тонального единства. В итоге исходный оборот TSD(VII₆)T не только не обуславливает тонально-гармоническую определенность, но и правомерно сменяется уходом в параллельный мажор, тем более что модуляция начинается (на первой доле третьего такта) как бы с той же субдоминантовой гармонии, но с септимой, оставшейся от предшествующей тоники. Наряду с частыми переходами в тональности доминанты, именно такой тип первоначального соотношения тональностей (минор → его параллель), как известно, характерен для эпохи Баха, равно как и для ее непосредственных предшественников (см., например, начало жиги из скрипичной сонаты № 5 соч. 5 Корелли).

Если начальные гармонические обороты типа TDTST и особенно TSTDТ связаны со все еще неполным совершенством функционального мышления, то фригийские тетра хорды, открывающие движение, несомненно относятся к переходным модальности. Их роль в музыке баховской эпохи значительна. При этом речь идет о проведении соответствующей мелодической формулы в басу. У Баха такое начало встречается преимущественно в хоралах, но оно обнаруживается и в произведениях других жанров³²:

И. С. Бах. Хорал № 237

53

Schütt-le dei-nen Kopf und sprich:

t d₆ VI II₆

И. С. Бах. Соната для клавира и скрипки № 4 c-moll, ч. I

54

t t₂ s₆-t₆ f-moll D₃ t

В музыке непосредственных предшественников Баха и его современников (например, в пьесах Куперена) легко найти множество примеров применения фригийского тетра хорда. Важно подчеркнуть, что эта последовательность влияет на гармоническое движение по двум направлениям. Прежде всего, благодаря предению таких созвучий, как натуральная доминанта и опорное трезвучие VI ступени, открывается возможность, на основе перемешности функций, включить в гармонию и другие побочные ступени. Кроме того, движение баса по тетра хорду способствует параллелизму секстаккордов, принципиально возмож-

³² Начало приводимого хорала № 237 заставляет выбором аккордов и их мелодическим положением вспомнить, несмотря на различие характера музыки, фарандолу из «Арлезианки» Бизе.

ному уже в самом начале произведения, но иногда возникающему позднее. Проследим оба эти пути развития на следующем примере:

55 Andante Г. Ф. Гендель. Соната и концерт для клавира.

Начальный фригийский оборот (здесь — неполный, без четвертого звука) обуславливает переход в B-dur с конца второго и в третьем такте. Этому способствует не только появление VI ступени (третий аккорд с начала), получающей дальше значение субдоминанты в B-dur. Очевидно, уже второй аккорд — t_2 — можно воспринять как III_4^6 с побочным тоном g в мелодии. Таким образом, второй и третий аккорд образуют сочетание мажорных трезвучий B и E_s , готовящее сдвиг в B-dur. С другой стороны, инерция движения по тетрахорду приводит к появлению последовательностей сектаккордов. Сперва это пять сектаккордов

(с конца третьего и по пятый такт), а затем помеченная в конце примера гармонизация полной гаммы d-moll, причем каждый из двух ее тетраордов завершается трезвучием, а все остальные звуки являются базами секстаккордов.

Для Генделя же характерно сравнительно широкое применение начального оборота на основе нисходящего верхнего тетраорда в мажоре (см., в частности, симфонию из пасторали «Алис и Галатее», вступление к арии Пора в F-dur из одноименной оперы, первую часть органного концерта B-dur, третью часть органного концерта g-moll и другие). Примечательно, что такой мажорный тетраорд в мелодии изредка встречается в отдельных хоралах Баха. Однако тщетно было бы ждать в этих случаях классическую гармонизацию: III ступень хотя и включается в оборот, но не в связи с вводным тоном (как в более позднюю эпоху), а в окончании тетраорда:

56 И. С. Бах. Хоралы № 64, 117

Wir sind gar bald ver- lo- ren.

Ach Herr, laß dein lieb En- ge- lein

VI D II III T D VI III

Очевидно, такие образцы связаны с присущей баховским хоралам отчетливой ролью побочных ступеней и переменностью функций (наследием модальности являются также случаи ненормативного чередования аккордов субдоминантовой функции — IV—VI). Подобные моменты встречаются и у других композиторов той поры (см., например, у Генделя вступление к арии Агилес из «Тезея»; к арии Береники из «Сципиона»; хор № 1^o Te Deum в честь победы при Деттингене). Сочетание оригинально отчетливых приемов с выразительными старинной гармонии придает своеобразную прелесть многим начальным построениям, вводя сразу же в оригинальный стиль баховской эпохи:

Piano I.
 (Фортепиано)

Piano II
 (Оркестр)

piano

Данное произведение начинается с утверждения главной тональности автентическим оборотом TDT. Однако наличие в этой формуле VII₆ как представителя доминантовой функции снижает классическую «заостренность» оборота (несмотря на то, что, как уже говорилось, секстаккорд VII ступени еще долго применялся в начальных оборотах у Гайдна и Моцарта). В данном контексте VII₆ как бы проскальзывает в слабом такте между двумя тоническими гармониями и оказывается, в сущности, порождением мелодического движения. Далее, в тактах 4—6 гармоническое развитие перемещается в зону субдоминанты (здесь, естественно, «соперничающей» с тоникой), тональность которой получает свой четкий каданс заключительного типа. Возвращение от субдоминанты к тонике совершается на стыке шестого и седьмого тактов в виде ненормативного (с точки зрения зрелого классицизма) сочетания II₆t. Последние же три такта приводимого отрывка явно демонстрируют модальные влияния из-за движения баса по фригийскому тетракорду (g—f—es) при сочетаниях d₆VI, а затем и II₆t.

Заканчивая обзор начальных гармонических оборотов в изучаемую эпоху, еще раз вернемся к наиболее важному и значительному явлению: к формуле TSDT. Как уже отмечалось, она характерна прежде всего для Баха. Ее роль в музыке зрелого классицизма заметно меньше. У Моцарта мы находим эту формулу в теме главной партии из первой части симфонии № 40, но в экспозиционных периодах его фортепианных сонат скорее отмечается противопоставление соотношения TDT первого предложения и STDT второго предложения (см.: В. Пальмова). По своему лирическому характеру симфоническая тема Моцарта в известной мере близка отдельным темам Бетховена, гармонизованным на основе той же формулы TSDT, например Largo e mesto из фортепианной сонаты № 7, начало фортепианной сонаты № 10. В целом, однако, в послебаховское время значение субдоминанты в начальном обороте резко уменьшилось. Очевидно, одну из причин этого явления следует усматривать в существенном изменении характера тематизма. Бах, обращавшийся в произведениях гомофонного склада к тематическим образованиям небольшого масштаба, стремился к динамизации сопровождающего их гармонического оборота. Гайдн, Моцарт, особенно Бетховен, значительно укрупнив масштабы гомофонной темы, с одной стороны, укрепили ее тональную основу многократными повторениями гармонического оборота по типу DT, с другой — стремились отодвинуть субдоминанту на момент кульминации, подчеркивая тем самым ее конфликтное отношение к тонике.

Раздел 3

ГАРМОНИЯ КАДАНСОВ

а) Общая характеристика

Среди гармонических последовательностей различного рода, расположенных на определенных этапах развития музыкального произведения, кадансы занимают особое место. Выше уже приводилось общеизвестное положение о том, что именно в кадансах происходил процесс становления гармонической функциональности. И позднее, в условиях уже сложившегося классического стиля, кадансы представляли концентрированное выражение функционального мышления каждого композитора. В баховскую же эпоху, когда связь гармонии с мелодическим началом особо ошутима и составляет специфический момент, наряду с четкой функциональностью замыкающих оборотов выявляется интонационная сущность их многоголосной ткани. Представляется, что именно к этому периоду, больше чем к какому-либо другому, должны относиться крылатые слова Асафьева о кадансе

как «самой мускулистой сфере», в которой сплетаются воедино мелодико-интонационное и аккордово-гармоническое начала.

Высказанные здесь положения относятся в полной мере прежде всего к заключительным кадансам, которые и являются центральным объектом наших наблюдений. Однако определенный интерес представляют и кадансы срединного типа, на которых следует остановиться особо. Прежде всего напомним, что периодичность формы в баховскую эпоху — иная, чем в дальнейшем. По отношению к полифоническим формам понятие периода вообще может быть применено далеко не всегда, притом в условном смысле. В большинстве фуг имеется только один заключительный каданс. В относительно редких случаях, когда fuga отчетливо членится на разделы (например, в «Хорошо темперированном клавире» Баха — C-dur в первом томе, f-moll во втором томе), завершением этих разделов внутри произведения служат кадансы заключительного типа. В тех формах, в которых преобладает гомофонный склад, влияние полифонии выражается в образовании так называемых периодов типа развертывания (прелюдии, инвенции и т. д.; в сюитах — аллеманды, куранты, жиги). Нередко такие пьесы двухчастны, причем каждая часть чаще всего завершается кадансом заключительного типа (первая — в доминантовой, вторая — в главной тональности).

В известной мере предпосылкой классических половинных кадансов являются кадансы баховской эпохи с завершением движения на доминанте. В некоторых вокальных формах, с присущим им преобладанием гомофонного склада и приближением к квадратной структуре, возникают четырехтакты с отчетливым доминантовым окончанием (таковы, например, первые такты партии солиста в арии альты — № 47 — из «Страстей по Матфею» или же *Venedictus* из мессы h-moll Баха). Явление несколько иного плана, связанное с полной остановкой движения, представляют редкие вблизи заключительного каданса «обрывы» на созвучиях доминанты или двойной доминанты, часто выступающих в виде диссонирующих гармоний (уменьшенные септаккорды, обращения доминантсептаккорда) под ферматой. Их немало, в частности, в баховских прелюдиях и фугах, инвенциях, партитах³³.

Наряду с этими двумя разновидностями у Баха и его современников обнаруживаются срединные кадансы особого рода, связанные с модальным началом, специфические, тем самым, для данной эпохи. Таковы завершения первых частей некоторых пьес двухчастного строения, а также многие окончания различных частей инструментальных циклов (кроме финалов), гармоническую основу которых составляет фригийский тетрахорд, его аналог в мажоре, или просто формула s_6D , которую, как уже отмечалось, в зарубежной литературе нередко называют фригийским полукадансом (ее связь с соответствующим тетрахордом не вы-

³³ Перечень таких остановок, классифицированных по их разновидностям с указанием примеров, см. в упоминавшейся работе Г. Рейхерта, с. 287—289.

ивает сомнений). В прелюдии h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха такой же тетрахорд (последние два такта первого раздела) возникает как дополнение после отчетливого каданса SK_4^6DT . А вот аналогичный образец в мажоре:

58 Г. Ф. Гендель. Соната для скрипки и клавира № 1, ч. I

Adagio

Приведенная здесь последовательность типична для завершения нефинальных частей во многих крупных формах, особенно у Генделя; после совершенного каданса $SK_4^6D_7T$ возникает дополнительное построение, заканчиваемое проведением в басу нисходящего верхнего тетрахорда и остановкой на доминанте. Однако подобное окончание вовсе не готовит начало следующей части в главной тональности. Остановка на доминанте в данном случае должна рассматриваться не как «направленная вперед», а как замыкающая предшествующее развитие, но выражающая его неполную завершенность. Такой оригинальный прием как бы ложного предыкта (наподобие, например, окончания связующей партии в первой части сонаты № 6 Бетховена) обнаруживается у Баха, в частности в окончаниях медленных частей Бранденбургских концертов № 4 и 6, и у других композиторов того времени. Еще один пример:

59 Ж. Ф. Рамо. Менуэт

p

tr

В этой фригийской последовательности отметим относительную тоникализацию натуральной доминанты (благодаря ее протяженности, опорной доле, движению мелодии с проходящим $\sharp e$), в связи с чем возникает небольшое переченье с последующим ак-

кордом s_6 (звук es в басу). Тоникализация доминанты накладывает на главную тональность, благодаря звуку $\sharp e$, дорийский оттенок. Отмеченное переченье способствует тому, что заключающая формула фригийского полукаданса воспринимается несколько изолированной от предшествующего развития, в известной мере автономизированной.

Заметим, что Р. Киркпатрик (с. 210, 221) фиксирует внимание на аналогичных сочетаниях гармонической субдоминанты с доминантой в мажоре у Скарлатти. По его наблюдениям, такой каданс обусловлен влиянием испанской народной музыки на творчество композитора.

Вернемся, однако, к более важной с точки зрения раннеклассического гармонического стиля проблеме заключительных кадансов. В отличие от серединных, они ясны и отчетливы в произведениях всех форм и жанров, чрезвычайно разнообразны по строению и, в своей совокупности, представляют собой комплекс особенностей, определяющих стиль Баха и его современников.

Естественно ожидать, что заключительным кадансам в изучаемую эпоху свойственны закономерности, присущие начальным гармоническим оборотам. Общность этих крайних построений заключается в том, что они выполняют одну и ту же функцию — определения и укрепления главной тональности произведения. Однако эта задача решается все же несколько по-разному. Несомненно, заключительный каданс в этом отношении более весомый, более строгий в смысле отбора конкретных гармонических средств и в то же время более развитый. В нем, по сравнению с начальными оборотами, примечательно включение созвучий особого рода — двойной доминанты и кадансового квартсекстаккорда. Определенность заключительного каданса выражается в том, что его ладогармоническая организация имеет более строгие классические черты, чем начальные построения, и только в редчайших случаях проявляются элементы модального мышления, относительно частые в начальных построениях. В итоге заключительные кадансы в баховскую эпоху, пожалуй, больше других последовательностей превосходят зрелый классический стиль. В рамках кадансовых формул совершается отбор ограниченного числа созвучий и их сочетаний, однозначных с точки зрения предельно отчетливой мажорно-минорной организации. Специфичность же кадансов той поры заметна прежде всего в связи с огромной ролью в них мелодического начала, с большим выразительным значением неаккордовых звуков.

Однако было бы неправильным полагать, что выдвигаемые здесь положения в равной мере относятся ко всем композиторам интересующей нас эпохи. Как и во всех других отношениях, и в этом случае фигура Баха оказывается на переднем плане. Заключительные кадансы Баха в своей совокупности не имеют себе равных по силе выразительности и разнообразию ни у его предшественников, ни у современников. В частности, в сопоставлении с баховскими кадансы Генделя представляются как бы упрощен-

ними и однообразными³⁴. Для немалого числа кадансов Генделя характерно, по сравнению с Бахом, ослабление роли субдоминантовой гармонии и образование каданса по формуле (S)DTDT. В отдельных случаях Гендель, аналогично свойственным ему начальным построениям, отрывает в кадансе субдоминанту от доминанты, вводя последовательность по схеме STDT. В генделевских дополнениях, как и у венских классиков, преобладают сочетания доминанты с тоникой, а в расширениях субдоминанта хотя и применяется, но не используются характерные для Баха, чрезвычайно выразительные приемы «ретардационных» последовательностей, речь о которых будет ниже. Вообще же Генделю мало свойственно разрастание масштабов каданса, его динамизация. Значительно чаще Баха Гендель прибегает к «обнажсению вертикали», освобождению ее от неаккордовых звуков, что обуславливает известное однообразие его кадансов, превращение их в стандартную формулу.

Однако, независимо от конкретной структуры заключительной формулы, в музыке баховской эпохи выразительное значение каданса было очень важным, он был носителем определенного содержания содержания самого различного характера. Говоря о кадансах, начиная с А. Скарлатти и Перголези, вплоть до Россини и более поздних композиторов, А. Климовицкий (с. 54) резонно отмечает: «то, что нам теперь может показаться чем-то незначительным, каким-то рамплиссажем,— все это на самом деле у композитора XVIII века, впервые для себя и для своего времени освоившего ряд пленительных приемов гомофонного мышления, обладало образной и тематической определенностью, четкостью и значимостью».

Обычный заключительный каданс в эпоху Баха, завершающийся тоническим трезвучием, всегда функционально ясен. Органически вырастая из формы, он в то же время, как правило, воспринимается в виде своеобразного гармонического итога всего произведения³⁵. Нередко этому содействует внезапная смена фактуры, состоящая, в частности, в прекращении движения мелкими длительностями и ритмическом укрупнении кадансовой формулы. Таковы, например, во втором томе «Хорошо темперированного клавира» Баха заключительные кадансы прелюдии и фуги *fis-moll*, фуги *Fis-dur*, прелюдии *As-dur*; особенно ярким примером подобного рода служит завершение прелюдии из

³⁴ Английский музыковед Г. Перот [H. Partot] сравнивает генделевские кадансы с привычным росчерком «ваш искренне», в противовес оригинальности и разнообразию кадансов Баха. Однако по отношению к последним автор ограничился приведением примеров с оборотами мелодического минора.

³⁵ В обобщенном плане широко трактует этот вопрос М. Гнесин (с. 98): «Процессы, совершающиеся в каденции... являются подытоживающим сжатым повторением процессов, совершающихся на протяжении целого отрезка произведения...» По оценке С. Скребкова (1961, с. 110), Гнесин установил «принципиально важный и новый в теории музыки взгляд на каденцию как на особый этап процесса развития».

виолончельной соло-сюиты № 2. Наряду с нормативным окончанием на полном тоническом трезвучии, нередко применялись и трезвучия без квинтового тона, а также завершения на одном основном тоне, дублируемом в разных голосах и октавах. Оба тома прелюдий и фуг Баха дают достаточное представление о разнообразии этих приемов.

✓ Пережитком модальности, не свойственным классической ладогармонической системе, следует считать завершающие кадансы с «пустой» тоникой, без терцового тона (их немало, например, у Перселла). В таких случаях заключительное созвучие оказывается, с точки зрения классических норм, не аккордом, а интервалом, то есть исходным элементом гармонии в средневековом смысле этого понятия. О том, что речь идет не только о традиции пропуска терцового тона в минорном трезвучии, свидетельствует «пустая» тоника в завершении мажорного хора, заключающего кантату Баха № 43 (правда, одиннадцатью тактами раньше в той же пьесе уход в минорную тональность имеет аналогичное окончание, как бы готовящее ненормативную тонику в конце). В баховском фригийском хорале, завершающем кантату № 161, композитор трижды, в том числе в последнем аккорде, прибегает к трезвучиям без терцового тона у хора, однако в заключительный момент терция все же появляется в партии флейты (сходный прием см. и в конце кантаты № 76). Приводим образец ненормативного окончания в условиях инструментальной музыки из второй части Concerto grosso h-moll Генделя:

Г. Ф. Гендель. Concerto grosso h-moll, ч. II

60 Adagio *tr*

V-ni I, II
i concerti.

V-ni I, II
ripieno

V-la

V-c

Bassi
(cont.)

Примечательно, что речь идет здесь не о полном завершении целого, а о средней части цикла. Характерно, что терцовый тон избегается в миноре, притом в медленном темпе; в итоге в данном случае возможно оценить это явление в связи с отмеченным выше, общеизвестным и в прошлом неприемлемым «переченьем» между малой терцией к основному тону и его пятым обертоном (впрочем, последнее созвучие, в сущности, выстроено по нижним обертонам — второму, третьему и четвертому, как бы не дотянувшись до пятого). Об определенной связи с более древними традициями говорит и прерванный каданс в середине третьего такта с конца, где доминанта разрешается в септаккорд VI ступени. В то же время заключительная тоника образуется, в сущности, почти исключительно унисоном и октавной дублировкой основного тона, квинтовый же тон появляется только в альтерной партии. Звучание квинтового тона оказывается, по сравнению с основным тоном, очень слабым. Не исключено, что замысел композитора состоял не в том, чтобы создать впечатление неполного тонического трезвучия, а просто в дублировке третьего обертона, подобно тому как стремились удваивать сопрано и бас, хотя эти голоса и сами по себе были наиболее заметными в многоголосной фактуре. Однако данный пример и многие аналогичные ему обращают на себя внимание еще одним существенным моментом: во всех подобных случаях тонике без терцового тона предшествует доминанта в виде трезвучия. Вполне понятно, что доминантсептаккорд при разрешении «обеспечивает» тонике терцовый тон. При отсутствии же септимы и при условии ниспадения мелодической линии к тонике столь же естественным с точки зрения голосоведения оказывается оставление на месте в одном из средних голосов основного тона доминанты, из-за чего тоника лишается терцового тона. Такая последовательность, ненормативная с точки зрения классической гармонии, оправдывается специфичностью гармонии баховской эпохи: забота о плавности голосоведения, понимаемой, особенно в кадансах, с точки зрения полифонии (терция рассматривается как скачок), преобладает здесь над гармоническим ощущением лада, требующим присутствия соответствующего терцового тона в аккордах вообще, и уж более всего — в заключительной тонике.

В качестве примера, подтверждающего данное положение, сошлемся на скрипичную соло-партию h-moll Баха. В этом произведении завершение пьес «пустой» тоникой и аналогичной предшествующей доминантой может рассматриваться как объединяющий стилистический прием: так оканчивается сарабанда и следующее за ней популярное бурре, имеющие аккордовое изложение (во втором из них перед тоникой стоит сначала доминанта с септимой; последняя, однако, покидается ходом на терцию вниз и заменяется, таким образом, квинтовым тоном). Но когда композитор меняет стиль изложения и создает вариант в виде одноголосной гармонической фигурации, в доминанте, предшествующей заключительной тонике, появляется терцовый тон, а тоника

воплощается полным трезвучием или одним основным тоном. Это относится не только к варианту сарабанды, но и к double, завершающему всю партиту (ранее мы отмечали, что «пустые» квинты присущи скорее кадансам пьес внутри цикла). Еще одним примером, когда тоническая квинта может восприниматься в качестве приема, характерного с точки зрения стиля, служат завершения куранты и бурре II из виолончельной соло-сюиты Баха № 4. Вполне возможно, что подобные явления имеют и определенный выразительный смысл: в условиях очень прозрачной фактуры композитор отказывается от столь весомого звука тоники, как терцовый, к тому же лишь недавно получившего признание в качестве консонирующего.

Вернемся к вопросу о практике завершения минорных произведений тоническим трезвучием с повышенным терцовым тоном (так называемой пикардийской терцией). Это необходимо потому, что в сознании многих музыкантов мажорное окончание минорных пьес не вполне обоснованно представляется характерным для композиторов баховской эпохи³⁶. При этом если последние десятилетия знаменуются повышенным интересом к уртексту и факсимильным изданиям, то ранее не один редактор или автор переложения разрешал себе подменять минорную заключительную тонику мажорной, считая это стилистической чертой Баха и его современников.

Однако на самом деле для музыкантов XVIII века окончание пьес минорным трезвучием было вполне удовлетворительным для слуха, и композиторы стояли перед выбором — либо следовать традиции, либо приводить минорные сочинения к минорному же окончанию. Эта проблема решалась по-разному, притом выбор того или иного варианта далеко не всегда удается объяснить какой-либо конкретной выразительной задачей. Так, например, Г. Келлер (1954, с. 54) отмечает склонность Баха к традиционному окончанию в жанрах церковной музыки, в органных произведениях, что может связываться с характерной тенденцией к заключительному просветлению. Однако автор здесь же называет и совсем другие примеры — пьесы учебного характера, к которым он произвольно относит инвенции и «Искусство фуги», а наряду с ними — первый том «Хорошо темперированного клавира». Но именно значительное уменьшение числа мажорных окончаний минорных пьес во втором томе прелюдий и фуг по сравнению с первым томом свидетельствует о склонности Баха к ограничению сферы использования традиционного приема. Редакторам и исполнителям произведений баховской эпохи нужно строго ориентироваться на уртекст, при отсутствии которого вопрос о завершении минорных пьес мажорной тоникой должен решаться осторожно. Ведь особое окончание произведения могло быть все же связано с определенной задачей выразительного характера, а уча-

³⁶ Прав, конечно, И. Способин (с. 149), усматривающий в таких завершениях у Баха «остаток старинной традиции».

щение минорных заключительных тоник в поздний период творчества Баха в какой-то мере, возможно, отражает изменение мировосприятия художника, определившееся усложнением условий его жизни и творчества.

В рамках зрелого классического стиля случаи мажорных окончаний минорных пьес нуждаются в специальном обосновании. Такой прием, например, в первой части последней фортепианной сонаты Бетховена связан с обращением к образной сфере, сходной с баховской, и, в связи с этим, с потребностью в величаво-просветленном окончании (напомним о полифоническом характере темы главной партии). Однако у позднего Бетховена мажорное окончание относится порой и к совершенно другим образам (такова, например, в сонате № 31 вторая часть, а также минорные разделы в других ее частях).

Поскольку заключительный каданс в изучаемую нами эпоху сохраняет значение «перспективной лаборатории» ладогармонических средств и как бы предвдвывает окончательно оформившийся классический стиль, естественно, что из двух основных разновидностей — автентического и плагального завершения — почти всегда применяется первая из них. Редкие случаи применения плагального заключительного каданса у Баха, Генделя и их современников обращают на себя внимание исследователей, иногда усматривающих в этом связь с хоралом. Таково, например, упомянутое суждение М. Цулауфа в его монографии о гармонии Баха относительно завершения органной токкаты с фугой d-moll³⁷. Совершенно очевидно, что при этом речь должна идти не о воздействии хорала как такового, а о более широкой проблеме пережитков модального мышления. Примечательно, что, например, в самих хоралах Баха плагальные кадансы появляются крайне редко. Английский музыковед М. Бойд ([M. Boyd] с. 11), рассматривая заключительные гармонические обороты перед характерными для хоралов паузами при остановке движения, определил, что автентические кадансы составляют около 73%, половинные с окончанием на доминанте — 21%, плагальные же — всего только 2% (остальные 4% приходятся на прерванные и «прочие»). Из-за особого характера заключительных плагальных кадансов мы оставляем их в стороне, фиксируя внимание только на автентических. Впрочем, как правило, речь должна идти о более развернутой формуле типа TSDT, в которой, подобно начальным оборотам, субдоминанта часто представлена аккордами II ступени. Этот стереотип настолько привычен для композиторов баховской эпохи, что порой при движении мелкими длительностями, при относительно подвижном темпе заметно стремление «на одном дыхании» представить всю кадансовую формулу, даже ес-

³⁷ М. Цулауф называет плагальным также окончание прелюдии E-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира», что, однако, неточно: наметившийся автентический каданс оказывается прерванным, а плагальный оборот возникает только в расширении.


ли это совершается ценой предельного уращения гармонической пульсации:



Включительные кадансы в музыке конца XVII — первой половины XVIII века, как правило, уже обладают классическим совершенством. У Генделя, например, их формулы совпадают с классическими, однако в отличие от последних его кадансы более «увесисты» (во многом благодаря предъемам), выдержаны в медленном темпе и однократны. Среди современников Генделя Бах выделяется тем, что его кадансы в высокой степени насыщены тематизмом, они не только выполняют функцию структурного завершения, но и «допевают», «досказывают» основные мысли произведения. Несомненно, в этом проявляется ярко выраженный полифонический характер мышления Баха. Заметим, что в ряде его сочинений гармоническая четкость заключительного каданса «размывается» мелодической фигурацией, оттягивающей вступление терцового и других тонов завершающей тоники, а также предшествующих ей аккордов. Примечательно, что данное положение относится, как правило, к окончанию пьес, которые сами по себе не являются последними, а предполагают продолжение. Таковы заключительные кадансы произведений, помещенных внутри вокально-инструментальных и инструментальных циклических форм (аналогично отмечавшимся завершениям их на доминанте). Особенно показательны соответствующие кадансы прелюдий из «Хорошо темперированного клавира» — в первом томе C-dur, во втором — F-dur, f-moll, g-moll и другие (впрочем, и фигура g-moll из второго тома имеет аналогичный каданс). Несовременные кадансы с окончанием на терцовом тоне тоники обнаруживаются в дополнениях фуг (c-moll из первого тома), иногда в случаях, когда с вступлением тоники возникает впечатление внезапного торможения движения (фуга H-dur из первого тома).

Вопрос об однократности заключительного каданса в эпоху Баха, обусловленной его глубокой сосредоточенностью и эмоциональной приподнятостью, неоднократно поднимался в музыковедческой литературе. При этом авторы, как правило, высказывают соответствующие замечания не в связи с рассмотрением особенностей раннеклассической гармонии, а по ходу изучения

стилистических черт зрелого классицизма³⁸. Заслуживает внимания попытка английского автора, подписывающегося псевдонимом Feste (с. 654), объяснить многократность повторения тоники и заключительного автентического каданса в классических произведениях особенностью их бытования: выносом музыкального искусства на широкую аудиторию. Нам представляется, что это положение связано и с общей динамизацией музыки Гайдна, Моцарта и Бетховена по сравнению с их предшественниками. При этом динамизация во многом определялась развитием симфонического стиля, ростом подвижности игры оркестровых составов. Тем любопытнее отдельные случаи появления повторных кадансов в раннеклассический период. В качестве примера сошлемся на завершение фуги В-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира», в котором упорно повторяются в различных голосах фигуры «опевания», связанные с доминантой и ее разрешением в тонику, сочетаемые с характерной активной ритмиче-

ской формулой  в крайних голосах. Налицо оригинальное

сочетание традиционных приемов полифонического письма с повторным кадансированием, характерным для зрелого классического стиля.

Сделанный нами обзор общих черт заключительного каданса баховской эпохи позволяет перейти теперь к более детальному рассмотрению его особенностей. Поскольку выше сравнительно полно высказаны замечания относительно тоники, завершающей каданс, дальнейшее изложение будет связано с изучением неустойчивых гармоний, предшествующих тонике, — сперва доминантовой, затем — субдоминантовой.

б) Доминанта в кадансе

Для классического заключительного каданса характерна, как пишет В. Зелинский (с. 18), «конденсация ладовой неустойчивости, в силу контраста способствующая максимальному выявлению устойчивости»; ее воплощением служит доминантсептаккорд, который «принадлежит к числу употребительнейших доминантовых кадансовых средств». Достопримечательностью же раннеклассической гармонии следует считать широкое распространение таких кадансов, в которых заключительной тонике предшествует доминанта в виде не септаккорда, а трезвучия. Помимо отмеченных случаев обусловленности голосоведением, причиной этого явления, вероятно, была традиционная, доклассическая трактовка консонирующих и диссонирующих аккордов. Как известно, первые рассматривались в качестве опорных, основополагающих,

³⁸ См., в частности: В. Фишер, с. 59; Л. Мазель, 1972, с. 242.

вторые же — как подчиненные образования, возникавшие на опорных долях в качестве проходящих или вспомогательных комплексов, реже — в качестве задержаний на опорных долях. Легко заметить, что доминанта в процессе складывания классической функциональности занимала в кадансах исключительно прочное место, что способствовало ее применению в виде консонирующего созвучия. Уже срединный каданс подразумевал остановку на этой гармонии нередко с приданием ей черт тоникальности, но и в заключительном кадансе доминанта получала известную степень самостоятельности. Ей придавалось весомое задержание (одинарное — к терцовому тону, или двойное в виде кадансового квартсекстаккорда), вместе с которым данная функция часто занимала весь такт, начиная с первой его доли. Порой этому предшествовало созвучие двойной доминанты, что приводило опять-таки к выделению доминанты из контекста и ее хотя бы частичной тоникализации. Все это создавало предпосылки применения предтонической доминанты в заключительном кадансе в виде трезвучия.

Однако такая структура неизбежно оказывалась несколько вялой, адинамичной, прежде всего из-за того, что заключительные аккорды доминанты и тоники, довольно ярко противопоставляемые один другому в качестве представителей противоположных функций, не образовывали напрашивающегося самим собой и, в общем, давно уже «изобретенного» конфликта консонирующего и диссонирующего аккордов³⁹. В связи с этим композиторы изучаемой нами эпохи по-разному решали вопрос о применении предтонического септаккорда. В целом заметна естественная закономерность: чем больше развито голосоведение, тем чаще доминанта усложняется септимой. Например, Куперен почти никогда не испытывал потребности в доминантсептаккорде. Хотя септаккорды вообще составляют привычное для него гармоническое средство, однако перед заключительной тоникой, как правило, звучит доминантовое трезвучие (см.: С. Офман, с. 126). Р. Киркпатрик (с. 214—216) отмечает, что Скарлатти вообще избегает придавать весомость септаккордам «на немецкий манер» и «не подслащивает» ими ткань наподобие его итальянских современников. Этот же автор приводит любопытные примеры разрешения полного доминантсептаккорда в унисон, «повисания» септимы безо всякого разрешения. Указывая на то, что Скарлатти лишь изредка применяет септаккорд с целью усилить заключительный каданс, Киркпатрик ссылается на показательные образцы, в том числе и такой, в котором заключительный отрывок сонаты изобилует доминантсептаккордами, однако завершение оказывается всего лишь двухголосным: доминантовая терция разрешается в тоническую октаву.

³⁹ О значении этого конфликта в творчестве Баха в отличие от таких его предшественников, как Шейдт и Шютц, см. в работе: Б. Штокман [B. Stockmann].

«Немецкий манер», действительно, проявляется в том, что у Генделя, особенно же у Баха значительна роль предтонического доминантсептаккорда. У этих композиторов, в данном отношении, в большей мере заметна близость к будущим классическим нормам; она обусловлена общеизвестной исключительностью D_7 — единственно употребляемого в классической системе мажора и минора септаккорда с мажорной основой, обеспечивающего острое тяготение к тонике. Однако у обоих композиторов примечательно и множество случаев «самоограничения» доминантовым трезвучием, как правило, связанного с определенными задачами в сфере выразительности. Гендель временами, особенно в условиях речитатива, не придерживается строгого голосоведения и переводит диссонирующее созвучие доминанты в ее трезвучие. Несомненно, он довольствуется трезвучием в медленных, торжественных завершениях, прежде всего культовых произведений. Таковы, например, соло баса с хором (№ 6), а также концовка финала его *Te Deum* в честь победы при Деттингене:

Г. Ф. Гендель. *Te Deum laudamus* в честь победы при Деттингене.
Соло баса с хором (№ 6), финал

Аналогичным образом у Баха доминанта в виде трезвучия находит применение большей частью в кадансах мажорных произведений, содействуя впечатлению торжественности и светлого характера музыки (представляется, что в миноре само по себе повышение VII ступени способствовало росту напряжения доминанты и «открывало дверь» дополнительному ее усилению с помощью септимы). Таково заключительное *Dona nobis* в мессе *h-moll* (повторяющее музыку *Gratiam agimus*), а также оркестровые окончания в той же мессе номеров *Et resurrex* и *Benedictus*. В чисто инструментальных пьесах Баха применение доминанты в заключительных кадансах в виде трезвучия часто связано с присутствующими музыке настроениями радости, веселья, с танцевальными ритмами (таковы, например, в первом томе «Хорошо темперированного клавира» фуги *F-dur*, *A-dur*; финалы Бранденбургских концертов № 4 и № 6; прелюдия из Английской сюиты *g-moll*).

Произведения Генделя и Баха показывают наглядно, что в отличие от классического стиля, в условиях которого доминантсептаккорд перестает зависеть в мелодическом отношении от предшествующего созвучия, этот аккорд образуется, как правило, путем усложнения трезвучия V ступени, взятого на опорной доле,

неаккордовыми звуками. Благодаря последним, составляющим важный компонент множества кадансов, и появляется септима доминанты, вводимая в качестве проходящего, реже вспомогательного звука. Непосредственное же применение доминантсептаккорда (безо всякого приготовления), как, например, в предпоследнем такте Хроматической фантазии и фуги, должно быть отнесено к сравнительно редким случаям, объяснимым особенностями выразительной задачи (здесь — в связи с импровизационным характером произведения). Впрочем, позднее инструментальное творчество Баха (в частности, второй том «Хорошо темперированного клавира») содержит немало образцов такого «моментального» введения доминантсептаккорда в заключительный каданс. Можно утверждать, что именно у позднего Баха это созвучие полностью «эмансипировано» и окончательно обретает черты самостоятельной вертикальной структуры, относительно независимой от голосоведения.

Разумеется, речь идет здесь только о приготовлении, но не о разрешении доминантсептаккорда, которое было обязательным в изучаемую эпоху. При этом заслуживает внимания направление движения вводного тона, различное в разных произведениях и, очевидно, обусловленное их характером. В качестве примера сопоставим заключительные сочетания доминантсептаккорда с тоникой в хоралах Баха и в его же «Хорошо темперированном клавире». Даже при самом беглом просмотре легко заметить, что для хоралов типично завершающее движение в мелодии от II ступени к I («каданс» в буквальном смысле этого слова — ниспадание), вводный же тон, находящийся в одном из средних голосов, чаще всего мягко опускается на терцию вниз. В прелюдиях и фугах, как правило, завершающее сочетание D₇ — Т связано с восходящим движением VII ступени в I, а в случаях появления вводного тона в средних голосах он также движется вверх. Такое различие соответствует, в конечном счете, типу интонирования: вокальному в жанре хорала, инструментальному в прелюдиях и фугах.

Более сложная структура предтонической доминанты — малый нонаккорд, как уже отмечалось, явление для раннеклассической гармонии редкостное:



В приводимом примере, имеющем исключительный характер, тона затрагивается в результате мелодической активности среднего голоса. Заметим, что, несмотря на явные черты гармонической фигурации, звук *des* все же должен рассматриваться как проходящий между $\sharp d$ предыдущего аккорда двойной доминанты и *c* последующей тоники. В итоге источником столь сложного созвучия оказывается голосоведение. Добавим, что малый понаккорд вводится в данном случае в связи с общим «затемнением» фона в завершении этой хоральной прелюдии (примечательна пометка *può oscuo*, проставленная в фортепианной обработке Бузони).

Естественно, что в условиях каданса, когда наступает момент «подведения итога» и окончательного закрепления главной тональности, композиторы баховской эпохи не применяют никаких альтерационных обострений, вообще мало характерных для изучаемого периода (и в этом проявляется все еще осязаемая связь с модальным мышлением). Зато, подобно только что приведенному примеру, немалое значение имеют усложнения предтоновой доминанты неаккордовыми звуками, особенно задержаниями. К их числу должен быть отнесен и кадансовый квартсекстааккорд.

Заслуга в разработке учения о кадансовом квартсекстааккорде принадлежит русскому классическому и советскому музыковедению. В зарубежной науке это созвучие так и не было выделено в качестве специфического самостоятельного образования. Х. Риман, как известно, обнаружив его мелодическое происхождение (двойное задержание к доминанте), назвал его *dominierender $\frac{6}{4}$ -Akkord*. В ряде работ, включая «Романтическую гармонию» Э. Курта, встречается непривычное советским музыкантам обозначение V_4^6 , которое должно обозначать квартсекстааккорд на доминантовом басу. Римский-Корсаков обратил особое внимание на это созвучие, столь характерное для классического каданса, и ввел в употребление термин «кадансовый квартсекстааккорд», общепризнанный в нашей стране. (Широкое применение этого названия, как нам представляется, должно склонять к тому, чтобы из двух возможных вариантов названия заключительного гармонического оборота — каденция или же каданс — отдавалось предпочтение второму; другое основание — отличие от сольных каденций в концертах.) Авторы «бригадного» учебника гармонии и Ю. Тюлин (особенно см.: 1976, с. 129), развивая, в сущности, постановку вопроса Римским-Корсаковым, пришли к выводу о бифункциональности данного аккорда.

Все же приходится констатировать, что до сих пор нет единства и среди наших музыковедов в вопросе о сущности и в результате этого — об обозначении кадансового квартсекстааккорда. Цифровка K_4^6 , очевидно, получила наибольшее распространение. Однако наряду с ней применяют и просто I_4^6 , DT_4^6 , а в учебнике для музыкальных училищ А. Степанова рекомендовано KI_4^6 . На

наш взгляд, обозначение K_4^6 наиболее четко отражает специфику данного созвучия; впрочем, ясность представлений о нем допускает ограничение и одной буквой — К. Целесообразность именно последних двух обозначений очевидна, если учесть, что I_4^6 может относиться к проходящим и вспомогательным гармониям, обозначение же DT_4^6 подчеркивает далеко не всегда ошутимую бифункциональность.

Обращение к образцам средневековой музыки показывает, что примерно со времени Жоскена Дебре и его учеников распространенное ранее в кадансах простое задержание к терцовому тону доминанты начинает подменяться сложным двойным задержанием, совпадающим по звуковому составу с тоническим квартсекстаккордом. Мелодический характер возникновения этого созвучия именно в значении задержания, а также совершавшееся постепенно оформление его в качестве составной части каданса рассмотрены в содержательной работе американского музыковеда Г. Хейдена об эволюции квартсекстаккорда⁴⁰. Несомненно, что кадансовый квартсекстаккорд в течение продолжительного времени был строго мелодическим образованием — он появлялся в качестве двойного задержания, приготовленного по меньшей мере в одном голосе, разрешаемого плавным ниспаданием квинты и сексты в терцовый и квинтовый тоны доминанты. Бифункциональность данного созвучия заметна, на наш взгляд, лишь в зрелую классическую эпоху, когда кадансовый квартсекстаккорд отделяется от смежных гармоний, лишаясь приготовления и, что еще более существенно, строгого разрешения. Заметим, что и тогда этот квартсекстаккорд все еще сохраняет черты сугубо мелодического образования. В качестве примера сошлемся на начальный период популярного *Adagio* из фортепианной сонаты *Es-dur* Гайдна (№ 3 в издании под редакцией К. А. Мартинсена): нет сомнения в том, что кадансовый квартсекстаккорд в конце первого предложения составляет точную аналогию задержания к тонике доминантовой тональности, завершающей второе предложение.

У композиторов баховской эпохи обнаруживается и традиционное задержание к терцовому тону (доминанта с квинтой), и двойное задержание — кадансовый квартсекстаккорд. Кроме того, в немалом числе образцов встречается доминанта с секстой. Сравнительно ограниченное ее применение, очевидно, обусловлено тем, что такое задержание, особенно в мажоре, звучало не столь напряженно, эмоционально-приподнято, как задержание к терцовому тону. Однако естественно предположить, что отдельно взятые задержания — квинтовое и секстовое — композиторы по-

⁴⁰ См.: Г. Хейден [G. Haydon].

В сжатом виде процесс замены одинарного задержания к доминанте двойным задержанием прослеживается в апологетической по отношению к учению Римана статье: М. Фрей [M. Frey].

пытались «суммировать», получив опытным путем и закрепив затем на правах гармонии особого рода кадансовый квартсектаккорд. Представляется, что в этом смысле эпоха Баха была временем поиска в различных направлениях. Приводим два «эксперимента», принадлежащих перу такого мастера, как Гендель:

64 Г. Ф. Гендель. «Ринальдо», увертюра
(Grave)

This musical score shows a piano accompaniment in a slow tempo (Grave). The key signature has one flat. The music features a prominent cadential quartasextacc chord, which is marked with an asterisk (*) below the bass staff.

65 Г. Ф. Гендель. Соната для скрипки и клавира № 5 A-dur, ч. I.
(Adagio)

This musical score shows a piano accompaniment in a slow tempo (Adagio). The key signature has two sharps. The music includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and trills (*tr*). A cadential quartasextacc chord is marked with an asterisk (*) below the bass staff.

Примеры подобного рода легко приумножить. Они показывают, что композитор великолепно пользовался приемами голосоведения для того, чтобы добиться ярких, выразительных задержаний к предтонической доминанте. Аналогии нетрудно обнаружить и у его современников. Все композиторы той поры хорошо знали и кадансовый квартсектаккорд, но все же вряд ли можно предполагать, что двойному задержанию оказывалось предпочтение. Такое утверждение допустимо, очевидно, только по отношению к Баху, у которого в поздний период творчества происходит оттеснение одинарных задержаний к доминанте (то есть главным образом квартового) и преобладающее значение получает кадансовый квартсектаккорд. Подтверждением этого положения служит, в частности, сравнение окончаний пьес в обоих томах «Хорошо темперированного клавира». Кроме того, в отдельных случаях (например, еще в прелюдии *es-moll* из первого тома прелюдий и фуг) Бах, вводя кадансовый квартсектаккорд после пауз, то есть в сущности без приготовления, делает первый шаг по пути эмансипации этого созвучия. Впрочем, строгость голосоведения при разрешении соблюдается им повсюду.

Исключительно важным средством усиления предтонической доминанты в заключительных кадансах является в изучаемую

эпоху прием доминантового органного пункта, раздвигающий порой рамки этой неустойчивой гармонии до огромных размеров. Несомненно, основным источником такого приема было для композиторов творчество их выдающихся предшественников во главе с Букстехуде и Пахельбелем, мастеров органной музыки. Новым же в музыке конца XVII — первой половины XVIII века следует считать широкое внедрение органных пунктов, особенно доминантовых, в другие, неорганические жанры. И в этом отношении Бах намного опередил своих современников. В самых различных его произведениях введение доминантового органного пункта, порой очень протяженного, служит средством усиления, накопления неустойчивости, что в конечном итоге предопределяет решительный поворот к заключительной тонике (реже — приводит к прерванному кадансу). В этом отношении типично окончание первой же прелюдии C-dur из «Хорошо темперированного клавира». В данной пьесе продолжительное фиксирование гармонии на неподвижном доминантовом басу несколько не тормозит присущее всей прелюдии активное гармоническое развитие, динамические «приливы» и «отливы» и связанные с ними (по В. Цуккерману — с. 62) «оттенки света и сумрака, нежности и суровости». Аналогичны приведенному примеру окончания прелюдий e-moll (после доминантового органного пункта — прерванный каданс), f-moll из того же сборника и других.

Мы убедились, что в заключительном кадансе баховской эпохи доминантовая сфера приобрела большой удельный вес. Целая серия специальных средств и особых приемов использовалась для того, чтобы придать этой неустойчивой гармонии подчеркнутую значимость и весомость. Особую, значительную роль в становлении классического каданса сыграл Бах, в позднем творчестве которого выявилось самостоятельное значение вертикальных структур доминантсептаккорда и кадансового квартсекстаккорда.

Не менее важную роль в образовании раннеклассического каданса играло также развитие субдоминантовой сферы, к рассмотрению которой мы и переходим.

в) Субдоминанта в кадансе

Аналогично начальным гармоническим оборотам, в тех случаях, когда заключительный каданс баховской эпохи включает аккорды обеих неустойчивых функций, предшествующая доминанте или кадансовому квартсекстаккорду субдоминантовая гармония чаще оказывается аккордом не IV, а II степени, особенно ее квинтсекстаккордом. Ладогармоническая сущность последнего в условиях каданса с большой полнотой раскрыта в упоминавшейся книге датского музыковеда П. Хамбургера. Согласно его наблюдениям, II₅⁶ является древнейшей четырехзвучной структурой, сыгравшей большую роль в процессе перехода от модально-

го мышления к тональному. Примерно в начале XVI века квинтсектаккорд II ступени оказался устойчивым аккордовым образованием, все чаще заменявшим в кадансе субдоминантовое трезвучие. По Хамбургеру причина этого коренится в двойственности данного созвучия: обладая функцией субдоминанты по отношению к тонике, а также доминанты по отношению к доминанте (то есть являясь диатонической формой двойной доминанты), оно привело к образованию сцепления трех автентических сочетаний TS + IID + DT, которое укрепило каданс и вместе с ними — чувство тональности. Тем самым были созданы предпосылки вытеснения модальности⁴¹.

Выше нами была подчеркнута связь аккордов II ступени в гармоническом обороте TSDT с мелодикой, их обусловленность движением верхнего голоса. Здесь же сошлемся на то, что гармоническая кадансовая формула связана и с конкретными народнопесенными кадансами, основанными на характерном ниспадании мелодии от III до VII ступени, в итоге которого при гармонизации субдоминанта естественно воплощалась в виде аккорда II ступени. Таковы, в частности, окончания ряда песен старинного немецкого Лохамского свода⁴². Та же формула была присуща, помимо светской песни, также многим духовным напевам, содержащимся, например, в популярном в баховские времена сборнике Шемелли.

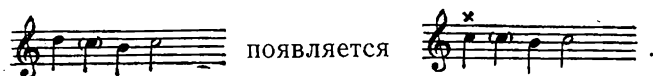
В музыковедческой литературе не раз приводились доказательства особого значения для каданса субдоминанты⁴³, хотя, по меньшей мере в раннеклассической гармонии, аккорды II ступени предпочтительнее. И все же, подобно различию, связанному с присутствием в кадансе доминанты в виде септаккорда или трезвучия, представляет известный интерес вопрос о появлении субдоминанты в ее простейшем виде — трезвучия (иногда сектаккорда) IV ступени. В отдельных случаях, в рамках духовной музыки, это созвучие воспринимается, подобно трезвучию доминанты перед заключительной тоникой, как связанное с модальным мышлением, с присущим ему некоторым упрощением аккордовых структур по сравнению с тональной организацией. Таковы, например, окончания № 18 и 36 в Рождественской оратории Баха. Однако у того же композитора нетрудно обнаружить сходные образцы и в музыке совсем другого рода, например в «Хорошо темперированном клавире» (см., в частности, в первом томе заклю-

⁴¹ Аналогичные мысли, не подтвержденные, однако, конкретно-историческим материалом, содержатся в опубликованной ранее статье: Э. Букке [E. Bücke].

⁴² См. окончания песен на с. 8, 10, 12, 14, 26, 28, 76, 82 и др. в книге: Locheimer Liederbuch, 1926.

⁴³ В качестве примера сошлемся на работу: Р. Теншерт [R. Tenschert]. Автор, полемизируя с только что упомянутой статьей Букке, утверждает, что заключительная тоника получает в виде D и S своеобразный ограничитель: доминанта не позволяет отодвинуть тонику по направлению к бемольной сфере, субдоминанта — к диэзной сфере.

чительные кадансы прелюдий F-dur, fis-moll, As-dur, прелюдии и фуги A-dur). При этом гармонизация с применением трезвучия субдоминанты определяется изменением мелодической формулы, ее относительной пассивностью. Вместо более привычного



Хотя и в этом случае, в принципе, мог быть применен септаккорд II ступени, однако, очевидно, избегалось такое его положение, при котором септима помещалась бы в мелодии (подобно доминантсептаккорду!), с другой же стороны, вероятно, свежесть этого созвучия в кадансе связывалась с появлением звука II ступени именно в верхнем голосе.

По сравнению со II ступенью, в условиях заключительного каданса более редкой формой усложнения субдоминанты было в баховскую эпоху применение септаккорда IV ступени. Как уже отмечалось, это созвучие в раннеклассической гармонии свойственно скорее минору, чем мажору, и одним из обоснований его могло быть воздействие модального мышления. И все же такое объяснение больше подходит к случаям появления его в начальных гармонических оборотах или в срединных построениях. В заключительных кадансах септаккорд IV ступени обычно обусловлен голосоведением и служит задержанием к квинтсектаккорду II ступени:



Особого внимания требуют интересные случаи свободного введения септаккорда IV ступени, без приготовления, в качестве самостоятельной гармонии. Таковы, в частности, фрагменты заключительных кадансов фуг G-dur и g-moll во втором томе баховского «Хорошо темперированного клавира». Связь с модальностью вряд ли здесь служит объяснением (может быть, впрочем, «дух старины» ощутим в минорной фуге). Очевидно, источником столь необычного созвучия является свобода голосоведения в широком смысле этого понятия. К введению необычного аккорда располагает и импровизационный характер музыки, особенно за метный в конце мажорной фуги.

Сравнительная ограниченность альтераций в раннеклассической гармонии отчетливо заметна в зоне заключительного каданса. В нем не применяются альтерированные аккорды вообще, ни

доминантовые, ни субдоминантовые (мы выделяем аккорды двойной доминанты особо). Поэтому пример Adagio из органной токкаты C-dur, приводимый в одной из работ В. Беркова⁴⁴, представляется редкостью. Впрочем, в этом случае речь идет о среднем разделе композиции, притом не о непосредственно заключительной формуле, а о предшествующем ей обороте.

Характерную особенность многих заключительных кадансов, и прежде всего у Баха, представляет расширение в них субдоминантовой сферы. Нередко трезвучию IV ступени или септаккорду II ступени предшествует трезвучие VI ступени. Столь же часто вслед за трезвучием IV ступени появляется аккорд II ступени. Особенно любопытны случаи, когда в кадансе выступают гармонии всех трех субдоминантовых ступеней:

67 И. С. Бах. Хорал g-moll из цикла «18 хоралов»

Приведенный здесь каданс — заключительный, но далее следует дополнение на тоническом органном пункте, приводящее к повторному кадансу (см. также в сборнике многоголосных хоралов № 24). Э. Курт на страницах «Романтической гармонии» неоднократно отмечает такого рода последовательности у Баха и даже цитирует (с. 156) великолепный образец одной из его органских хоральных прелюдий, где в условиях мажора последовательность типа I—VI—IV включает низкую VI ступень. Приведенные примеры отчетливо показывают связь данного явления с хоралом и тем самым заставляют предположить, что в основе подобного рода сочетаний лежит модальное мышление.

⁴⁴ См.: В. Берков, 1971, с. 21, 255. Уникальный пример сочетания в кадансе неаполитанского секстаккорда с двойной доминантой — в баховской прелюдии, фуге и Allegro Es-dur — отмечен в упомянутой книге П. Хамбургера (с. 229). () выразительном значении неаполитанского секстаккорда в музыке первой половины XVIII века, и прежде всего у Баха, пишут также другие авторы, например Г. Келлер (1954, с. 53). М. Цулауф (1927, с. 111—112) отмечает, помимо этого созвучия, также другую альтерационную гармонию — уменьшенный септаккорд с понижением терцового тона, образованный, возможно, путем прибавления терции снизу к низкой II ступени.

В. Берков в приводимой здесь работе (с. 20—23) рассматривает раздельно неаполитанскую гармонию в баховских кадансах, в кульминации и в изложении темы. Упомянем также специальную публикацию Р. Хандке [R. Handke], 1919.

Оговариваемые иногда в учебниках гармонии особые случаи, когда кадансовому квартсекстаккорду предшествует второе или третье обращение вводного септаккорда, легко объяснимы как подмена ими субдоминантовой гармонии на типичных в таком сочетании басовых звуках — IV и VI ступени. В подобных моментах заметен перевес голосоведения над функциональностью, и они должны рассматриваться в качестве специфических для раннеклассической гармонии. Сюда же, очевидно, относится последовательность $b : II_6 - (V_2) \frac{D}{S} - I_4^6$ в прелюдии *es-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, приводимая Ю. Тюлиным (1976, с. 131), где, однако, паузы между аккордами ослабляют функциональную связь, а в среднем, бифункциональном созвучии резко усилено доминантовое значение благодаря движению мелодии на основе уменьшенного вводного септаккорда.

* * *

Понятие двойной доминанты (немецкое *Wechseldominante*) широко бытует в отечественной и зарубежной литературе. Наряду с этим, как известно, музыковеды называют аналогичные созвучия альтерированными субдоминантовыми гармониями. Оба эти подхода правомерны и в известной степени дополняют друг друга, но в определенных стилистических условиях следует считать оправданным применение какого-либо одного из этих терминов.

Вторая¹ половина труда П. Хамбургера, на который мы уже ссылались, посвящена вопросу о возникновении и развитии аккордов двойной доминанты вплоть до середины XVII века, однако высказывается также ряд суждений и об эпохе Баха. Автор обнаружил созвучия типа *fis—a—c—d* в условиях модальности в качестве специфических лидийских субдоминант. Такое наблюдение соответствует учению Ю. Тюлина об альтерационно-ладовых явлениях, к которым относится и двойная доминанта, трактуемая в качестве хроматизированной субдоминанты. В то же время Хамбургер, о чем уже упоминалось, рассматривает септаккорд II ступени в качестве диатонической формы доминанты по отношению к доминанте, а аккорд *fis—a—c—d* как ее хроматическую разновидность. Здесь мы имеем дело с явлением, объяснимым теорией переменных функций Ю. Тюлина, причем в подобном случае специфическая ладовая альтерация смыкается с модуляционной альтерацией. Хамбургер отметил также, что в эпоху Баха и конкретно в его творчестве основной формой двойной доминанты стал уменьшенный септаккорд на \sharp IV ступени, причем введение его допускалось двояким путем: вслед за диатонической субдоминантой, в порядке углубления, обострения ее звучания, либо же без субдоминантовой подготовки, непосредственно после тоники.

На наш взгляд, отнесение соответствующих аккордов к альтерированной субдоминантовой функции имеет универсальное значение. Оно отражает основную функцию этих созвучий. Кроме того, понятие альтерированной субдоминанты всегда убедительно с точки зрения предшествующего гармонического развития, поскольку речь идет об аккордах либо развивающихся, усложняющих предыдущую субдоминантовую гармонию, либо явно занимающих ее же место, то есть выполняющих ее функцию. В широко известных сочетаниях альтерированной субдоминанты с тоникой, например у Чайковского, нет никаких признаков «доминанты к доминанте», и обозначение DD в этих случаях оказывается совсем не подходящим. Справедливо требует Г. Мюллер (с. 161—162) применения названия двойной доминанты только в случае разрешения или перехода соответствующих аккордов в доминантовые созвучия.

Однако сказанное ни в коей мере не должно рассматриваться как отрицание понятия двойной доминанты. Последнее отражает не только переменную функцию альтерированных субдоминантовых созвучий, но и факт, что в рамках классического канона эти аккорды получили значение особой хроматической функции, прочно вросшей в диатонику (естественно, речь идет об оценке конкретного созвучия с точки зрения последующего гармонического развития). Именно в таком значении существуют аккорды двойной доминанты в границах сравнительно большого периода, охватывающего время Баха и эпоху зрелого классического стиля. Нам представляется, что термин «двойная доминанта» вполне оправдан и в учебной практике, поскольку, во-первых, основой школьной гармонии остается прежде всего классицизм, во-вторых, методически целесообразна унификация подхода к таким близким явлениям, как двойная доминанта и побочные доминанты: первая оказывается частным случаем вторых, и, тем самым, после прохождения «доминанты к доминанте» легко усваивается учение о доминантах к другим ступеням. Добавим, что композиторы XVIII—начала XIX века упорно придерживались в мажоре орфографии уменьшенного септаккорда на \sharp IV ступени с понижением септимы (то есть звука III ступени главной тональности), что, очевидно, соответствовало их убеждению в подчиненности этого созвучия тональности доминанты. Появление совпадающего по звучанию аккорда с повышенной II ступенью мажора (ранее всего, возможно, в теме второй части бетховенской «Аппассионаты») знаменует новый этап в развитии представления о созвучиях двойной доминанты; эти созвучия с тех пор все больше «врастают» в главную тональность, приобретая права ее хроматизированной субдоминанты.

Отмечаемое П. Хамбургером, а также М. Цулауфом применение двойной доминанты в виде уменьшенного септаккорда при особом подчеркивании \sharp IV ступени, изолируемой в нижнем голосе, присуще не только Баху, на произведения которого оба ав-

тора ссылаются. Это — специфическое в ту пору созвучие каданса, встречающееся и у других композиторов:

68 Г. Ф. Гендель. «Балтазар». Ария Нитокрис

dein Reich, — und alle E-wig-keit dein Reich.

Приведенный фрагмент типичен в том смысле, что альтерации образующие аккорд двойной доминанты (*ais*, *cis*), сравнительно близко соседствуют с гармонической VII ступенью (*dis*). Повышение VII ступени как бы открывает доступ новым альтерациям и в итоге двойная доминанта в условиях раннеклассической гармонии (в отличие, возможно, от ее «лидийского» периода) несколько чаще появляется в заключительных кадансах минора (поскольку каданс издавна был средоточием новых функциональных отношений, то соответствующие аккорды только позднее стали применяться на других участках, тем более что там их присутствие легко приводило к мало свойственной баховской эпохе дезальтерации). Однако это положение уже не относится к позднему периоду творчества Баха. Во втором томе «Хорошо темперированного клавира» одинаково смело, без какой-либо подготовки вводятся выразительные аккорды двойной доминанты и в миноре, и в мажоре (см., например, завершения прелюдий *Fis-dur*, *As-dur*).

Вне сомнения, минор в изучаемую эпоху оказался источником особой формы двойной доминанты, связанной с образованием увеличенной сексты в тех случаях, когда в басу оказывалась VI ступень:

69 И. С. Бах. Итальянский концерт, ч. I

В приводимом примере сопоставляются два разноладовых варианта каданса. В миноре, естественным образом, возникает увеличенная секста вместо большой сексты в аналогичном месте в мажоре. Вполне понятно, что увеличенная секста оказывается подготовленной самим минорным ладом. В связи с этим возникает сомнение в целесообразности понятия так называемых альтерированных аккордов DD (вводимого, в частности, в популярном «бригадном» учебнике гармонии), с применением которого, на-

пример, в тональности *c-moll* аккорд $\overset{\smile}{d} - fis - \underset{\smile}{a} - c$ относится

просто к группе DD, а аккорд $d - fis - as - c$ — к «альтерированной» DD. Ясно, что второе из этих созвучий более естественно для минора, чем первое, оно диатоничнее его. Возможно, при сохранении порядка преподавания данной темы по указанному учебнику, следует рекомендовать изучение сперва двойной доминанты в натуральном мажоре, затем в гармоническом мажоре и миноре, лишь вскользь затрагивая менее типичные для минора формы с альтерационным изменением двух звуков — IV и VI ступеней.

В литературе (Э. Курт, с. 147; И. Способин, с. 156) уже не раз цитировался случай появления в мажоре альтерированной двойной доминанты на # IV ступени в басу — речь идет о последней доле третьего такта с конца баховского *Crucifixus* из мессы *b-moll*. Однако совершенно очевидно, что такое оригинальное, для своего времени уникальное образование является прямым следствием строгого, предельно логичного голосоведения. Несомненно, появление этого созвучия связано со специфической образной сферой (по Курту — «завершение величественных интонаций плача»).

г) Динамизация каданса средствами гармонии

Выше отмечалось, что заключительный каданс в раннеклассический период был не просто формулой окончания. Он играл роль важнейшей стадии развития музыкального произведения и в качестве такой насыщался напряженным звучанием цепко взаимосвязанных созвучий. Усилению выразительности каданса способствовали во многом неаккордовые звуки, особенно, задержания к предтонической доминанте. Однако немалое значение имели и различные пути динамизации, достигаемой сугубо гармоническими приемами, приводившими к увеличению масштабов заключительного каданса.

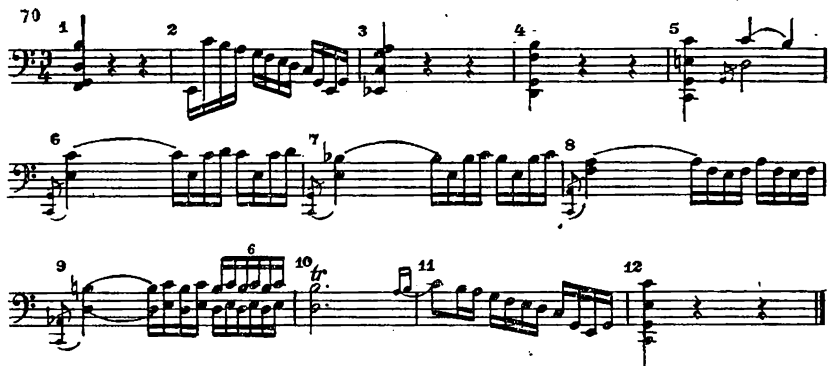
В вопросе динамизации каданса особенно отчетливо сказывается явное превосходство Баха над его современниками. Ни один из них, включая Генделя, не проявил такого интереса к увеличению масштабов каданса, к образованию всевозможных вариантов расширений, дополнений, прерванных оборотов, продолжительных участков диссонирующих гармоний. Поэтому материалом данного раздела служит преимущественно творчество Баха.

Конкретные стилевые и жанровые особенности определяют масштабность баховских заключительных кадансов. Колоссального размаха достигают кадансы в произведениях импровизационного стиля. Кадансы в концертах и сюитах в целом лаконичны по сравнению с органными, клавирными и некоторыми вокально-инструментальными произведениями. Наиболее просты и однотипны заключительные кадансы в пьесах танцевального жанра — лишь в этой сфере Бах мало чем отличается от своих современников.

Исключительно характерна именно для Баха подмена завершающей тоники заключительного каданса созвучием, образующим отклонение в субдоминанту. Для такого приема нами предложены термин ретардация, заимствованный из области художественной литературы, где он означает, например в условиях классической драмы, отстранение действия, оттягивающее окончательную развязку⁴⁵. Этот своеобразный прием был известен и раньше (например, у Фробергера подобным образом завершается жига из сюиты *g-moll* — № 205 в хрестоматии Шеринга; во вступлении к одной из популярнейших арий Страделлы «*Pietà, signore...*», выдержанной в миноре, доминанта дважды разрешается в мажорное тоническое трезвучие в мелодическом положении терцового тона, оказывающееся доминантой к последующей субдоминанте). Он связан, возможно, с типичной для полифонического мышления тенденцией «текучести» музыкальной ткани: даже в момент, казалось бы, исчерпанности развития и завершения движения оно на некоторое время возобновляется (внимание кадансу такого рода уделил М. Цулауф в своей монографии о гармонии Баха, с. 55—57).

По-видимому, первоначальной формой ретардационного каданса было дополнение, возникающее вслед за основным кадансом:

И. С. Бах. Сюита для виолончели соло № 3, C-dur *президио*



⁴⁵ В зарубежном музыкознании изредка применяется понятие ретардации в другом смысле — вместо задержания, особенно в случаях его разрешения восходящим движением; см., например, у М. Букофцера, с. 215; у Ч. Макферсона, с. 82.

Приводимый пример примечателен в нескольких отношениях. Композитор проявляет обычное для него мастерство голосоведения, обуславливающее развитие гармонии «извилистым» путем. Созвучие в начале третьего такта, конечно, легко объяснить как терцквартаккорд II ступени по G-dur, причем вместо разрешения в этой тональности появляется септаккорд V ступени главной тональности. Но подобного рода «реконструкция» (как называл такие рассуждения Э. Курт) вряд ли необходима слушателю. Указанный аккорд превосходно «вписывается» в тональность C-dur на правах мелодического проходящего образования, причем, несмотря на арпеджирование, которое, казалось бы, способствует раскрепощению голосоведения, налицо строгое, естественное четырехголосие. После того как достигается тоника, развертывается дополняющий ретардационный каданс, в качестве мелодической основы которого в данном случае явно выступает опевание тоники в верхнем голосе (начальные звуки каждого такта начиная с шестого — $c - b - a - h - c$) с захватом звука VI ступени и с «колорированием» звука VII ступени — то низкого, то натурального. О том, что именно интонация верхнего голоса имеет решающее значение, говорит не только метрическое положение соответствующих звуков и их особая протяженность. Этому способствует и характер исполнения на виолончели, неизбежно подчеркивающего верхние звуки аккордов. Строгость голосоведения и высокий уровень функционального мышления, свойственные Баху, обеспечивают в тактах 6—11 специфическую гармонизацию ($TD_7 \rightarrow S_4^6 VII_7 T$) как наиболее естественную в данных условиях (отметим, что речь идет о сравнительно раннем произведении, сочиненном в 1720 году). Примечательно, что в близком к данной пьесе по времени завершения первом томе «Хорошо темперированного клавира» имеется ряд аналогичных примеров, когда ретардационный каданс имеет характер дополнения после предварительного автентического каданса. Таковы, в частности, прелюдии E-dur и g-moll, фуги c-moll и G-dur. Дальнейшее развитие ретардационного каданса проявилось прежде всего в том, что предшествующая ему тоника стала пропускаться. Доминантсептаккорд начал переходить непосредственно в побочную доминанту к субдоминанте. Тем самым возникла оригинальная разновидность прерванного каданса, а весь соответствующий участок, завершающий движение, перестал быть дополнением обычного типа и приобрел черты расширения. Такое «столкновение» двух доминант должно рассматриваться как момент мелодико-гармонической модуляции (по терминологии Ю. Тюлина). Его появление у Баха, естественно, опять же связано, хотя бы косвенно, с полифоническим мышлением.

В минорных произведениях ретардационный каданс воспринимается как подготовка завершающей мажорной тоники, поскольку доминантсептаккорд разрешается в созвучие на мажорной основе ($D_7 \rightarrow S$). В подобных случаях происходит резкое усиление напряжения, которое приводит к торжественному

звучанию заключительного мажорного трезвучия (см., например, в первом томе «Хорошо темперированного клавира» минорные пьесы — фугу *cis*, прелюдии *c*, *es*, *gis* и другие). Однако, как известно, подмена минорного окончания мажорным нередко обходится без предшествующего отклонения в субдоминанту (например, в том же первом томе прелюдий и фуг — в минорных прелюдиях *cis*, *d*, *f*, фугах *f*, *fis*). В отдельных случаях получается даже наоборот: «ложная тоника» в ретардационном кадансе как бы напрашивается на показ истинной, минорной тоники в конце (см. там же прелюдию *h-moll*). В итоге наиболее ярко ретардационные кадансы в миноре, поскольку, в отличие от мажора, получается эффект двоякого рода: внимание слушателя привлекает не только поворот в субдоминантовую сферу, но и появление в месте ожидаемой минорной тоники созвучия на I ступени лада, но с мажорным основанием. Таковы, например, соответствующие кадансы в Хроматической фантазии, органной хоральной прелюдии *g-moll*, в прелюдии *b-moll* и фуге *a-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Особенно ярким является ретардационный каданс в прелюдии *es-moll* из этого же сборника — в данной пьесе он подготовлен выразительнейшим прерванным кадансом, знаменующим собой начало третьего — последнего ее раздела.

Однако и в мажоре ретардационный каданс у Баха не является редкостью. Мы обнаруживаем его в завершении первой же прелюдии, открывающей «Хорошо темперированный клавир». В этой пьесе продолжительный доминантовый органнй пункт настолько способствует накоплению неустойчивости и ощущению «разгона» фигурации, что яркий поворот в сторону субдоминанты может восприниматься как некий тормоз, благодаря которому удастся перевести гармоническое движение «на новые рельсы» — на тонический органнй пункт, — окончательно разрядить на нем энергию и привести к совершенному тоническому устою.

Бах, естественно, использует в ретардационном кадансе почти исключительно доминантсептаккорд к субдоминанте, взятый в основном виде, то есть аккорд на тоническом басу; таким образом, это исходное созвучие в кадансе такого рода оказывается стабильным гармоническим образованием. В то же время аккорд, в который оно разрешается, не всегда является строго субдоминантовым. Благодаря развитому голосоведению происходит его усложнение, подмена гармонией II ступени. Примером этому в «Хорошо темперированном клавире» могут служить завершающие построения прелюдии *c-moll*, фуг *d-moll*, *Es-dur* из первого тома, прелюдии *E-dur* из второго тома.

Насколько показательны ретардационные кадансы именно как средство динамизации, увеличения масштабов формы, доказывает полное их отсутствие в баховских хоралах и основных на них жанрах вокально-инструментальной музыки. Лаконичность хоралов исключает использование как этого, так и большинства других приемов, направленных на раздвигание рамок формы.

Ретардационный каданс, как уже отмечалось, явление характерное для Баха, встречающееся часто в его самых разнообразных произведениях. Современники Баха не проявили особого интереса к этому приему. Пожалуй, и позднее трудно найти композитора, который бы обращался к нему постоянно. Однако мало, по-видимому, было и таких композиторов, которые вовсе прошли бы мимо ретардационного каданса. Моцарт «по-баховски» ввел его; например, в конце второй части фортепианной сонаты a-moll. Сходно и окончание «Революционного» этюда Шопена (примечательно и завершение этого минорного произведения мажорной тоникой)⁴⁶. Романс «Зачем» Чайковского okayмляется построением на тоническом органном пункте, начинающимся с доминанты к субдоминанте и завершающимся опять же мажорной тоникой. Родственным этому же представляется прием, когда репризы отдельных пьес начинаются не с тоники, имевшейся в соответствующем месте экспозиции, а с доминанты к субдоминанте (например, в первой части менуэта из фортепианной сонаты Грига; сходно начало коды в «Эскизе» Глиэра соч. 56, № 3). Отметим и оригинальный, «скрытый» ретардационный каданс, сопровождающий раскаты смеха в «Песне о блохе» Мусоргского (см. такты 5, 14, 23, 37, 50).

Явление ретардационного каданса тесно связано с увеличением масштабов завершающих построений путем введения тонического органного пункта. В одном только первом томе «Хорошо темперированного клавира» более одной трети прелюдий и фуг заканчивается подобным образом. Естественно, органнй пункт начинается с побочной доминанты к субдоминанте (или с предшествующей тоники), разрешаемой затем в ее квартсекстаккорд, иногда подменяемый секундаккордом II ступени. У современников Баха встречаются сходные приемы, хотя в целом им не присуща конкретность и полная откристиаллизованность ретардационного каданса:



⁴⁶ В данном примере ретардационный каданс появляется после тоники (утроенный звук с в восьмом такте с конца), причем отклонение в субдоминанту представлено нонаккордом; обратим также внимание на «раннеклассическое» усложнение субдоминанты (в пятом такте с конца) вводным септаккордом, на дополнительный плагальный каданс (субдоминанта мажорная и минорная), наконец, на завершающее задержание к терцовому тону тоники.

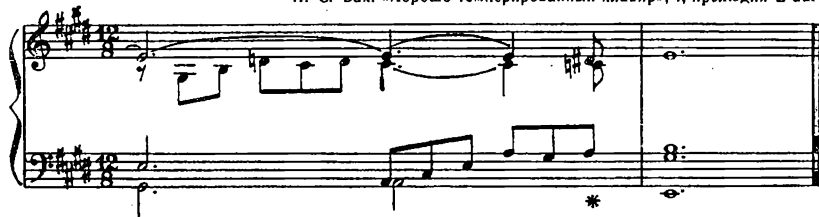
В медленном шопеновском этюде cis-moll (соч. 27, № 2), в котором скорбное величие музыки заставляет вспомнить Баха, ретардационный каданс образуется на грани шестого и седьмого тактов с конца; ожидаемая тоника подменяется доминантсептаккордом к субдоминанте, от которого исходит эллиптическая секвенция, приводящая к повторному автентическому кадансу.



Примечательным усложнением ретардационного каданса, иногда (но далеко не всегда) связанным с применением тонического органного пункта, является введение в его продолжении аккордов VII ступени, возникающих в результате развития голосоведения (см. прелюдию E-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха):

72

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», I, прелюдия E-dur



В данном случае терцквартаккорд VII ступени (с пропуском терцового тона) наделен отчетливой бифункциональностью. Три верхних голоса образуют комплекс явно доминантового характера, оттеняющий заключительную тонику. Несмотря на то что речь идет о неопорной доле, нельзя утверждать, что мы имеем здесь дело только со вспомогательным сочетанием. Этому противоречит, в частности, мелодическое выделение данного момента смещением долго выдержанной в верхнем голосе I ступени на VII ступень. Внимание слушателя приковывает и понижение звука VI ступени, подчеркивающее момент смены аккорда. В то же время IV ступень в басу оказывается в плагальном отношении к заключительной I ступени. Однако такое положение встречается не столь уж часто. Нередко гармония VII ступени вводится по соседству с субдоминантой на фоне тонического органного пункта, нивелирующего возможный плагальный ход баса. В подобных случаях отмеченному аккорду свойственно только одно значение — смягченной доминанты (см., например, завершение прелюдии Es-dur в первом томе «Хорошо темперированного клавира»; аллеманды в виолончельной соло-сюите d-moll).

Из приведенных примеров видно, что в условиях мажора ретардационный каданс с применением аккорда VII ступени образует ту «лазейку», через которую проникает в ладовую структуру гармоническая, \flat VI ступень. Эпоха Баха, как уже отмеча-

лось, не знает малого вводного септаккорда, и созвучие VII ступени вводится в мажор наподобие минора, то есть в виде уменьшенного септаккорда (вне ретардационного каданса гармонический мажор применялся в заключительных построениях сравнительно мало):

73

И. С. Бах. Органная токката, интермеццо и fuga C-dur

Совокупность названных приемов — ретардационный каданс, тонический органнй пункт, предтонический уменьшенный вводный септаккорд — способствует возникновению развернутых расширений и дополнений, воспринимаемых как итог полнокровного развития всего произведения. Типичен в этом отношении завершающий восьмитакт прелюдии E-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира»: в момент разрешения доминантсептаккорда в основном заключительном кадансе вводится органнй пункт; он вскоре прерывается еще одной кадансовой формулой (фигурированной), но затем продлевается вплоть до самого конца. В обеих частях этого дополнения примечательна роль доминанты к субдоминанте и гармонического мажора, а в предпоследнем такте — вводного септаккорда.

По-своему интересны дополнения в произведениях других композиторов изучаемой эпохи. Вот любопытный пример из творчества Куперена, еще раз подтверждающий мысль об отмечавшейся выше специфичности гармонии французских клавесинистов:

74

Ф. Куперен. Куранта

При повторении второго раздела куранты композитор явно ощущал потребность в убедительном завершении. Однако он счел достаточным с этой целью просто «продублировать» последний четырехтакт. Примечателен не столько факт образования дополнения таким упрощенным путем, сколько то, что повторено построение чрезвычайно «неуклюжее» с точки зрения функциональной гармонии, с переходом доминанты в субдоминанту и «намеком» на тональный сдвиг в натуральную VII ступень. Гендель стоит на других позициях:

Г. Ф. Гендель. Соната для скрипки и клавира № 1, ч. II

Allegro

75

Композитор здесь, как и во многих других своих произведениях, выстраивает развитое, убедительное по гармоническому языку дополнение, в которое вводит даже сложную хроматическую последовательность. Но отсутствие ретардационного каданса, на наш взгляд, заставляет ощущать такое дополнение как более «внешнее», изолированное от только что завершившегося каданса. В итоге, если Бах, благодаря приему ретардации, соз-

дает как бы органические дополнения, а нередко и явные расширения, Гендель больше заботится о дополнении как о некоем добавочном построении.

* * *

В эпоху Баха чрезвычайное значение в качестве средства динамизации гармонического развития имеют разнородные последовательности, нарушающие нормативный классический функциональный ряд TSDT и поэтому, очевидно, получившие название прерванных кадансов. В работе Ю. Тюлина и Н. Привано (1964, с. 85—86) предлагается называть их ложными кадансами, поскольку они не столько прерывают движение, сколько направляют его в другую сторону. Для изучаемого нами периода распространенное в литературе название сомнительно еще больше, поскольку, во-первых, функциональность гармонии пока не вполне утвердилась, вследствие чего последовательность типа DS все еще имела право на существование наряду с другими сочетаниями; во-вторых, настолько велика была роль голосоведения, что так называемые прерванные обороты и кадансы могли возникать на каждом шагу как следствие мелодического развития.

Эта же причина обуславливает, прежде всего в музыке Баха, такое богатство и бесконечное разнообразие прерванных кадансов (мы и впредь будем пользоваться этим не вполне удачным, но укоренившимся понятием), какого не знала впоследствии эпоха зрелого классицизма.

В творчестве Генделя, наряду с элементарным сочетанием DVI, олицетворяющим простейший прерванный оборот, встречаются и более интересные образцы такого рода сочетаний:

76 Г. Ф. Гендель. «Ксеркс». Ария Ксеркса
(Largo)

so - a - ve più,


Трезвучие доминанты здесь естественным образом разрешается в субдоминантовый секстаккорд, задержание к которому образует неполный VI₇. По нашим наблюдениям, такая последова-

тельность в мажоре, с мягким большесекундовым ходом баса, показательна в качестве образца старинного прерванного каданса. В частности, она встречается во французских сборниках клавишинных пьес второй половины XVII века.

Еще примечательнее следующий отрывок из сонаты № 5 для скрипки и клавира Генделя:

Г. Ф. Гендель. Соната для скрипки и клавира № 5, ч. II

77



Со свойственной Генделю прямолинейностью доминантсептаккорд переходит здесь в трезвучие субдоминанты. Впрочем, слух, воспитанный на классической традиции, склонен «оправдать» эту последовательность восприятием образовавшегося каданса как вторгающегося: субдоминанта получит значение тоники, открывая новый участок развития формы в D-dur.

Исключительное богатство и разнообразие прерванных кадансов у Баха связано, естественно, с присущим композитору чрезвычайно развитым голосоведением. Парадоксальным поэтому может представиться факт, что такие кадансы присущи в значительной мере его произведениям с преобладанием не полифонического, а гомофонного склада. Очевидно, в фугах Бах находил достаточно других приемов развития движения. В итоге, например, в первом томе «Хорошо темперированного клавира» отчетливые и распространенные прерванные кадансы обнаруживаются более чем в половине прелюдий, но только в трех фугах — cis-moll, Es-dur, b-moll. Во втором томе прелюдий и фуг удельный вес прерванных кадансов заметно падает: они встречаются в меньшем числе пьес, в ограниченных масштабах. Возможно, что это следует объяснить большей полифонизацией мышления Баха, усложнением его музыкального языка, некоторой изощренностью негармонических приемов письма.

В сущности, всякое явление прерванного каданса, особенно интересующую нас эпоху, следует рассматривать с точки зрения превалирования мелодико-гармонической связи над гармонико-функциональной (в этом смысле прерванный каданс оказывается сродни мелодико-гармонической модуляции, хотя в первом случае

речь идет о несколько неожиданном функциональном сочетании, во втором же — о тональном сдвиге). Для Баха, в частности, прерванный каданс может приобретать самые различные формы при условии, что обеспечивается плавное движение голосов, и прежде всего секундовый ход баса по ступеням V—VI (у Генделя, как мы видели, встречается и ход V—IV). Естественно, наиболее ярко кадансы с полутоновым ходом баса, поэтому и в данном случае средоточием особо выразительных явлений оказывается минорный лад. Примером может служить каданс, завершающий средний раздел прелюдии *es-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», в котором доминантсептаккорд разрешается в сектаккорд субдоминанты (задержанием к последнему служит септаккорд VI ступени).

Еще более сложен прерванный каданс в тактах 5—4 перед концом фуги *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Данная пьеса рисует образ глубокой скорби и перекликается с трагическими страницами «Страстей по Матфею»⁴⁷. В конце фуги намечается некоторое умиротворение, мерная ее поступь замедляется (движение в части голосов ограничивается половинными длительностями). Однако неожиданный прерванный каданс звучит очень напряженно, особенно из-за усложненности гармонии, в которую разрешается здесь доминантсептаккорд. Хотя целью движения становится квартсектаккорд субдоминанты, но в первый момент двойное задержание образует $VI \frac{6}{5}$, подменяющий «законную» тонику (ожидаемое мажорное трезвучие на басу *cis*). Нижняя часть этого аккорда представляет увеличенное трезвучие, звуки *eis* и *gis* вместе с басом — доминанту к субдоминанте. В итоге прерванный каданс воспринимается как важное средство реминисценции основного, трагического образа фуги.

Прерванные кадансы с переходом доминантовой гармонии в аккорд двойной доминанты звучат у Баха оригинально и свежо. В приводившемся уже примере (69) после таких капитальных созвучий, как кадансовый квартсектаккорд и трезвучие V ступени, устремивших движение гармонии к тонике, появление аккорда двойной доминанты с прихотливым задержанием к нему звучит как неожиданный сдвиг, в результате которого изящнейшим образом достигается небольшое расширение рамок формы. Прерванные кадансы сходного типа можно найти, например, в первом томе «Хорошо темперированного клавира» перед завершением прелюдий *cis-moll*, *D-dur*. Они не чужды и современникам Баха.

⁴⁷ Ее тема воспринимается как прообраз интонации «Двойника». См.: Ю. Хохлов, с. 758.

А. Оголевец (с. 134), говоря об уменьшенной кварте как об «основе типичных выразительных мелодических образований XIX века», называет ряд примеров, перечень которых открывает тема баховской фуги и лейттема «Двойника».

Вот один из примеров:

Дж. Тартини. Соната «Трель дьявола», ч. I

78

Очевидно, что Тартини ставил перед собой особую выразительную задачу. Приводимый каданс своей оригинальностью, возможно, должен был служить одним из средств воплощения «дьявольского» начала.

Сходные образцы встречаются и в более позднее время. Напомним, в частности, о завершении первого номера из «Реквиема» Моцарта (такты 4—3 с конца).

Прелюдия D-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» служит образцом применения Бахом одного из его излюбленных приемов: сочетания прерванного каданса в конце формы с речитативом. Это содействует драматизации пьес, основное содержание которых часто не носит драматического характера. Так, данная прелюдия, предшествующая торжественной, ликующей фуге, сама выдержана в духе непринужденного, безмятежного *regretium mobile*. Однако в ее конце наступает существенный эмоциональный сдвиг, достигаемый совокупностью ряда приемов, среди которых исключительно важную роль играет прерванный каданс в сочетании с речитативом. Аналогичны в этом отношении прелюдии c-moll и B-dur в том же сборнике. Впрочем, особая выразительность, связанная с драматизацией музыкально-образного содержания и присущая порой баховским прерванным кадансам, необязательно обусловлена наличием речитатива. В качестве примера, наряду с уже приводившимся окончанием фуги c-moll, сошлемся и на фугу b-moll из того же первого тома прелюдий и фуг, в которой прерванный каданс, помещенный вблизи заключительной стретты, углубляет характерное для данной пьесы настроение величественного раздумья.

Различные приемы, сочетаемые с прерванными кадансами, убедительно доказывают сознательность, преднамеренность, с которой они используются в творчестве Баха. Примечательна и многократность обращения к ним в рамках одного, даже небольшого по масштабам произведения. Так, в прелюдии d-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» с помощью прерванных кадансов происходит восьмикратный обход тоники перед ее окончательным закреплением (пример упоминается в работе: Ю. Тюлин и Н. Привано, 1964, с. 86 — сноска). Там же в последнем шеститакте прелюдии c-moll прерванный каданс (в

сущности ретардационный), ограниченный по масштабам, отчетливо подчеркивается остановкой движения на фермате, а также внезапной сменой фактуры (начинается речитатив с аккордовой поддержкой); к тому же вслед за этим спустя два такта гармоническое сочетание, образовавшее данный каданс, повторяется в фигурированном виде, а доминанта к субдоминанте, представляющая здесь результат прерванного каданса, звучит еще дважды, как бы самоутверждая себя. В других случаях происходит различного рода увеличение масштабов, например, путем долгого выдерживания и богатого раскрашивания неаккордовыми звуками гармонии доминантсептаккорда. Гораздо же чаще совершается длительное утверждение результата прерванного каданса, то есть укрупнение протяженности достигнутой таким путем субдоминантовой гармонии. Так, например, в последнем пятитакте прелюдии *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» двойная доминанта, вступившая после доминанты, выдерживается на протяжении трех целотактовых построений, вызывая на слух впечатление присутствия в этом месте доминантовой тональности. Не знаящая границ творческая изобретательность Баха щедра и на многие другие способы, преследующие все ту же цель. В связи с этим обратим внимание на прерванный каданс органной фантазии *g-moll* (такты 43—44): доминантсептаккорд главной тональности разрешается как бы не в одно созвучие, а в комплекс из двух острозвучающих сочетаний, следующих друг за другом: это доминантсептаккорд к субдоминанте и доминанттерцквартаккорд к двойной субдоминанте. Оба созвучия объединены тоническим басом главной тональности, но в функционально-гармоническом смысле они уводят из *g-moll* в *c*, затем в *f-moll* (возникает как бы двойной ретардационный каданс).

Различного рода прерванные и ретардационные кадансы, свойственные композиторам первой половины XVIII века и прежде всего Баху, разумеется, не были чужды представителям венского классицизма. Однако относительное уменьшение в их творчестве роли мелодико-интонационного начала способствовало скорее ограничению этой сферы гармонических приемов, чем ее развитию. По нашим наблюдениям, в частности, в фортепианных сонатах Гайдна все еще заметно немало разнообразных прерванных кадансов наподобие баховских. Их явно меньше в сонатах Моцарта, а у Бетховена они проявляются в предельно простых формах (почти исключительно как сочетание V—VI ступеней).

* * *

Предельная степень динамизации заключительного каданса, достигаемой во многом средствами гармонии, связана с характерным для некоторых произведений Баха импровизационным стилем. В условиях широкого его использования происходит значительное возрастание протяженности каданса за счет гармониче-

ской фигурации (см., например, последний двутакт прелюдии B-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). Чаще образуется сложное сочетание мелодической и гармонической фигурации, причем резко увеличивается зона неустойчивых диссонирующих гармоний. В этом отношении характерным образцом баховского стиля является окончание одной из широко известных органнх фуг — a-moll, привлекшее в свое время внимание А. Казеллы (1919, № 19).

Заключительные разделы различных масштабов, выдержанные в импровизационном стиле, обычно образуют в баховской форме кульминацию, к которой устремлено все предшествующее развитие⁴⁸. Они представляют нередко концентрацию целого комплекса выразительных средств. Именно в них часто применяется минорное «затенение» мажорного лада (например, за четыре такта до завершения первой прелюдии D-dur из «Хорошо темперированного клавира»), впрочем, встречающееся изредка и вне импровизационного стиля (например, в окончании № 54 из Рождественской оратории). В этих разделах порой появляются гармонические образования совершенно исключительного порядка, беспрецедентные в творчестве Баха и его современников. К ним можно отнести уже упоминавшееся завершение прелюдии d-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира». В данной пьесе многократные прерванные кадансы способствуют необычному, небывалому уровню динамизации заключительного каданса, выражением чего становится и целая цепь уменьшенных трезвучий (такты 3—2 с конца), следующих одно за другим в порядке хроматических сдвигов (в свое время на эту уникальную последовательность обратили внимание Х. Рима и М. Цулауф, не отметившие, однако, импровизационного характера явления⁴⁹). Сошлемся на другой, не менее яркий образец — последовательность уменьшенных септаккордов, поднимающуюся в виде восходящей секвенции по всем двенадцати звукам хроматической гаммы, в завершении токкаты из клавирной партиты № 6 (приводится в работе: В. Берков, 1967, с. 345—346). Оба эти примера служат подтверждением гармонической значимости хроматического звукограда, о которой говорилось ранее.

Предельно динамизированные, максимально увеличенные в своих масштабах, заключительные кадансы в Хроматической фантазии и фуге, в органной токкате с фугой d-moll и во множестве других произведений Баха, в которых проявляется импровизационный характер изложения, предстают перед слушателем как

⁴⁸ По отношению к прелюдиям «Хорошо темперированного клавира» эта мысль высказана в докладе: Г. Бесселер [H. Besseler], с. 127.

⁴⁹ См.: Х. Рима, 1890, с. 42. Также: М. Цулауф, 1927, с. 79.

Рима, в соответствии со своим учением, рассматривает эти трезвучия как доминантсепт- и нонаккорды без основных тонов. Но речь должна идти скорее о неполных уменьшенных септаккордах, заключенных, кстати, между двумя уменьшенными септаккордами двойной доминанты.

гениальные откровения. В этих кадансах с помощью интенсивной мелодической и гармонической фигурации и относительно несложных аккордовых средств воплощается эмоциональная вершина композиции. По утверждению В. Феттера ([W. Vetter] с. 138), Бах достигал эффектов симфонической коды, превосходящей непосредственно коды венских классиков и композиторов более поздних времен. Понятием коды по отношению к баховским произведениям иногда оперировал и Б. Асафьев (с. 192). Однако, поскольку Баху и его современникам не свойственно структурное обособление соответствующего участка развития в качестве самостоятельного раздела формы, предпочтительнее говорить о расширенном кадансировании. Большое значение его и систематическое применение, прежде всего Бахом, должно рассматриваться в качестве важного этапа в процессе становления классической коды.

* * *

В итоге представляется уместным отметить особую роль кадансов у Баха и его современников. Заключительные гармонические последовательности в музыке этих композиторов имеют некоторые отличия по сравнению со зрелыми классическими кадансами; они оказываются весомее последних, основываются на особо концентрированной функциональности, включают значительные по своей выразительности интонации. Поэтому заключительные кадансы в музыке первой половины XVIII века воспринимаются в качестве яркого, порой индивидуализированного резюме всего произведения.

Мы смогли убедиться в том, что композиторы конца XVII—первой половины XVIII века стремились к динамизации гармонии на исходном этапе развития музыкального произведения, и особенно — в зоне заключительного каданса. Интенсивное гармоническое движение между этими крайними фазами обеспечивалось не менее динамичным гармоническим потоком внутри произведения, в рамках которого большое значение получили такие явления, как секвенции и модуляции.

Глава III

ОСНОВНЫЕ ЯВЛЕНИЯ РАЗВИВАЮЩИХ РАЗДЕЛОВ

Раздел 1

СЕКВЕНЦИИ

а) Характерные черты

С эпохи Баха начинается продолжительный период широкого применения секвенций, прежде всего в качестве средства развития музыкального материала, отчасти же и как средства экспонирования. Теория и отчасти история секвенции находят свое отражение в ряде музыковедческих работ¹.

Для гармонии баховской эпохи секвенция должна рассматриваться как явление специфическое, мелодическое по своей природе. Внедрение секвенций в композиторскую практику связано непосредственно с кристаллизацией индивидуализированного музыкального тематизма, представляющей выдающееся достижение музыкального искусства XVII—XVIII веков². Место «бесконечно» продолжающихся, трудных для запоминания контрапунктических мелодий эпохи строгого письма заняли относительно короткие, индивидуально-характерные темы — носители самого различного музыкально-образного содержания. Исходных интонационных ячеек в музыкальном произведении стало немного, а их повторения — простые, секвентные, варьированные — получили большое значение в формировании цельной структуры. Что касается самого секвенционного движения, то оно оказывается органически связанным с несеквенционным, выполняя обычно подчиненную роль: первое чаще всего вытекает из второго или незаметно вливается в него. Тем самым и определяется роль секвенции по преимуществу как средства развития.

В вокально-хоровой музыке до XVII века секвенционные явления возникают в связи с развитием имитационной техники — в виде канонических секвенций, то есть вне гомофонного склада. Позднее, несомненно, широкое распространение секвенций связано с расцветом инструментального искусства. В вокаль-

¹ Наиболее полный обзор литературы по данному вопросу, а также углубление его теории (прежде всего в виде учения о «золотой секвенции»), содержится в специальной главе (III) книги В. Беркова «Формообразующие средства гармонии».

² Напомним здесь о работе: Ю. Тюлин, 1935.

ной музыке их роль заметно меньше, а развитие ограничено двумя, изредка тремя звеньями. Причины этого понятны: вокальная музыка по сравнению с инструментальной обладает специфическим типом мелодии, ведущее значение для которого имеет исторопливая распевность; в таких условиях секвенции, особенно с многократным смещением звеньев, были бы утомительны для слуха. Кроме того, вокальная музыка, в отличие от инструментальной, больше предрасполагает к сравнительно ограниченным масштабам структуры произведения, что вызывается относительно малой выносливостью человеческого голоса и, в свою очередь, обуславливает меньшую потребность в секвенциях. Вполне закономерно, что в случаях обращения в сфере вокальной музыки к сонатной форме (например, в арии Руслана у Глинки, в первой части концерта для голоса с оркестром Глиэра) композиторы обходятся без разработки — без того раздела, характеру изложения которого, согласно классической традиции, более всего свойственны секвенции³. Кроме того, применению секвенций препятствует сравнительная узость диапазона человеческого голоса, из-за чего многократное перемещение исходного звена становится иной раз и невозможным.

У Баха и его современников секвенции занимают видное место в произведениях различных жанров, независимо от преобладания в них полифонического или гомофонного склада. Для таких композиторов, как Куперен и Рамо, характерно частое обращение к диатоническим видам секвенций, нередко связанным с модальными ладами. Эта черта роднит их с Генделем, у которого в целом роль секвенций огромна (особенно диатонических), а число звеньев порой значительно. Можно утверждать, что Гендель стоит на грани чисто механической трактовки секвенции, хотя в ряде случаев и у него, подобно Баху, возникают секвенции большого размаха, динамичные, обладающие яркой выразительностью (например, в фуге из клавирной сюиты *fis-moll*). Однако и в области применения секвенции Бах явно превосходит своих современников. Он обращается к секвенциям самых различных видов, нередко динамизируя этот прием путем усложнения исходных звеньев, варьирования их при смещении, перевода одной секвенции в другую с образованием оригинальных секвентных цепочек. Систематичность использования этого приема Бахом и размах секвенционного развертывания в его произведениях не знают, в сущности, аналогии в музыке XVII—XVIII веков.

Значение секвенций в музыке баховской эпохи представляется неразрывно связанным с общим характером ее эмоционального

³ Сказанное не означает, что вокальная музыка не знает секвенций. Ограниченные формы этого приема встречаются нередко. Однако относительно развернутые секвенции должны рассматриваться в этой сфере как вторичные, возникшие под влиянием инструментальной музыки. В частности, их немало в упомянутом произведении Глиэра, сам жанр которого (концерт) типичен для инструментального искусства.

тонуса. Отсутствие контраста внутри замкнутых пьес, относительное спокойствие развития, отмеченное еще Римским-Корсаковым особое умение старых мастеров длительно выдерживать одно настроение — все это располагало к широкому применению секвенции, поскольку ей, как известно, не свойственно будоражить сознание слушателя новым тематическим материалом.

В области полифонической музыки родственным секвенции является, в сущности, подавляющее большинство имитационных приемов. Например, разнотональные проведения тем в рамках высшей имитационной формы — фуги близки секвенции. В прямом же смысле к последней должны быть отнесены секвентные приемы развития темы (см., в частности: В. Протопопов, 1965, с. 84—85 и др.), особенно интерлюдии. Выразительное значение секвенции в интерлюдии определяется прежде всего характером ее тематизма.

Как известно, секвентные интерлюдии строятся либо на нейтральном тематическом материале (общие формы движения, противосложение), либо на основе тематического ядра, либо на новом материале. В первом случае в наибольшей мере можно говорить о некоторой механичности секвенции, благодаря чему, впрочем, рельефнее становятся проведения ведущей темы⁴ (здесь напрашивается аналогия с приемом отстранения в оперной драматургии). В то же время секвенция на основе тематического ядра фуги (например, необычная по яркости восходящая секвенция внутри экспозиции фуги с-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира», процитированная Л. Мазелем, 1960, с. 311) усиливает и подчеркивает его значение, делает более выпуклым центральный образ.

В случаях, когда секвентная интерлюдия строится на новом, достаточно ярком и самостоятельном материале, получается существенное доразвитие образа, намеченного темой. Например, в фуге f-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» Баха интерлюдия (такты 17—24) не уступает по выразительности теме и дополняет ее своей контрастностью. Так, тема в начале фуги является чисто мелодическим образованием, в интерлюдии же с первого момента звучит гармония. Основные интонации интерлюдии воспринимаются в качестве обращенных интонаций ядра темы и общих форм движения. Хорейческое строение мотивов интерлюдии противостоит ямбичности мотивов темы. В связи с тем, что несколько последующих интерлюдий — не что иное, как видоизмененное повторение исходной интерлюдии, ее определяющее значение для конструкции фуги в целом несомненно. Кстати, и кода фуги целиком основана на этом же материале и проводится в виде секвенции.

⁴ Ср.: А. Брент Смит [A. Brent Smith].

Автор отмечает, что секвенция в интерлюдии облегчает композитору процесс сочинения, а слушателю — восприятие произведения. Ср. также: Б. Асафьев, с. 232 (мысль об «отдыхе» внимания на секвентных интерлюдиях).

Неисчерпаемое богатство и разнообразие баховского мелодизма не только предопределяет частое обращение в фугах к секвенциям — образованиям мелодическим по своей природе, но и разнообразие их строения. Оно заметно уже в одноголосных, сугубо мелодических секвенциях, содержащихся в исходном изложении и тем баховских фуг. Так, например, отдельный мотив подвергается в некоторых случаях одному или двум относительно простым смещениям (см. во втором томе «Хорошо темперированного клавира» темы фуг d-moll, b-moll). В условиях импровизационного стиля может совершаться длительное секвенционное развертывание темы фуги, насчитывающее целый ряд звеньев (см. тему баховской органной фуги E-dur). Нередко секвенция в теме строится таким образом, что отдельные ее звенья выступают в негочном, варьированном виде по сравнению с исходным звеном (см. начало темы фуги B-dur из первого тома, E-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира»).

Определяющая роль голосоведения выступает особенно наглядно в тех случаях, когда мелодическая секвенция в теме фуги превращается по мере вступления голосов в гармоническую (последнюю точнее было бы называть мелодико-гармонической). В качестве примера сошлемся на фугу e-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» — ср. тему в ее первоначальном изложении (такты 1—7) с двухголосным (такты 7—13), трехголосным (такты 13—19), наконец, четырехголосным ее проведением (такты 30—36). В том же сборнике аналогичные образцы легко обнаружить в фугах d-moll, G-dur, gis-moll, A-dur, B-dur, h-moll. Большой интерес представляет фуга g-moll, в которой на основе мелодической секвенции в теме строятся гармонические секвенции почти во всех тематических проведений, включая стретту. Образцы подобного рода служат наглядным доказательством отсутствия грани между гомофонными и полифоническими жанрами с точки зрения их гармонической основы. Уже в исходном изложении темы отчетливо ощутима ее потенциальная гармонизация (к этому вопросу мы вернемся ниже). С вступлением второго голоса контуры гармонии очерчиваются более определенно, а при возникновении трех-, а затем и четырехголосия гармонический фактор достигает стадии окончательной конкретизации.

В условиях гомофонного склада у Баха и его современников трудно найти сколько-нибудь развитую пьесу, в которой не применялось бы секвентное развитие. Поскольку масштабы стадии развертывания в сонатах, концертах, в произведений жанра прелюдии, аллеманды, куранты и других довольно велики, секвентное движение получает в итоге большое значение на протяжении почти всей пьесы — за исключением сравнительно небольшого начального построения, а также заключительного раздела, где все же иногда оно встречается. Сравнительно ограничено применение секвенций в вокальных и вокально-инструментальных формах, что обусловлено названными выше причинами. В каче-

стве примера сошлемся на *Benedictus* из баховской мессы *h-moll*, где развитая секвенция присуща только инструментальным отрывкам: вступлению, интерлюдии и постлюдии.

* * *

Согласно общепринятым представлениям, секвенция, сохраняя неизменным или слегка измененным мелодический рисунок голосов, способствует гармоническому развитию, при котором в одних случаях сохраняется единая тональность и в гармонический процесс вовлекаются редкие, необычные вне секвенции созвучия, в других — круг исходных аккордов не изменяется, но зато происходит расширение тональной сферы, подчас с выходом за пределы обычного для данной эпохи тонального родства. Такой подход отражает прежде всего характерную черту нормативной, классической секвенции, в которой каждому мелодическому звену соответствует гармонический оборот — в большинстве случаев из двух, реже из трех или более аккордов.

Однако в эпоху Баха «правильная» секвенция подобного рода, с отчетливым мелодико-гармоническим строением находится, в известной мере, еще в стадии становления. Специфическими следует признать различные варианты строения секвенции, не соответствующие пока классическим нормам. При этом нетрудно заметить, что сущность подобных отступлений сводится к свободе соотношений между мелодией и гармонией. В большинстве случаев совершенно очевидно преобладающее значение мелодического начала при инертности гармонического движения. Любопытен, в частности, следующий пример:



Здесь исходное звено ограничивается всего лишь одним аккордом, но, кроме того, несколько звеньев мелодической секвенции сопровождается одной-единственной гармонией, последовательно перемещаемой вниз с переходом от второго обращения к первому, а затем и к основному виду. Гармония как бы «не реагирует» на движение мелодии и отражает его только перестановкой звуков без изменения сущности аккорда⁵. Впрочем, таковы результаты наблюдений только «в первом приближении».

⁵ Заметим, что уже Чайковский (с. 16) говорил о мотиве секвенции, который «может быть составлен из различных положений одного и того же аккорда». Ср. также: М. Ипполитов-Иванов, 1897, с. 99.

Ибо в исходном звене можно все же уловить внутрифункциональный сдвиг — от вводного квинтсектаккорда к доминанттерцкварт-аккорду, во втором — подмену сектаккорда квинтсектаккордом, в третьем, наконец, доминантсептаккорд осложняется предъемом к тонике, превращаясь на момент в квинтсектаккорд III ступени.

Приведенный пример, когда мотив секвенции основан на одном аккорде, трудно признать типичным для Баха. Это скорее отражение раннего этапа становления классической секвенции, более присущего непосредственным предшественникам и современникам великого композитора. В литературе уже давно отмечены секвенционные образования (свойственные Корелли, Вивальди, Генделю) в виде последовательности нисходящих сектаккордов. М. Букофцер (с. 220) подчеркнул, что, хотя такие сочетания не содержат важных с точки зрения гармонии квинтовых отношений созвучий и в техническом смысле подчинены искусству контрапункта, с их помощью осуществлялась гармонизация диатонической гаммы и отчетливо выявлялась тональность. Вот приводимый им пример:

80 Allegro

A. Корелли. Соната оп. 5, № 7

6^b 6 6 6 6 6 7/5

В названной выше работе Р. Голдмена (с. 96—97) упоминается, что сектаккорд может стать основой сжатой формулы секвенции — «без второго аккорда» (дается ссылка на отрывки из concerto grosso Корелли № 9 и аллеманду из клавирной сюиты B-dur Генделя). Примечателен, на наш взгляд, приводимый там же пример из генделевской жиги (сюита A-dur), в котором восемь звеньев секвенции основаны на восходящем движении сектаккордов всех ступеней (аналогичный пример см. в Presto из сюиты d-moll в том же первом собрании клавирных произведений Генделя). В секвенциях такого типа сказывается темперамент композитора, динамичность его музыки (отметим, что сходную в принципе восходящую секвенцию из сектаккордов можно обнаружить, например, в тактах 16—17 второй части фортепианной сонаты Моцарта F-dur — Кёхель, № 332).

Большой интерес с точки зрения процессов становления секвенции вызывают сравнительно упрощенные секвентные образования, в которых единственная гармония мотива выступает в виде трезвучия в основном виде. В наиболее простых формах речь должна идти, в сущности, не столько о трезвучиях, сколько о движении параллельными терциями:



В приводимом ниже примере контуры трезвучий уже вполне отчетливы:

(Allegro moderato)



Последовательная цепь параллельных совершенных консонансов, применение которой могло бы рассматриваться как нарочитое пренебрежение к установившимся нормам, находит объяснение в том, что Гендель мыслил данное место как чисто мелодическое, контрапунктическое, причем в каждой фигуре из четырех шестнадцатых композитор ощущал опорность только первого и последнего звука. Еще один пример:

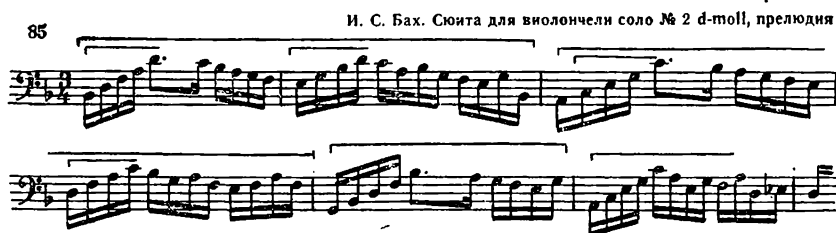


В каждом небольшом звене этой секвенции, конечно, можно усмотреть сочетание двух аккордов: $II_6 - III_6 - VI_6 - VII_6$. Однако всюду второе созвучие оказывается мелодизированной разновидностью первого, сохраняющей ту же функцию. Возможно, такую редкостную последовательность нужно бы отнести к разряду промежуточных явлений, когда в мотиве секвенции намечается, вместо одного аккорда, образование гармонического оборота. И еще один сходный пример:



Р. Киркпатрик, процитировавший данный фрагмент в своей монографии о Скарлатти (с. 224), обратил внимание на то, что эта внешне сложная секвенция в своей основе проста, традиционна, опирается на общие звуки смежных аккордов. Однако налицо далеко не обыкновенное явление. Помимо прямого, параллельного смещения трезвучий в основном виде, поражает здесь регулярность нисходящей терцовой цепи, следующей поочередно по большим и малым терциям и строго чередующей минорные созвучия с мажорными. Несомненно, такая секвенция находится в прямой связи с ладовым мышлением Скарлатти — с его склонностью к разноладовым сочетаниям. Добавим, что наряду с «дробной» гармонией, когда мотив секвенции основывается на одном аккорде, у этого же композитора встречается и «расширительная» трактовка аккордового развития, которое «поверх» мелодических мотивов объединяет звенья секвенции замкнутым гармоническим оборотом (см.: А. Климовицкий, с. 46—47).

Разнообразное варьирование мелодического характера в условиях секвентного развития присуще в раннеклассический период прежде всего Баху. Вот один из примеров:



В данном случае варьирование проявляется в широком смысле этого понятия. Дело не просто в том, что, например, концовка второго звена секвенции иная, чем концовка первого звена, или что последующих два однотоковых «взлета», при аналогичном начале, получают различное продолжение. Варьирование обретает здесь черты тонкости и изысканности также в связи с тем, что в н у т р и двукратного мотива секвенции начало второго же такта воспринимается как аналог начала первого такта, что варьируются, таким образом, сами формы движения — характерный виолончельный «взлет» может быть пятизвучным (прямым) или

четырёхзвучным (с «нависанием» четвертого звука над пятым); последующее ниспадание может совершаться гаммообразно или ступамя. Решительные аккордовые пассажи, устремленные ввысь, как бы контрастируют общей направленности секвенции, смещаемой в целом вниз (имеются в виду первые пять тактов). Ко всему этому добавим, что гармония привлекает необычностью побочных септаккордов IV, VII (малого вводного), III, VI ступеней.

Интересно разнообразное применение мелодической секвенции в баховской сонате A-dur для клавира и скрипки (часть II):

86 а) И. С. Бах. Соната для клавира и скрипки A-dur, ч. II

б)

в)

В приводимых отрывках секвенция возникает сначала в солирующей партии, затем в басу и, наконец, в среднем голосе. При этом приблизительно точное смещение всех трех голосов имеется только в одном случае (вариант б), в остальных же двух такое

смещение относится только к двум голосам из трех: крайним в варианте *a*, верхним двум в варианте *b*.

Мелодическое начало нередко порождает самые разнородные сложные секвенции, и в частности такие, внутри каждого звена (могила) которых содержится, в свою очередь, тоже секвентное смещение. Развитое голосоведение проявляется особенно примечательно в случаях, когда возникает секвенция с разнонаправленным движением голосов:



Заметим, что неточные секвенции, особенно при малом масштабе звеньев, могут создавать гармонические сочетания классического типа. Вернемся, в этой связи, еще раз к упоминавшейся ранее прелюдии f-moll Баха из второго тома «Хорошо темперированного клавира». В самом ее начале мотив секвенции, образованный двумя верхними голосами, смещается на секунду вверх, однако третий голос — бас движется как бы независимо от них, приводя к зеркальному сочетанию гармонии TD|DT, связывающему оба звена. И если верхние голоса воспринимаются как явно мелодическое образование, то бас обуславливает гомофонный характер целого.

* * *

Как известно, единая система классификации секвенций до сих пор не выработана. В. Берков (1971, с. 98), проанализировав употребимые названия видов секвенций, предложил сравнительно подробную классификацию, исходящую из их общего ладотонального строения. Соглашаясь с ней в принципе, мы вместе с тем полагаем, что в данной работе, отражающей сравнительно ограниченный круг явлений, нет необходимости в излишне сложной классификации. В настоящей главе полностью обходится вопрос о модулирующих секвенциях. Мы предпочитаем, вместо этого, вести речь о секвентных модуляциях и отнести соответствующие сведения к следующему разделу. В основу же классификации секвенций здесь принимается их деление на диатонические и хроматические. Несомненно, хроматические секвенции несравненно чаще выполняют функцию модулирования, чем диатонические. Однако и последние, как будет показано ниже, тоже способны служить средством модуляции.

Рассмотрение вопроса о характере и соотношении диатонических и хроматических секвенций связано с выявлением специфики

секвентных образований в музыке баховской эпохи. Так, применение диатонических секвенций, естественно, было связано с модальным мышлением. Как известно, соотношение созвучий, содержащихся в первом звене диатонической секвенции, приводит при последующем смещении к возникновению переменного-функциональных отношений, свежих для восприятия, необычных по звучанию в сопоставлении с привычными для нас классически-нормативными сочетаниями. Диатонические секвенции в раннеклассической гармонии занимают видное место и по размаху своего развития нередко превосходят хроматические секвенции. В частности, если последние ограничиваются обычно двумя или тремя звеньями, то в диатонической секвенции той поры количество звеньев часто бывает большим. Подобно другим натурально-ладовым проявлениям, этот тип секвенций имеет свою аналогию в образцах музыки XIX века, тесно связанных с народными истоками⁶.

Хроматическую секвенцию можно представить как состоящую из звеньев, в которых исходное функциональное соотношение переносится в подчиненные тональности. Выбор этих тональностей, как правило, связан с присущей данной эпохе (и конкретно отдельному композитору) системой ладотонального мышления. В эпоху Баха звенья подобной секвенции образуют обычно цепь коротких отклонений в тональности диатонического родства. Тем самым хроматические секвенции в своем движении оказываются ограниченными общими рамками диатоники.

Отдельные звенья секвенций любого типа принято рассматривать как небольшие структурные ячейки, между которыми подразумевается наличие цезуры. Однако, наряду с моментом цезурности, существует определенная связь между смежными аккордами на грани соседних звеньев секвенции. В итоге в отдельных случаях возникают затруднения в определении мотива секвенции, границы которого можно представить в различных вариантах. В хроматических же секвенциях нередко происходит «цементирование» звеньев, преодолевающее цезуру. В таких случаях, при наличии обычно двух гармоний в исходном мотиве, вторая из них представляет побочную доминанту по отношению к тоническому аккорду последующего звена, причем в начале этого звена и совершается разрешение:



⁶ В качестве примера отсылаем читателя к «Норвежскому деревенскому маршу» соч. 54 Грига, анализ которого дан в работе: В. Берков, 1971, с. 131—133.



Аналогичные примеры легко найти, в частности, в первом томе «Хорошо темперированного клавира» — в прелюдиях с-moll (такты 5—8), а-moll (такты 9—11).

Показателем своеобразных колебаний между диатоническим и хроматическим типом секвенций, наличие которых характерно для рассматриваемой здесь эпохи, являются нередкие в творчестве Баха и его современников смешанные диатонико-хроматические секвенции. Вот один из примеров:

89

Г. Ф. Гендель. Концерт h-moll для альты и цифрованного баса (обр. для альты и фортепиано А. Казадезюса), ч. I



При главной тональности fis-moll данная секвенция начинается с двух отклонений — в субдоминанту и верхнюю медианту, причем второе из них, в сущности, вполне «укладывается» в диатонику fis-moll и только в силу инерции ощутимо в качестве отклонения; два последующих звена, завершающих секвентное движение, явно диатоничны. Для Баха столь же характерен прием усложнения диатонической в целом секвенции одним только отклонением в субдоминанту, с которого начинается секвентное движение (см., например, в «Хорошо темперированном клавире»: первый том, прелюдия A-dur, такты 6—8; второй том — fuga F-dur, такты 39—44; прелюдия f-moll, такты 21—25). Как видно, и в этом проявляется особое положение субдоминанты, подчеркнутый интерес композиторов к ней, естественная скорее для модальной гармонии направленность развития в сторону субдоминанты наряду с движением в доминантовую сферу.

Как уже отмечалось, явление секвенции в баховскую эпоху чрезвычайно многообразно. В дальнейшем рассмотрении мы

ограничиваемся секвенциями наиболее четкого строения: либо диатоническими, либо хроматическими, преимущественно точными, основанными на последовательных смещениях исходного звена (мотива), в строении которого участвуют два и больше созвучий. При этом обращается внимание, помимо структуры исходного звена, на направление и интервал смещения, а также на число звеньев⁷.

б) Диатонические секвенции

В эпоху Баха диатонические секвенции применялись одинаково часто в условиях мажора и минора, причем преобладало нисходящее их движение. Очевидно, причина последнего связана во многом с уже отмеченной, проявляющейся в самых различных аспектах первичностью нисходящей устремленности, свойственной вокальной музыке (к другим причинам можно отнести преобладавшее в ту пору положение секвенции в форме — «разряжающее» развертывание после проведения относительно упругого тематического ядра, а также общий принцип спокойного развития без динамических нарастаний классического и романтического типа). Преодоление «инерции ниспадания» в области секвенции связано с распространением восходящих вводнотоновых тяготений. Поэтому естественно, что восходящими становились прежде всего секвенции хроматические.

Звено (мотив) диатонической секвенции в раннеклассической гармонии чаще всего состоит из последовательности двух аккордов. Их соотношение, как правило, кварто-квинтовое, что само по себе является признаком становления классических функциональных норм. Однако сочетание в исходном звене диатонической секвенции аккордов V и I ступени встречается отнюдь не часто. По-видимому, такое соотношение уже само по себе служило предпосылкой образования хроматической секвенции. Поэтому исходный мотив диатонической секвенции, хотя и основанный на двух аккордах автентического соотношения, состоит, как правило, из созвучий побочных ступеней. В принципе первый аккорд может оказаться созвучием любой ладовой ступени без какого-либо исключения.

Движение нисходящей секвенции, вызывающее на грани звеньев смещение гармонии на квинту (например, $\overline{\text{III}} \overline{\text{VI}} - \overline{\text{II}} \overline{\text{V}} - \overline{\text{I}} \overline{\text{IV}}$),

⁷ Частично задача изучения секвенций в музыке Баха выполнена в специальной работе: Г. Келлер, 1939. В ней сделан ряд верных наблюдений и отмечено чрезвычайное разнообразие секвентных образований. Однако статья Келлера основана только на изучении инвенций и «Хорошо темперированного клавира». Кроме того, автор по трудно объяснимым, чисто формальным соображениям рассматривает только такие случаи, когда секвенция содержит не менее трех звеньев, а одно звено охватывает от одной четверти такта до двух тактов.

порой охватывающее все ступени и тем самым как бы раскрывающее гармонический облик тональности, издавна привлекало внимание композиторов и музыковедов. Этот так называемый «септимерский каданс» (по имени известного в прошлом столетии немецкого теоретика Симона Зехтера) еще в XVIII веке был включен в сообщаемые И. Кельнером и приписываемые Баху правила игры генерал-баса (см.: Г. Рейхерт, с. 283—285). По М. Букофнеру (с. 220), подобные диатонические секвенции, тяготеющие к единому тональному центру, способствовали становлению тонального сознания, притом особенно в связи с тем, что в их движении присутствовал шаг на тритон.

Хотя аккорды диатонической секвенции выступают прежде всего как трезвучия в основном виде, их усложнение септимами относится к числу нередких явлений:

90 (Largo)
V-no Solo

А. Вивальди, Скрипичный концерт «Весна», ч. II

The musical score consists of five systems of staves. The top staff is for the Violin Solo (V-no Solo) and contains a melodic line with a long note and a slur. The lower staves are for the Violin I (V-ni I, II) and Viola (V-la), showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line (General-bas) is indicated by the notes below the staff lines, showing a sequence of chords: G major, A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major. This sequence illustrates the diatonic sequence of triads with added septimas mentioned in the text.

Приведенный здесь пример показателен в том смысле, что в его начальном звене сочетаются только трезвучия (I—VI₆), притом второе из них, очевидно, подменяет более обычное в подобных условиях трезвучие субдоминанты. Септаккордов в исходном звене нет, поскольку произведение почти целиком строится на основе одних лишь трезвучий, а септимы возникают только как мелодические образования. Во втором и третьем звене секвенции появилась возможность усложнить трезвучия септимами, приготовленными в каждом случае предшествующим созвучием. В итоге возникает цепь диатонических септаккордов, причем лиги в партии солирующей скрипки заставляют воспринимать эти созвучия как «неравноправные»: в начале второго, третьего и четвертого звена септимы слышатся в большей мере в качестве задержаний, чем во вторых тактах этих звеньев. Еще один пример:

91 Г. Ф. Гендель. Концерт g-moll] для клавесина
(или органа) со струнным оркестром (перелож. и ред. Л. Роймана), ч. II

И в этом случае секвенция начинается с трезвучия тоники, логично появляющегося как результат разрешения предыдущей доминанты и не имеющего предпосылки для усложнения септимой. Однако начиная уже со второго созвучия каждый

аккорд включает септиму, приготовленную в предыдущем аккорде. Помимо одна из разновидностей «золотой секвенции». Дополняя ряд положений, выдвинутых по поводу последней В. Берковым (см.: 1971, с. 116—142), отметим, что образования подобного рода нередко имеют экспозиционное значение. В качестве примера сошлемся на первые такты пьесы Куперена «L'adolescente» из цикла «Детские годы», второй части органного концерта В-dur Генделя, второй части его же концерта для арфы и оркестром.

Своеобразным зеркальным отражением «золотой секвенции» представляется последовательность, в основу которой положено квинтовое отношение аккордов, воспринимаемое в данном контексте в качестве плагального сочетания:

Г. Ф. Гендель. Концерт F-dur для клавесина (или органа) со струнным оркестром (перелож. и ред. Л. Ройзмана), ч. II

02 Andante

mf cantabile

f

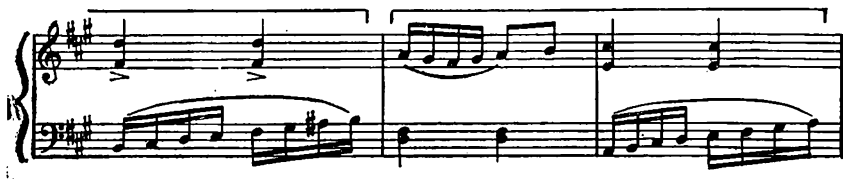
Таких секвенций относительно мало. Они свойственны, естественно, скорее мажору, чем минору (поскольку второе звено в миноре образовало бы «смущающее слух» сочетание с участием уменьшенного трезвучия), притом, подобно обычной «золотой секвенции», второе звено воспринимается так же, как модулирующее в противоположную ладовую сферу. Восходящее направление движения способствует тому, что данная секвенция обуславливает активное «развертывание» музыкального материала. Впрочем, сходное образование вполне естественно и в миноре при условии терцового смещения исходного звена, приводящего, тем самым, в параллельный мажор (примером служит, в частности, популярная в педагогической практике сарабанда Генделя из второй сюиты d-moll, входящей в состав второго собрания его клавирных сочинений; схема ее гармонии: $t-DIII-VII_s-t$).

В других случаях образование секвенции с плагальной организацией исходного звена может быть связано с модальными влияниями:

03 Ж. Ф. Рамо. «Галантная Индия». «Тамбурин»

f

mf



В данной секвенции, которая после утверждения тональности E-dur воспринимается как начинаемая в дорийском h-moll, с точки зрения главной тональности A-dur образуется последовательность ступеней V—II IV—I («случайный» диес, естественно, способствует тоникализации II ступени). Возникает своеобразный колорит гармонии с элементами модальности.

Терцовая организация исходного звена диатонической секвенции в эпоху Баха — редкостное явление. Встречающиеся случаи (например, в «Бабочках» Куперена или в приписываемой ему же, но все же сомнительного авторства сицилиане G-dur) способны лишь продемонстрировать явную вялость подобного рода сочетаний. Зато какой неповторимой прелестью наделена следующая секвенция:

И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», I, fuga D-dur

94

Мужественной, волевой теме этой, по выражению Антона Рубинштейна, самой мощной в мире пьесы, завершаемой в высоко патетическом, генделевском ораториальном стиле, великолепно контрастируют интерлюдийные секвенции с подчеркнута мягким «сползанием» гармонии, ее переливами по трем трезвучиям терцового соотношения. В том же первом томе «Хорошо темперированного клавира», в прелюдии G-dur Бах дает и великолепный образец редкостной диатонической секвенции, звено которой организовано на основе секундового соот-

ношения гармоний — $\overline{\text{IV}_6 - \text{V}_5^6}$ $\overline{\text{III}_6 - \text{IV}_5^6}$ и т. д. (такты 4—2 с конца).

В преобладающем числе диатонических секвенций баховской эпохи звено основывается на сочетании всего только двух аккордов. Будучи порождением модальной гармонии, такое звено не могло достаточно цепко сплотить, например, три аккорда, поскольку они еще не обладали четкой функциональной дифференцированностью. В этом отношении диатоническая секвенция оказывается упрощенной по сравнению с хроматической, в звене которой возможно сочетание аккордов трех функций, не считая случаев, связанных с тональным сдвигом внутри звена. Зато, как уже отмечалось, по числу звеньев диатоническая секвенция, в качестве более свободного выражения мелодического потока, в художественной практике первой половины XVIII века заметно превосходит хроматическую, и это вполне объяснимо ее гармоническим свойством. Ведь если в хроматической секвенции каждое смещение вызывает тональный сдвиг, но не нарушает строения аккордов и их функциональных связей и тем самым не вносит слишком заметного разнообразия, то в диатонической секвенции очередное смещение приводит к обновлению структуры созвучий и их функционального смысла. Поэтому наличие трех или четырех звеньев вполне обычно для диатонической секвенции, притом четырехзвенных секвенций встречается не меньше, чем двух- или трехзвенных. Кроме того, наблюдаются, хотя и не очень часто, гораздо более развитые диатонические секвенции, как, например, в отмеченном выше отрывке из баховской прелюдии G-dur (первый том «Хорошо темперированного клавира»). Естественно, что более всего такие секвенции присущи основным на «большом дыхании» органным и клавирным пьесам, относящимся к импровизационному стилю. Так, например, в начальном разделе органной токкаты (с фугой) d-moll Баха (такты 8—10) возникает диатоническая секвенция с одним аккордом в основе звена, число же звеньев равно десяти.

При перемещении звеньев диатонической секвенции в музыке композиторов изучаемой эпохи соблюдается сдвиг на один и тот же постоянный интервал, притом почти всегда на секунду.

Г. Ф. Гендель. «Ацис и Галатея». Ария Полифема

95 Allegro ma non troppo

O ruder than the cherry, o sweeter than the



Встречающиеся порой терцовые сдвиги звучат освежающе, как менее инертные последовательности по сравнению с секундовыми смещениями (см. пример 95).

В качестве сходного примера у Баха, точно так же связанного с самым началом произведения — на сей раз мажорного, — назовем прелюдию В-дуг из первого тома «Хорошо темперированного клавира»⁸. В подобных образцах благодаря терцовому смещению происходит динамизация диатонической секвенции, в результате чего усиливается ее значение в гармоническом развитии. Естественно, что такая динамизация особенно значительна в тех редких случаях, когда смещение звена секвенции производится на еще больший интервал и к тому же в восходящем движении:



Приведенные примеры показывают, что диатонические секвенции в музыкальной ткани у Баха и его современников не только занимали важное место, но и строились разнообразно, выполняя различные функции выразительного и структурного свойства. Такое значение диатонических секвенций отражало специфику раннеклассической гармонии, сохранявшей отдельные черты, унаследованные от модальной эпохи.

в) Хроматические секвенции

Подобно диатоническим секвенциям, секвенции хроматические находили в баховскую эпоху широкое применение и в мажоре и в миноре. Примечательно, что в мажоре хроматические секвенции

⁸ Соответствующий фрагмент приводится как пример секвентного развития в работе: Г. Рیمان, 1929, с. 214.

архивительно одинаково часто бывали восходящими и нисходящими, в миноре же заметно преобладало нисходящее движение. Очевидно, и в этом случае минорный лад оказывается как бы хранителем старины, воплощением первоизданного вокально-интонационного начала.

В противоположность диатоническим секвенциям, в устройстве которых известную роль могут хотя бы иногда играть сердцевые соотношения аккордов, такая организация звена совсем не присуща хроматической секвенции⁹. Последняя чаще всего основывается на сочетании доминанты (в виде трезвучия или септаккорда) с тоникой. В более редких случаях кварта-квинтовый соотношения гармоний внутри звена образуются также последовательностью аккордов II и V ступеней. В отличие от ясных, относительно простых звеньев диатонической секвенции, ее хроматическая разновидность проявляет тенденцию к усложнению, которое производится различными путями. К ним относится прежде всего увеличение числа созвучий в звене, затем включение в него сложных гармонических сочетаний эллиптического характера, наконец, модулирование внутри звена. Такое «утяжеление» звена, по сравнению с диатонической секвенцией, в известной мере снижает «полетность» секвенции, способствует ограничению количества ее звеньев.

При образовании звена хроматической секвенции из трех или более созвучий примечательно, что гармонический оборот непременно завершается сочетанием доминанты с тоникой (см., например, во втором томе баховского «Хорошо темперированного клавира» фугу d-moll — такты 15—16, прелюдию e-moll — такты 5—10). Доминанта разрешается в тонику либо в конце звена, получающего тем самым строго замкнутый характер, либо в начале следующего звена, что, естественно, динамизирует развитие и неподобие вторгающегося каданса.

У композиторов баховской эпохи можно обнаружить немалое число хроматических секвенций, образующих так называемые доминантовые цепочки — прежде всего сочетание разнотональных доминантсептаккордов кварта-квинтового соотношения¹⁰. Примечательно не просто факт, что Бах и его современники уже владеют приемом, обычным для зрелого классического стиля, а то обстоятельство, что, как видно, столь сложное образование возникло не просто в результате мелодических связей аккордов, а благодаря включению в музыкальную ткань не аккордовых звуков на неопорных метрических долях:

⁹ В качестве редкостного примера хроматической секвенции с терцовой организацией звена назовем фрагмент из прелюдии B-dur Баха в «Хорошо темперированном клавире» (том первый, такты 3—4), где, однако, хроматический характер секвенции ощутим крайне незначительно и звук $\sharp e$ в начале второго звена может восприниматься как ладовая или альтерационная (внутриладовая) особенность.

¹⁰ Помимо данного раздела, это явление рассматривается подробнее в дальнейшем в связи с мелодико-гармонической модуляцией.

The image shows a musical score for page 97, titled '(Allegro)'. It features two staves: a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The violin part is marked 'mf' and has several 'x' marks above it, indicating specific notes. The piano part is marked 'p'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Легко убедиться, что без учета начального звука *h* и последнего звена вся секвенция в партии клавира основывается на сочетании одних трезвучий. Септима появляется каждый раз только в партии скрипки, причем в виде проходящего звука — последней шестнадцатой в каждой фигуре (см. пометку X). Примечательно и то, как данная секвенция с ее ярко выраженным хроматическим характером в конце «модулирует» в откровенную чисто диатоническую, — сила чисто диатонического мышления была все еще огромной, и ее преобладание заметно повсюду, хотя и в разных формах.

Модуляция внутри звена хроматической секвенции встречается относительно редко. Вот один из примеров (см. фугу *gis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха):

The image shows a musical score for page 98, titled 'И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», I, фуга *gis-moll*'. The score is for a single instrument, likely a keyboard. It features a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

В данном случае звено секвенции носит составной характер — оно, в сущности, дробится на два малых звена. Модуляция совершается внутри большого звена — на грани малых звеньев, и кроме того, в конце большого звена с разрешением очередной доминанты в начале следующего звена. В итоге в небольшом приведенном фрагменте происходит чередование пяти тональностей — H — Fis — cis — *gis* — dis, благодаря чему достигается значительная степень динамизации гармонического развития.

Как уже говорилось, многократное смещение звеньев хрома-

тической секвенции ощущалось в эпоху Баха, очевидно, как более однообразное, инертное по сравнению с движением по диатоническому звукоряду. В итоге подавляющее большинство хроматических секвенций в ту пору ограничивается двумя или тремя звеньями (те и другие встречаются приблизительно с одинаковой частотой). Количество звеньев может возрасти до четырех и более, если композитор отказывается от точного проведения секвенции и допускает варьирование звеньев, преодолевая тем самым относительное ее однообразие. Естественно, что и на сей раз обращение к импровизационному стилю (например, в Хроматической фантазии Баха) располагает к увеличению числа звеньев. Особенно велико число звеньев в условиях доминантовой цепочки, которая, очевидно, в изучаемую нами эпоху воспринималась как неизбитое, свежее выразительное средство (примером могут служить, в частности, фрагменты фуги d-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира»). Опять же наибольшим оказывается число звеньев доминантовой цепочки в условиях импровизационного стиля, например в баховской органной фантазии g-moll (такты 31—35).

Уже отмечалось, что звенья хроматической секвенции смещаются, как правило, по тональностям диатонического родства. В связи с этим невозможны многократные сдвиги по однокачественным секундам или терциям. Приводимый прием носит уникальный характер:

И. С. Бах. Органная соната G-dur, ч. II

Fis (fis)
E(e)
h

a
h



Заслуживает внимания изобретательность Рамо, который в каждом случае использовал секвенцию по-другому, необычно. Так, первая из приведенных секвенций диатонична, но с хроматическим окончанием, обеспечивающим модуляцию. Во второй секвенции, не уводящей за пределы достигнутой тональности h-moll, примечательны оригинально звучащие хроматические усложнения. Третья секвенция, в основе своей диатоническая, начинается с отклонения в субдоминанту, которое, как уже отмечалось, органически вписывается в сферу диатоники.

Изучение секвенций в «Хорошо темперированном клавире» показывает, что в отдельных пьесах обычно преобладает определенный тип секвенций. Например, явное преобладание диатонических секвенций, вплоть до полной их исключительности, возможно отметить в фуге h-moll из первого тома, фуге E-dur из второго тома. Только хроматические секвенции содержатся в прелюдиях e-moll и gis-moll из второго тома. В некоторых случаях преобладание определенного типа секвенций служит одним из средств объединения прелюдии и фуги в малый цикл (таковы, например, прелюдия и fuga h-moll из первого тома, прелюдия и fuga G-dur из второго тома).

Как явствует из приведенных образцов, секвенции в произведениях композиторов баховской эпохи основываются чаще всего на сдвигах относительно коротких звеньев. Смещение больших построений встречается сравнительно редко, однако в отдельных случаях оно имеет место, притом в самом начале произведения. В качестве примера укажем на начальные построения таких произведений Баха, как прелюдия Cis-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира», первая часть Итальянского концерта, ария № 12 из «Страстей по Матфею». Отметим, что речь идет о фрагментах с достаточно ярко выраженным гомофонным складом письма. Возможно, отдаленной покажется аналогия между такими явлениями у Баха и секвентным экспонированием, например, у Моцарта или Бетховена. Однако А. Климовицкий (с. 47), отмечая значение секвенции в качестве экспозиционного средства в сонатах Скарлатти, ставит вопрос о возможной преемственности данного приема в творчестве представителей зрелого классицизма.

Бах и его современники положили начало широкому внедрению в музыкальную практику секвенций самых различных видов, надолго занявших с тех пор прочное место в технике композиторского письма XVIII—XIX и отчасти XX веков.

МОДУЛЯЦИИ

а) Общие предпосылки

Понятие модуляции существует с давних пор. В него вкладывается различный смысл, связанный с ладовой, тональной, гармонической организацией музыки. В современном музыкознании нет единой классификации типов и видов модуляции, и в частности имеются расхождения в трактовке понятий модуляции и отклонения. Наиболее общее представление о модуляции как о смене тональностей требует, очевидно, существенного дополнения и развития, и прежде всего на основе рассмотрения этого явления с точки зрения тематизма и формы¹¹.

Подобно другим ладогармоническим явлениям, модуляция предстает в различном облике в разные стилистические эпохи. Правильно утверждает В. Золочевский (с. 75): «определение модуляции не может быть внеисторическим, в одинаковой степени отвечающим всем условиям, ибо исторически изменяется ладовое мышление, ладотональность, мелодия, гармония и другие средства музыкальной выразительности». Приступая к изучению особенностей модуляции в раннеклассической гармонии, мы должны установить рамки применения нами этого понятия и подчиненных ему определений. Однако первейшей задачей представляется выявление ведущего принципа модуляции в эпоху Баха.

В пределах раннеклассической гармонии сложились все разновидности модуляции, вошедшие в арсенал гармонических средств классицизма и получившие поэтому широкое отражение в значительном числе исследований и учебников. Но рассмотрение их сквозь призму классической гармонии приводит к тому, что мы теряем из виду важнейшую черту модуляции в изучаемую нами эпоху: ее мелодическую сущность, выступающую повсюду либо наряду с гармонической функциональностью, либо, притом нередко, как главенствующее начало. Роль мелодического начала настолько специфична в эпоху Баха, что в принципиальной схеме классификации модуляций необходимо разделение на два основных типа: первый, преобладающий — основанный на плавном голосоведении, и второй — редкий — связанный с нарушением плавности: это сопоставление тональностей или тональный (в сущности, мелодический) скачок. Модуляционность раннеклассической гармонии, несмотря на отчетливость гармонико-функционального фактора, продолжает сохранять и передает последующим эпохам традиции мелодической модуляционности, восходящие к народной музыке.

¹¹ Отсылаем читателя к работе: Ю. Холопов, 1971.

Ниже мы стремимся оперировать понятием модуляции так, чтобы максимально приблизиться к наиболее распространенным представлениям о его значении, вводя неизбежные уточнения применительно к специфическим формам баховской эпохи. Заметим, что отдельные понятия современного музыковедения, которые могли бы признаваться как неоспоримые, порой «дают осечку» в связи с тем, что они относятся прежде всего к зрелому классическому стилю. Если, например, исходить из известных положений Римана и Эрпфа о связи модуляции с тематизмом, то сразу же возникает вопрос, например, о правомерности понятия модуляции по отношению к пьесе без определенно выраженного тематизма (прелюдия С-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира») или к множеству произведений, в которых имеется всего одна тема, к тому же не всегда отчетливо членимая на отдельные построения. Заранее оговоримся, что мы убеждены в целесообразности применения в подобных случаях понятия модуляции и полагаем, что на изучаемом здесь историческом этапе в условиях гомофонных жанров нет необходимости всегда ставить вопрос о модуляции в зависимости от тематизма.

Очевидно, наименее спорно применение понятия модуляции по отношению к полифоническим формам, и прежде всего — к фуге. Поскольку тематические проведения даются в различных тональностях, то, несомненно, от одного проведения к другому (если оно инотонально) должен вести модуляционный переход. В итоге, естественно, мы должны признать наличие модуляции в самой теме фуги (поскольку в экспозиции тема и ответ сочетаются непосредственно друг с другом), притом в принципе эта модуляция — чисто мелодическая, к тому же при первом изложении темы — одnogолосная. Другой модуляционный переход в фуге связан с интерлюдиями, и прежде всего с той из них, которая связывает экспозицию со средним разделом (разработкой). Это, как правило, многоголосная модуляция, в которой наряду с мелодическим началом важную роль играет гармонико-функциональный фактор. Но в фуге встречается еще одно явление модуляционного характера, которое, однако, явно относится к другому, подчиненному уровню: мы имеем в виду отступления от главной тональности, осуществляемые в рамках изложения темы фуги, но не колеблющие ощущение тонального центра. В. Протопопов (1965, с. 80—84), рассматривший подробно особенности таких моментов у Баха, называет их тональными отклонениями. С точки зрения интересующих нас проблем представляется чрезвычайно важным разноплановое осуществление модуляционного процесса в условиях полифонического жанра — в сравнительно большом и сравнительно малом масштабе, по ходу мелодического развития и, что особенно примечательно, уже в одnogлосии.

Явно выраженную модуляцию содержит множество пьес, выдержанных в характере полифонического, гомофонного либо сме-

шанного изложения, которые имеют по меньшей мере одну четкую внутреннюю грань, обычно подчеркнутую знаком повторения. Таковы, прежде всего, сюитные номера. Их первые части в подавляющем большинстве случаев модулируют, притом направление модуляции ограничивается тональностью V ступени для мажора и тональностями V и III ступеней для минора. В сущности, исключительность такого направления побуждает, как будет показано ниже, считать вообще развитие по типу функциональной модуляции модулированием в сферу доминанты. Но как быть с произведениями, в которых нет столь отчетливой внутренней грани? Каким понятием определить тональные сдвиги, например, в большинстве баховских прелюдий или внутри частей сонат и концертов? Нередко интенсивный процесс тонального развития происходит в отчетливо членимых формах, особенно после внутренней грани; достаточно ли оснований считать происходящие сдвиги менее весомыми, чем модуляция перед знаком повторения?

На наш взгляд, однотипность смены тональностей в разных фазах развития конкретных произведений и весомость вновь являющейся тональности заставляют относить подавляющее большинство таких смен к явлению одного и того же уровня, что позволяет широко пользоваться при их изучении единым понятием модуляции. Правда, модуляции внутри пьес, непосредственно перед знаком повторения, с точки зрения классических норм, в большинстве случаев представляются более совершенными, чем многочисленные «серединные» модуляции. Однако в условиях раннеклассической гармонии, вероятно, такие различия не должны считаться существенными. Так, например, отмеченный Ю. Холоповым (1971, с. 340) совершенный каданс в середине построения — в прелюдии *f*-*moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха говорит только о моменте приближения к зрелым классическим нормам и не означает, с точки зрения раннеклассического стиля, более законченной модуляции, чем тональные сдвиги в других прелюдиях из того же сборника. Совершенство каданса, утверждающего тональность, очевидно, не определялось в эпоху Баха завершением построения на тонике (главной или побочной) непременно в мелодическом положении основного тона (напомним, например, об окончании на терцовом тоне прелюдии и фуги *c*-*moll* в первом томе «Хорошо темперированного клавира»). Нет также оснований считать обязательным для совершенной модуляции скачок в басовом голосе между основными тонами доминанты и тоники — в этом случае пришлось бы, например, той же прелюдии *c*-*moll* отказать в модуляционном развитии. Все это говорит за целесообразность широкого применения понятия модуляции при анализе произведений интесферой относится к другому уровню и поэтому оставляется здесь нами в стороне: это побочные доминанты к субдоминанте, встречающиеся в начальных построениях, о чем уже была речь выше. Такие образования, возникающие в значении неопорных, никогда

не колеблют ощущения тонального центра¹². В итоге установленные главной тональности в начальных построениях наряду с ее прочным утверждением в заключениях произведений оказывается предпосылкой динамического модуляционного процесса во внутренних разделах.

Проблемы модуляционного развития связаны с родством тональностей, которое издавна теория музыки стремится представить в качестве системы, дифференцируемой по степеням или типам родства. Единой классификации родства тональностей не имеется, а предлагаемые решения хотя и находят широкое применение в учебно-педагогической практике, но значительно меньше — в науке гармонии. Распространенный подход к проблеме тонального родства явно недостаточно отражает последовательные этапы развития музыкального искусства¹³. Возможно, одним из верных путей могла бы стать систематизация тональных связей применительно к определенным историко-стилистическим периодам, а может быть, и к стилю отдельных композиторов. Заметим, что последнее подсказывает опыт Р. Киркпатрика, — в своей монографии о Скарлатти (с. 208) он отнес к гармонической системе этого композитора одноименные варианты всех трех главных трезвучий. Естественно, что такое соотношение аккордов предполагает и аналогичное соотношение тональностей.

Среди музыковедов наименее спорным считается вопрос о группе тональностей первой степени родства, в которую, согласно Римскому-Корсакову, включается 6 тональностей. Однако с точки зрения практики раннеклассической гармонии (а во многом и зрелой классической) нельзя считать обоснованным отнесение к этой группе мажорной доминанты минора и минорной субдоминанты мажора. В самом деле, например, среди множества минорных фуг и других имитационных форм не найти в эпоху Баха такой, в которой ответ строился бы в тональности мажорной доминанты. Соответственно и тональное развитие в минорных гомофонных пьесах направляется только в минорную же тональность доминанты (либо в мажорную тональность III ступени). Аналогично обстоит дело и с тональностью минорной субдоминанты мажора, еще менее реальной в раннеклассической гармонии из-за редкости гармонического мажора вообще.

О значении родства, ограниченного кругом пяти тональностей

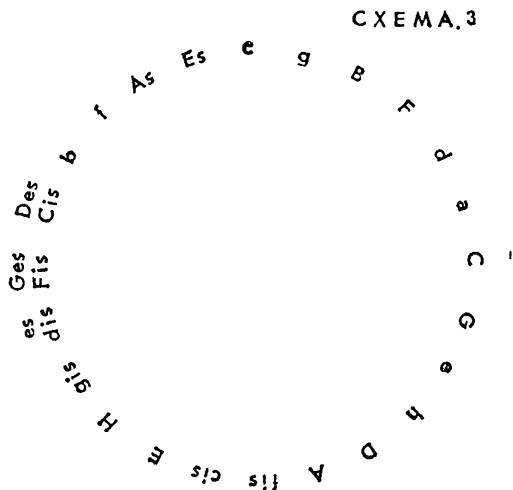
¹² Отсылаем читателя к замечанию Э. Курта (с. 112) о побочных доминантах, трактуемых «северными мастерами полифонии» с большой внутренней динамической силой, по сравнению с простотой, почти игривостью, подчеркиванием красочно-звукового очарования при введении этих созвучий «в легкомысленном итальянском, а в дальнейшем и в классическом стиле».

¹³ Еще И. Способин (с. 41) отмечал несоответствие системы родства тональностей по Римскому-Корсакову «фактическому положению вещей в области модулирования». Он говорил и об антиисторичности постановки проблемы тонального родства (см.: А. Степанов, 1967, с. 81; В. Цендровский, с. 38).

Предложенная Способиным классификация по типам родства (диатоническое, мажоро-минорное, хроматическое) в общих чертах соответствует принципу историзма, но нуждается в детализации.

по отношению к главной, можно говорить, в сущности, только применительно к функциональным модуляциям (через общий аккорд). Именно этот тип модулирования, вероятно наиболее важный с точки зрения развертывания формы (как ее простейший «двигатель»), наглядно показывает скрывающее действие гармонической функциональности, значительную степень ее преобладания над чисто мелодическим началом. Другие же типы модулирования, как будет показано ниже, отнюдь не ограничивались узким кругом наиболее близких тональностей.

Примечательно, что композиторы и теоретики в баховскую эпоху уже представляли себе возможности модулирования с охватом всех 24-х тональностей равномерно-темперированного строя. Их заботой было не приведение в систему родства небольшого числа тональностей, а объединение всех их единым кругом. При этом последний был призван играть роль «ключа» для модулирования. В период между созданием Бахом первого и второго томов «Хорошо темперированного клавира» возникает цикл упражнений во всех тональностях А. Зорге (1730), последовательность которых приводится в «Большой школе генерал-баса» Маттезоном (1735) в таком виде (см.: М. Букофцер, с. 385):



Очевидно, данный круг тональностей отражает представления музыкантов о возможных путях плавного модулирования, в том числе и постепенного удаления от исходной тональности в любом направлении. Легко убедиться, что круг наглядно демонстрирует близость мажорных и минорных тональностей с их одноладовыми доминантами. Наряду с этим отражена близость параллельных тональностей. Размещение тональностей мажора и минора одноладовыми парами отражает идею равноправия ладов. Центром системы считался, несомненно, расположенный «на востоке» C-dur, антиподом которого оказались многозначные тональности с энгармонической заменой. И еще одна закономер-

ность: предельно удалены друг от друга, в любом случае, одноладовые тональности тритонового соотношения, притом почти всегда — принадлежащие к противоположным «знаковым» сферам.

* * *

Как уже отмечалось, плавные модуляции (по Ю. Тюлину — модуляции при явном гармоническом движении) в раннеклассической гармонии, как и позднее, безусловно преобладают над тональными скачками. Соотношение этих двух типов модулирования сравнимо с двумя путями зарождения и развития гармонии: в условиях полифонического многоголосия (вспомним асафьевскую «остывающую лаву готической полифонии») и в качестве компонента инструментальной, например, лютневой музыки, прежде всего аккомпанирующей солисту (сюда близко относится определение Асафьевым гармонии как резонатора мелодии). Подобно преобладающему значению полифонического многоголосия для формирования гармонического чувства и закономерностей гармонического движения, плавные модуляции в общей системе раннеклассической гармонии, естественно, решительно превосходят по значению и частоте применения тональные скачки.

В наибольшей степени плавность ощутима в условиях мелодической модуляции, которую мы рассмотрим ниже в ее двух основных формах: в одноголосии безо всякой аккордовой поддержки, а также в речитативах с гармоническим утверждением каждой фразы. В функциональной модуляции (с переосмысливанием общих, посредствующих аккордов), при несомненной роли чисто гармонического начала, плавное голосоведение имеет значение обязательного условия¹⁴ (в сущности, все модуляции, основанные на плавном голосоведении, оказываются в конечном счете мелодико-гармоническими). Роль голосоведения в собственно мелодико-гармонических (в том числе эллиптических) модуляциях давно известна; но в процессе перехода из одной тональности в другую заметную роль подчас играет и функциональное начало. Эпгармонические модуляции очень близки в техническом отношении мелодико-гармоническим модуляциям и могут рассматриваться в качестве их разновидности. Наконец, специфическим средством раннеклассической гармонии являются секвентные модуляции, для которых, естественно, характерно мелодическое смещение звеньев диатонических или хроматических секвенций.

Авторы музыковедческих работ, посвященных творчеству композиторов баховской эпохи, обычно не проходят мимо особенностей модуляций. Но соответствующие наблюдения носят отрывочный характер и чаще всего связаны с одним или несколькими

¹⁴ О значении «мелодических намерений автора» и голосоведения в модуляциях через посредствующий аккорд писал А. Мутли (1948, с. 44). Заметим, однако, что он применяет понятие плавности в другом смысле — к таким способам модуляции, когда последний аккорд предыдущей тональности и первый аккорд последующей находятся в простом, привычном для слуха соотношении.

частными моментами, к тому же без их теоретического разбора. Так, Б. Поцей (с. 163) обращает внимание на связанный с тональными сдвигами образец «едва ли не романтической последовательности» — отрывок из пьесы Куперена «La Courgein». Однако, как явствует из нотной цитаты, речь идет, в сущности, не о модуляции, а об оригинальном «расцветивании» основной тональности цепью коротких смещений по типу секвенции (преимущественно хроматической). Разочаровывают при сверке с нотным текстом замечания Р. Киркпатрика (с. 247—249) о «паразитических» модуляционных переходах у Скарлатти — они оказываются большей частью сопоставлениями тональностей через глубокую цезуру, но при этом, как справедливо отмечает исследователь, нередко как бы поверх цезуры образуется связь по типу прерванного оборота. По Киркпатрику, смена тональности у Скарлатти часто связана с различного рода переходными построениями, наличием общего звука, секвенцией, эллипсисом.

Несомненно, разнородные приемы модулирования, включая сложнейшие энгармонические и мелодико-гармонические модуляции, не были чужды всем композиторам баховской эпохи, и в частности Генделю. Однако по сравнению с Бахом им присуща относительная ограниченность тонального развития, что сказывается и на технике модулирования. Вряд ли можно назвать образцы произведений, в которых, подобно Хроматической фантазии или органной фантазии g-moll Баха, сложнейшие виды модуляций нашли бы столь широкое и постоянное применение, обусловленное всем ходом гармонического развития произведения.

Баховским модуляциям посвящена единственная доступная нам специальная работа, выполненная Р. Хандке (1926) на основе изучения хоралов. Эти пьесы, как известно, отчетливо членились на фразы, часто модулирующие, причем завершающий фразу аккорд под фермой представляет тонику новой, диатонически родственной тональности. Модуляции в хоралах, как правило, функциональные, часто трехчленные, причем в таких случаях созвучие под фермой воспринимается как представляющее промежуточную тональность, от которой начинается развитие в сторону следующей, третьей по счету тональности.

Работа Р. Хандке отражает ряд закономерностей баховских модуляций, свойственных не только его хоралам. Функциональные модуляции, занимающие преобладающее место в хоралах, являются важнейшей разновидностью многоголосных модуляций Баха в его прелюдиях, фугах, сюитных номерах, частях концертов и вокально-инструментальных циклов. Значение таких модуляций предопределено строгостью рамок тонального развития, в большинстве случаев ограниченного первой степенью родства. Однако в немалом числе произведений Баха, особенно — выдержанных в импровизационном стиле, круг затрагиваемых тональностей заметно расширен — композитор полностью использовал возможности равномерно-темперированного строя.

Еще И. Форкель (с. 32) писал о Бахе, что «когда он импровизировал, то свободно передвигался во всех двадцати четырех тональностях и делал с ними все, что желал. Он так легко и непринужденно соединял как самые отдаленные из них, так и соседние, что создавалось впечатление, будто он модулирует во внутреннем круге одной-единственной тональности. Резкость модуляций была ему чужда; его хроматизмы даже в переходах были настолько нежны и плавны, как будто он постоянно оставался в пределе диатонического ряда». Напомним также высказывание Г. Лароша (1974, с. 60) о том, что у Баха, как и у Глинки, «изредка прорывался необыкновенный дар к модуляции в отдаленные тоны».

Более полное представление о характере модулирования, свойственном Баху и его современникам, даст проводимое нами последовательное рассмотрение различных видов модуляций. Мы начинаем его с мелодических и мелодико-гармонических модуляций, исходя из их первичности, основополагающего значения для всех других разновидностей смены тональности.

б) Мелодические и мелодико-гармонические модуляции

В творчестве Баха и его современников, как уже отмечалось, одноголосные мелодические модуляции предстают в двух видах: это, во-первых, модуляции в имитационных формах, и прежде всего в экспозиционном изложении тем в фугах; во-вторых, модулирующие речитативы, особенно в произведениях импровизационного стиля. Показателем сформировавшегося чувства гармонии является факт, что в обеих названных формах чисто мелодический, казалось бы, процесс не обходится без аккордово-гармонического обоснования — скрытого в одних случаях, явного в других.

Обратимся к исходному изложению темы в фуге, почти всегда приводящему к ответу в тональности доминанты. Сама по себе направленность тонального развития в доминанту должна рассматриваться как проявление гармонического начала, издавна объясняемое обертоновым «продолжением» начальной тональности. Помимо этого, одноголосная тема на всем ее протяжении ассоциируется в сознании с вполне определенным гармоническим сопровождением, причем в отдельных ее моментах нетрудно услышать общий аккорд, сменяемый затем модулирующим аккордом:

101 И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир». Темы фуг Es-dur, I и G-dur, II

The image displays three staves of musical notation for a fugue theme in G major. The first staff shows the initial phrase with harmonic labels T, T=S, D7, and T. The second staff continues the theme with labels T, VII7, and VI7. The third staff shows further development with labels D7, T=S, D, and T. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

В дополнение к известному понятию скрытого голосоведения, разработанному в свое время Э. Куртом в «Основах линейного контрапункта», возможно, следовало бы говорить в таких случаях о скрытом аккордообразовании в одноголосии, которое приводит к скрытой гармонической модуляции (здесь — функциональной).

Роль гармонического начала хорошо ощутима в модулирующих речитативах, причем, в отличие от фуг, особое значение в них получают мелодико-гармонические, а также энгармонические модуляции. Это положение объясняется распространенностью модулирующих речитативов в условиях импровизационного стиля, не склонного к строгости и определенности тонального развития подобно фуге. В качестве примера, в рамках которого заметна большая роль гармонии и ее самостоятельный характер, назовем второй раздел из прелюдии B-dur («Хорошо темперированный клавир» Баха, том первый); в нем мелодико-гармонические сдвиги тональностей, совершающиеся в аккордовых последовательностях, воспринимаются как стимул, отправная точка для последующих фрагментов модулирующего речитатива. Такова же самостоятельная роль гармонии наряду с речитативом, в среднем разделе баховской органной фантазии g-moll, где пяти-, шестиголосный «хор» вступает с выразительными возгласами (многоголосные задержания) на последних звуках речитативных фраз, служа им своеобразным ответом (к этому моменту мы еще вернемся ниже).

Исключительно развитую форму модулирующего речитатива с гармоническим закреплением представляет начало второго раздела Хроматической фантазии Баха¹⁵. Характер изложения материала связан здесь с вокальным, оперным речитативом. Об этом говорят ограниченные по размерам, взволнованные фразы соло, поддерживаемые относительно короткими (не длиннее четверти) аккордами сопровождения. Речитатив играет ведущую роль в ладогармоническом развитии: во многих сольных фразах совершается поворот в сторону новой тональности. Текучесть свободно льющегося речитатива обеспечивается, в частности, тем, что аккорды, завершающие отдельные фразы, как правило, неустойчивы. Однако роль мелодического речитатива на деле не является самодовлеющей, поскольку чередование одних только аккордов, рассматриваемых в отрыве от речитатива, образует схему закономерной гармонической последовательности, в рамках которой смежные разнотональные созвучия оказываются спаянными одно с другим мелодико-гармоническими, а местами энгармоническими связями.

¹⁵ Мы имеем в виду речитативный раздел начиная с такта 48. Такой подход к структуре Хроматической фантазии применяется не всеми. Так, например, немецкий музыковед Р. Дамман в приводившейся работе (с. 371 и послед.) усматривает в этом произведении трехчастность, поскольку раздел, предшествующий речитативу, он расчленяет на две части: пассажную и арпеджийную. Автор обращает внимание на диссонирующий характер большинства аккордов в пассажах, энгармонические модуляции, уход в сферу далеких тональностей.

своей мягкостью и одновременно ароматом свежести, встречаются и в чисто инструментальных произведениях, способствуя впечатлению изменения их образной сферы (в качестве примера назовем сарабанду из Английской сюиты g-moll Баха; см., в частности, такты 13—16).

На примерах раннеклассической гармонии удается проследить процесс становления мелодико-гармонического приема, известного под названием доминантовых цепочек, и освободиться от некоторых «предвзятых» представлений. Поскольку уже очень давно учение о гармонии заставляет нас рассматривать все явления сквозь призму прежде всего зрелого классического стиля, мы и в этом случае теряем из виду мелодические истоки и природу этих образований. Мы привыкли повсюду расценивать их преимущественно как сочетания доминантсептаккордов кварто-квинтового сочетания в том виде, как они предстают, например, в скерцо из фортепианной сонаты № 2 Бетховена или же в заключительной партии первой части его же концерта № 1 для фортепиано с оркестром.

Показательно, что Н. Пузей (с. 50—51) уже в начале Хроматической фантазии Свелинка с момента двухголосия (такты 7—9) усматривает доминантовую цепочку кварто-квинтового типа и находит, что этот пример демонстрирует широко понимаемую функциональность и в то же время колористичность гармонии. В. Берков (1972, с. 25—26), не пользуясь понятием доминантовой цепочки, отмечает в данном месте типичную позднее для Баха гармонизацию хроматически нисходящего тетракорда, в которой совершается движение от тоники (в начале ответного проведения темы) через доминанту и субдоминанту с возвращением к тонике (в отличие от Пузея, принимающего созвучие в начале такта 9 за III ступень). Нам представляется, что в анализе данного фрагмента следует прежде всего подчеркнуть его мелодическую природу. Композитор нашел выразительную форму сочетания последовательно хроматической темы с диатоническим, в сущности, противосложением, притом нисходящие отрезки первой созвучны восходящим интонациям второго. Конечно, двухголосие наполнено и гармоническим содержанием, в известной мере приближающимся к доминантовой цепочке в среднем фрагменте данного тематического проведения, причем ведущий гармонический замысел связан скорее с цельным оформлением всего ответного проведения, о котором пишет В. Берков.

Важным показателем преобладающего значения мелодического начала в раннеклассических образованиях — «предвестниках» доминантовой цепочки следует считать отсутствие скачкообразного движения в басу, наличие которого, естественно, наиболее наглядно демонстрировало бы кварто-квинтовую гармоническую структуру. Такого скачкообразного баса нет нигде в Хроматической фантазии Свелинка (хотя и в последующих проведениях темы обнаруживаются черты доминантовой цепочки). Его нет и в других аналогичных примерах, приводимых Н. Пузеем. Так, в «эллиптическом» фрагменте из «Тамбурина» Рамо гармоническое движение

(а скорее малоподвижное «вращение») основывается на тоническом органном пункте (примечательно, что при этом происходит постепенное упрощение гармонии; в сущности, во всем отрывке содержатся только два «сцепленных» септаккорда, преобладают же трезвучия, и все завершается оборотом SsDt). В одиннадцатой и двенадцатой вариациях из популярной пассакалии g-moll Генделя соответствующий фрагмент основывается на строго полутоновом ниспадающем движении баса. Данная последовательность состоит из одних аккордов, чередующихся, однако, с точки зрения классических норм доминантовой цепочки, нерегулярно: в ней есть и созвучия типа доминантсептаккорда и уменьшенного вводного септаккорда, намечающие тональные сдвиги в VII, III, затем II ступень. Обратим внимание и на то, что в рамках всей пьесы подобные фрагменты предстают как усложненный хроматизированный вариант преобладающей повсюду диатонической («золотой») секвенции. Указанные вариации, которые приходятся примерно на «точку золотого сечения» вариационного цикла, образуют его хроматически усложненную кульминацию. Тональная замкнутость каждой вариации, равно как и «робкие» модулирующие шаги других сходных образований, о которых мы ведем здесь речь, наглядно доказывают, что точные или неточные доминантовые цепочки, сочетая гибкое голосоведение со сверканием разнотональных септаккордов, с их вспышками и затуханиями, служили скорее колористическим средством, чем гармонико-функциональным модуляционным приемом.

В XVII — первой половине XVIII века встречаются и примеры цепочек, в которых бас совершает скачки на кварты и квинты, создавая впечатление регулярного «эллиптического» чередования доминант. Однако, как правило, в подобных случаях отчетливо видна либо мелодическая природа явления, либо его простейшая гармоническая основа в виде секвенции диатонического вида. Обратимся к примеру, заимствованному из творчества Букстехуде:

109 (Poco Adagio) Д. Букстехуде. Соната для скрипки и виолы да-гамба

Во втором двутакте возникает подобие кварто-квинтовой цепочки, которое, однако, представляет собой очевидный результат контрапунктического обращения первого двутакта. В дальнейшем, по ходу развития всего фрагмента *Roco Adagio*¹⁸, еще раз чередуются два аналогичных двутакта в виде ответных проведений со сменой тональностей — *d-moll* на *a-moll* и противоположно. Завершается фрагмент в первоначальном «ракурсе», то есть с хроматическим ниспадающим басом. Таким образом, отчетливы вторичность кварто-квинтового баса и его контрапунктические истоки.

Оригинальная цепочка с многократными кварто-квинтовыми перемещениями баса встречается у Генделя в клавирном *Каприччио g-moll* незадолго до конца пьесы. Вот ее схема:



Этот любопытный случай опять же не представляет собой еще регулярной последовательности, поскольку он включает аккорды различной структуры. Примечательно, как постепенно происходит «разрядка» внутри цепочки: три исходных нонаккорда ведут к септаккорду, на смену которому приходят трезвучия. Едва ли не самое интересное то, что в цепи последних композитор не обошел умышленно трезвучие II ступени и в конечном счете привел цепочку к диатонической секвенции. Напомним, что и в генделевской пассакалии последовательность, близкая доминантовой цепочке, оказалась усложненным вариантом диатонической секвенции. Связь с секвенцией в *Каприччио* столь же ясна не только из-за характера завершения цепочки, но и из-за преобладающей роли секвенций в развитии всей этой пьесы.

В отличие от своих современников, Бах, в сущности, не обращал к цепочкам с регулярными кварто-квинтовыми смещениями диссонирующих гармоний, хотя на отдельных участках продолжительных модуляционных образований мелодико-гармонического характера иногда такие смещения и обнаруживаются (например, в упоминавшейся прелюдии *B-flat* из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). О том, что и для Баха подобные последовательности связаны не с рафинированной функциональностью, а прежде всего с особенностями голосоведения и могут присутствовать в условиях определенных жанров, которым особенно свойственны пережитки модальности, говорит их наличие в ряде хоралов:

¹⁸ Полностью см.: М. Иванов-Борецкий, 1936, № 93, с. 208—209.

und seg - ne , was dein Erb - teil ist.

mein gro - ßer Jam - mer bleibt dar - nie - den.

Естественно, что продолжительность таких последовательностей значительно больше не в вокальных формах, а в инструментальных произведениях, притом прежде всего импровизационного стиля. Таков отрывок из баховской органной фантазии g-moll, на который мы уже ссылались (такты 31—35), и особенно — крупные фрагменты Хроматической фантазии (см., в частности, арпеджио в тактах 33—42). Однако примечательно, что, в отличие от единичных мелодико-гармонических модуляций (например, в отмеченных выше речитативах), которые служат яркому тональному сдвигу, цепочки мелодико-гармонических последовательностей, как видно из приведенных примеров, либо вовсе не приводят к уходу из исходной тональности, либо, в конечном счете, оказываются модулирующими в тональность близкого родства. И это положение служит еще одним подтверждением тому, что подобные явления должны рассматриваться прежде всего со стороны их мелодической сути.

Но можно ли утверждать, что композиторы баховской эпохи не ощущали гармонической значимости созвучий, вовлеченных в процесс «скольжения» по цепочке? Конечно, нет. Более того, если Свелинк, Букстехуде, а в известной степени и Рамо проявили относительно слабую чувствительность к собственно гармонической стороне цепочек, то Гендель и особенно Бах заботились о том, чтобы в них участвовали ясные аккордовые структуры, на ряде участков движения четко спаянные одна с другой в функциональном смысле. Однако, не используя цепочку для сдвигов в далекие тональности, композиторы, несомненно, обращались не столько к динамике созвучий, сколько в специфической выразительности их интервалов. В частности, применительно к процитированному отрывку из хорала № 80 нетрудно усмотреть обусловленность напря-

всего минорному ладу. Кроме того, мы уже не раз убеждались в том, что минор для раннеклассической гармонии был основной сферой творческого поиска, являясь одновременно и средоточием модальных традиций и лабораторией новых, усложненных приемов гармонического письма.

Отдельные образцы энгармонической модуляции обнаруживаются в произведениях таких композиторов, как Гендель, Телеман. Обратимся к одному из примеров²⁰:

112

Recitativo

Г. Ф. Телеман. «День суда». Речитатив

Sopran

Ein Tag der Schre_cken bricht her_ ein von Gna_ de

völl_ und schwer von Pein

Отмеченный Г. Флейшхауэром энгармонизм связан с образным содержанием данного конкретного момента и всей братерии («День суда»), к которой он относится. Однако, по сравнению со строгими, ясными формами подобной модуляции у Баха, Телеман скорее еще только испытывает прием энгармонизма, что, правда, может восприниматься и как некая близость к будущим романтическим формам (впрочем, как уже отмечалось, исследователя раннеклассической гармонии повсюду подстерегает возможность ошибиться — безоговорочно принять те или иные явления, представляющие еще только в стадии их становления, за предвосхищение послеклассических приемов). Исходным созвучием оказывается доминантсекундаккорд *f*-moll (то есть направленный на субдоминанту исходного *c*-moll). При энгармонической замене это созвучие, получающее значение альтерированного вводного септаккорда *h*-moll, подвергается дезальтерации (*cis* вместо *c*), нарушающей четкость его переосмысления. Думается, что в сознании ком

²⁰ Приводимый фрагмент цитируется в упоминавшейся работе Г. Флейшхауэра, 1963, с. 58.

позитора этот момент представлялся скорее не как энгармонизм, а в качестве мелодико-гармонической модуляции из f-moll в h-moll (возможно, еще и с промежуточным d-moll). Нормативный характер энгармонической модуляции оказывается не достигнутым еще и потому, что дальнейший переход VII₇ в D₂ h-moll совершается с нарушением плавности голосоведения, что, впрочем, естественно особенно для речитативов (см. также разрешение доминантсекундаккорда в тонику в конце цитируемого примера).

Заметим, что в рассмотренном фрагменте энгармоническая модуляция не обладает сколько-нибудь заметной значительностью. Это средство применено как бы походя, без выделения из контекста, и звучит вполне обыденно. Лишь ненамного более приподнята энгармоническая модуляция в приводимых в литературе примерах из творчества Генделя — таких, как речитатив (№ 28) в «Самсопе» или хор № 8 в «Израиле в Египте». Не случайно К. Розеншильд (1973, с. 369) называет эти энгармонические модуляции также отклонениями. Он справедливо говорит (с. 429—430) о том, что Баху свойствен сходный тип модулирования, наряду с которым, однако, композитор «гениально нов и силен... в энгармонических модуляциях и иного типа — бурных, взрывчатых, порою как бы „подавляющих“ своей мощью другие элементы формы».

Насколько прочно «вписывается» энгармоническая модуляция в баховский речитатив, показывает следующий пример:

113

И. С. Бах. «Страсти по Матфею», № 60

noch viel härter sein. Er_

barmt euch, haltet ein!

В данном фрагменте большое возбуждение и страстность мольбы находят свое выразительное воплощение во многом благодаря гармонии. Язык всего этого небольшого номера изобилует мелодико-гармоническими последовательностями, сосредоточенными в таком количестве, что возникает, в сущности, внетональное образование (примечательно отсутствие ключевых знаков). Внезапная стабилизация в завершении речитатива достигается энгармонической модуляцией на тритон — из *Cis-dur* в *g-moll*. О том, что Бах мыслил данное построение мелодически, красноречиво свидетельствует особенность записи: уменьшенный септаккорд в начале предпоследнего такта зафиксирован им со звуков $\sharp c$ в басу, то есть по последующему *g-moll*, в то время как в верхних голосах поначалу стоит *dis*, явно относящийся к предыдущему *Cis-dur*; здесь важна не столько гармоническая «неопределенность» орфографии, сколько забота композитора о том, чтобы бас — фундамент тонально-гармонического развития — начертил «нормативный» отрезок гаммы *g-moll*, сочетающий ее диатонический и хроматизированный вид.

Однако сколько бы мы ни рассматривали эпизоды, содержащие энгармоническую модуляцию в вокально-инструментальных жанрах, несомненно, наиболее яркие образцы ее свойственны чисто инструментальной музыке, притом прежде всего — импровизационного стиля. Необходимость в интенсивном тональном развитии, с охватом широкого круга тональностей, с резкими подчас эмоциональными и, соответственно, тональными сдвигами, подсказывала широкое применение энгармонизма. И хотя произведений, в которых последовательно вводится этот прием, сравнительно мало, их рассмотрение поучительно для того, чтобы познать процесс, его эволюции.

Классический образец произведения, в котором энгармонические модуляции используются многократно в качестве важнейшего выразительного средства, представляет выдающееся творение Баха — его органная фантазия *g-moll*²¹. В ней энгармонические модуляции сосредоточены в наиболее напряженном в эмоциональном отношении центральном разделе формы и осуществляются систематически в качестве важнейшего средства тонального развития. При этом достигаются сдвиги самого различного характера: из минора на полтора тона вниз, на полутон вверх, на два тона вниз, наконец, из мажора на два тона вниз. Заметим, что в результате энгармонизма уменьшенный септаккорд переосмысливается по-разному: в одних случаях изменяется обращение аккорда при сохранении, однако, его функции; в других изменяется обращение и функциональный смысл созвучия.

Фантазия *g-moll* — одно из сложнейших по гармоническому стилю произведений Баха. Не все явления, наблюдаемые в ней, получили одинаково широкое при-

²¹ Мы оставляем в стороне «Маленький гармонический лабиринт», притом только из-за того, что «Бах рассматривает эту пьесу скорее как своего рода трюк или технический этюд» (Э. Курт, сноска на с. 268), но и в связи с уже упомянутой сомнительностью авторства этого произведения.

мление в творчестве композитора, но именно здесь особенно полно раскрывается это гармоническое мастерство. Возможно, что из-за этого А. Шеринг в своей крестоматии поместил фантазию полностью и на первом месте среди образцов биховских пьес. III. Кёклен, перечисляя по жанрам группы произведений Баха, числующих особым вниманием в связи с их гармоническим языком, называет среди органичных пьес фантазию *g-moll*.

Фантазия — произведение большой выразительной силы. Даже мало искушенный слушатель обратит здесь внимание на взволнованный речитатив и полный трагизма пафос, потрясающее до глубины души *lento* и вдохновенные «взлеты», напряженное активное развитие, сменяющееся моментами умиротворения. Более глубокое проникновение в сущность данного произведения в еще большей мере приводит к выводу о том, что фантазия *g-moll* — плод творчества великого мастера реалистического искусства, в центре внимания которого стоит человек с его богатым внутренним миром эмоциональных переживаний.

Первый раздел произведения (такты 1—9) играет роль вступления. Оно характеризуется относительной неподвижностью гармонии, подчеркиваемой органичным пунктом (продолжительное время тоническим, в конце — доминантовым), а также единством фактуры (четкий гомофонный склад). Относительная скупость ладогармонических средств этого раздела сочетается с богатой разнообразной фигурацией в верхнем голосе, притом местами наблюдается фигурация почти чисто гармонического вида (например, на неопорных долях такта 6; аналогичная фигура имеется в начале популярного «Сольфеджио» Ф. Э. Баха).

Первое построение очередного, второго раздела (такты 9—14) можно условно назвать экспозиционным. Оно содержит развернутый показ активно развивающегося тематического материала, имитируемого в верхних голосах и сопровождаемого самостоятельной партией педального баса. Бас, движущийся исключительно по аккордовым звукам, делает предельно отчетливыми гармонические перемещения по минорным тональностям *c*, *g* и *d* с относительно длительным «досказыванием» на доминантовом органном пункте (такты 13—14).

Последующий отрывок произведения — серединное построение второго раздела (такты 14—20) — начинается со своеобразного диалога «соло» с «хором», который вступает с выразительными возгласами на последних звуках речитатива. Состав «хора» — шестиголосный. Такое число голосов постоянно обуславливает ненормативное разрешение одного из них на большую секунду вверх во избежание параллельных октав.

Многоголосные ответы в первых фразах (такты 14—16) основаны на чрезвычайно ярких модуляционных сдвигах, осуществляемых посредством энгармонизма уменьшенного септаккорда. Здесь происходят две энгармонические модуляции: одна из *d-moll* в *h-moll*, то есть со сдвигом на полтора тона вниз и с разницей на три ключевых знака (через $VII_2 = VII_7$), а вслед за ней вторая — из *h-moll* в *c-moll* (через $DD VII_2 = VII_5^6$) — на полтона вверх с разницей на пять знаков. Вторая модуляция звучит более напряженно в силу восходящего направления и большей отдаленности связываемых тональностей. Во многом благодаря этому наступает кульминация всего построения. Далее, в тактах 17—20 образуется отчетливый каданс с доминантовым органным пунктом, на фоне которого звучит выразительнейшее *lento* верхнего голоса, поддерживаемое сначала короткими двухголосными репликами, потом дополняемое третьим голосом и завершаемое грузным, тяжелым «вздохом» — задержанием в более низком, чем до сих пор, регистре, с разрешением одного из звуков движением на большую секунду вверх аналогично отмеченному выше. Драматизм подчеркнут альтерацией поддерживаемого аккорда двойной доминанты.

Очередное, третье построение данного раздела (такты 21—25) можно назвать кдансовым — в его начале образуется характерный оборот с кадансовым квартсектаккордом. Однако в противовес оборотам такого типа, ведущим к приостановке движения, содержанием анализируемого отрывка становится активное развитие, в связи с которым в некоторой мере как бы преодолеваются скорбные настроения. Эмоциональный сдвиг осуществляется главным образом ладогармоническими средствами, особенно благодаря сменам тональностей.

Предыдущее построение окончилось доминантой *g-moll*. Эта гармония сливается и в речитативе, подводящем непосредственно к кадансу, с которого начинается анализируемое построение (конец такта 20). Однако слушателя по-

ражает неожиданная тональная краска: каданс начинается в es-moll, то есть в тональности минорной VI ступени, достигнутой в результате энгармонизма уменьшенного септаккорда (такты 20—21).

В рассматриваемом фрагменте происходит сдвиг из g-moll в es-moll, то есть в тональность, отличающуюся на четыре знака. Такой романтический переход не случаен; это намеренный поворот, связанный с воплощением эмоционального сдвига. Той же цели способствует последующее активное гармоническое движение со сменой аккорда на каждую долю, ряд тональных смещений при неуклонном полутоновом движении баса вверх. Возникает впечатление постепенного просветления, завершаемого достижением тональности f-moll при подчеркнутом ненормативном разрешении баса (такты 23—24).

Внутри последующего дополняющего речитатива совершается как бы перелив из f-moll в G-dur (доминанту c-moll), утверждаемый многоголосным кадансом. Эмоциональный сдвиг подчеркнут в этом кадансе ярким восходящим полутоновым разрешением в верхнем голосе, не наблюдавшимся где-либо ранее в данном произведении.

Третий раздел (такты 25—49) открывается построением, в целом аналогичным началу предыдущего раздела. Основное различие состоит в новых тональных красках, в другом взаиморасположении голосов, а также в некотором увеличении масштаба.

Серединное построение третьего раздела (такты 31—35) резко отличается от аналогичного построения второго раздела (ср. такты 14—20). Там — напряженная переключка речитативного соло с многоголосными ответами, завершаемая трогательным *lamento*. Здесь — равномерная, все усиливающаяся неумолимая поступь, ведущая неуклонно к кульминации. В этом отрывке особое выразительное значение имеет гармоническое развитие, основанное на оригинальной доминантовой цепочке: в ее пределах происходит чередование доминанто-тонических оборотов следующих по длинной цепи минорных тональностей (g—c—f—b—es—as—des). В образовавшейся секвенции отчетливо слышатся минорно-мажорные сочетания одноименных малых и больших трезвучий (минор в виде секстаккорда)²².

Настойчивое секвенционное движение переходит в короткую цепь мелодико-гармонических смещений (такт 35), приводящих к кадансу. В последнем преобладающей местной тональностью становится e-moll, появление которого вызывает впечатление приподнятости, торжественности. Заметим, что этот смелый тональный сдвиг, как и другие, содержащиеся в третьем разделе фантазии, приходится примерно на точку «золотого сечения» всей пьесы. В сущности, и данная новая тональность появляется в результате энгармонизма уменьшенного септаккорда (вводный двойной доминанты Des-dur становится созвучием той же функции в e-moll).

В начале кадансовый оборот имеет значительное сходство с описанным выше (ср. такты 36—37 и 21—22), однако теперь развитие идет более стремительно. Прерванный каданс (такт 37) представлен сочетанием доминантнонааккорд — септ аккорд VI ступени. От появляющегося далее h-moll следует яркий сдвиг в E-dur а ожидаемый уход в fis-moll путем энгармонизма приводит к c-moll, т. е. к субдоминанте главной тональности (такты 37—39).

В отмеченных выше образцах энгармонической модуляции совершались различного рода перестройки уменьшенного септаккорда: в первом и четвертом случаях (такты 14—15, 35—36) происходило изменение обращения аккорда при сохранении функции, во втором и третьем (такты 15—16, 20—21) — изменение обращения и функционального смысла. И в следующем случае (такты 38—39) налицо сложный переход: аккорд, который может быть истолкован в качестве побочного VII₂ ко II ступени E-dur, перестраивается в VII₄ c-moll. В результате после E-dur происходит сдвиг на два тона вниз в тональность, отличающуюся на семь знаков. Любопытно то, что здесь осуществляется частичное переименование звуков аккорда.

Теперь наступает, наконец, укрепление главной тональности. Однако в момент

²² А. Шеринг (1930), отмечая в данном месте вершину развития пьесы, говорит о наличии здесь «одного из многих не выясненных до сих пор чудес баховской музыкальной фантазии».

ожидаемого завершения (такт 44) доминантноаккорд внезапно разрешается в доминантсептаккорд к IV ступени (типичный прием «ретардации»). Последний тут же переходит в доминанттерцквартаккорд *f-moll*, образуя отмеченный выше оригинальный прерванный каданс (в фортепианной транскрипции Листа аккорд *d—b—c—e* представлен как *g—b—cis—e*, то есть в качестве вводного к *d-moll*; с точки зрения дальнейшего движения это менее оправданно). Такое сочетание трех диссонансов подряд вызывает впечатление смятения, резкого перелома.

После цезуры фигурация речитатива соло приводит к шестиголосному обороту в *f-moll*, звучащему как воплощение спокойствия, степенности (такты 44—45). Вскоре, после модуляции в *c-moll* и окончательного возвращения в *g-moll*, наступает завершение произведения.

Сравнительно ограниченное число образцов энгармонической модуляции у Баха не допускает категоричности утверждений о характере и подробности ее применения. Однако представляется возможным высказать по этому вопросу несколько замечаний, что позволит выработать общее представление о степени освоения энгармонизма уменьшенного септаккорда в раннеклассической гармонии.

Итак, в исходной тональности Бах брал за основу модулирование все три реальных варианта — вводный септаккорд к тонике, доминанте и субдоминанте, однако первому из них отдавал явное предпочтение. Для новой тональности это созвучие ни разу не приняло значения вводного септаккорда к субдоминанте и только один раз оказалось аккордом двойной доминанты. В итоге преобладают такие энгармонические модуляции, в которых переосмысливаемый аккорд предстает как вводный к тонике обеих смежных тональностей. Это соответствует той роли уменьшенного секстаккорда, которую он играл вообще в ткани произведений Баха и его современников. Добавим, что данное созвучие в новой тональности большей частью разрешалось непосредственно в тонике, без предварительного перехода в гармонию доминантсептаккорда. По сравнению с классическими формами такое разрешение обуславливает неустойчивый характер тональности, достигаемой в результате энгармонизма.

Заслуживает внимания и нотация переосмысливаемого созвучия. Прием энгармонической модуляции, естественно, осуществлялся интуитивно, будучи подсказанным во многом логикой голосоведения. Этим и объясняется «разнобой» в написании уменьшенного септаккорда: его звуки могут оказаться соответствующими по первой, во второй тональности, то частично одной и частично другой. Однако нетрудно убедиться, что преобладающей является все же запись по последующей тональности. Возможно, это отражает понимание композитором динамичности гармонии уменьшенного септаккорда, ее трактовку в качестве фактора движения, временного развертывания музыкального произведения.

г) Секвентные модуляции

Интонационный характер раннеклассической гармонии с большой отчетливостью проявляется в секвентном модулировании, встречающемся в изучаемую нами эпоху повсеместно. Мелодиче-

ская природа музыки тех времен, как уже отмечалось, обуславливает присутствие секвенций едва ли не в каждом произведении, и вполне естественно, что они становятся средством модуляции²³.

Действительно, возможна модуляция, совершаемая с помощью секвенции, в любом разделе формы произведения. В частности, такое модулирование совершается во многих прелюдиях баховского «Хорошо темперированного клавира» вслед за вступительным коротким показом главной тональности и приводит к первой смене тональности. Только в первом томе так начинаются первые шесть прелюдий подряд. Для средних разделов этих пьес секвентная модуляция — типичный прием, утрачивающий свое значение только в заключительных разделах со свойственной им стабилизацией главной тональности. В произведениях других жанров, в которых преобладает гомофонный склад, секвентное модулирование ограничено только при лаконичности формы (например, в хоралах, отдельных сюитных номерах), но оно широко распространено в рамках развернутых структур — концертов, сонат, некоторых прелюдий (например, в баховских Английских сюитах) и других.

Особое значение секвентного модулирования среди других модуляций проявляется в том, что во многих произведениях оно представляет важнейший способ смены тональностей. Такова, например, прелюдия с-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, в которой все модуляции совершаются именно этим путем. В том же томе заметно преобладающее значение секвентного модулирования в прелюдии gis-moll, а также в фуге Fis-dur. В целом же такой прием используется в качестве типичного средства смены тональностей в интерлюдиях фуг. Уже в начале экспозиции возвращение в главную тональность после ответа совершается обычно путем секвенции. Секвентным оказывается часто модулирующий переход от экспозиции к среднему разделу (разработке), таковы же и многие последующие тональные сдвиги. Как и в гомофонных жанрах, такой тип модуляции почти полностью отсутствует в репризах и кодах фуг.

Если секвентная модуляция сама по себе напоминает о мелодической природе раннеклассической гармонии и главенствующем значении вокального типа интонирования, то такое впечатление значительно усиливается при модуляции посредством диатонической секвенции. Вполне естественно, что таким путем проще всего связываются параллельные тональности.

В качестве примера обратимся к прелюдии cis-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира». В первоначальном четырехтакте гармоническое развитие сведено всего к двум аккордам — тонике и доминанте главной тональности. Далее (в тактах

²³ Об этом писал еще М. Букофцер (с. 220), отмечая роль сочетаний, основанных на квинтовом отношении аккордов, а также движения параллельных секстаккордов; такие последовательности стали модуляционным приемом, поскольку их можно было остановить на любом аккорде, способном выполнять функцию тоники.

6-8) совершается модуляция в параллель — E-dur — посредством строго диатонической секвенции (*his* в начале такта 5 — лишь вспомогательный звук). Диатонический, модальный характер этой секвенции очевиден не только из-за отсутствия хроматизмов: ее аккорды, в отношении которых допустимо двойственное истолкование, с точки зрения обеих смежных тональностей оказываются большей частью побочными ступенями ($VI_2=IV_2$, $II_6=VII_6$, ит. $V_2=III_2$, $I_6=VI_6$, $IV_2=II_2$, $VII_6=V_6$). Такой характер аккордов обуславливает нивелированность гармонии в смысле ее tonальной принадлежности, что несомненно ближе модальному мышлению, чем тональному. Однако каждая пара связана по принципу четырехзвучного диссонанса и его трехзвучного разрешения, находящихся в квартовом соотношении: Тем самым возникает важная предпосылка классических сочетаний, венчаемая четким автентическим завершением всего построения в тональности E-dur (такты 7—8). Заметим, что при диатоническом секвентном модулировании в параллельную тональность не представляется возможным выделить какой-либо один аккорд в качестве посредствующего для сочетаемых тональностей — обе они оказываются прочно связанными с помощью целой группы общих аккордов (что, впрочем, возможно и при других видах модуляции).

Столь «чистых» случаев строго диатонической секвенции, служащей основой модулирования, не много. Но нередко специфичность раннеклассической гармонии проявляется в сочетании черт диатонической и хроматической секвенции, переплетающихся довольно сложным образом:

114

Г. Ф. Гендель. Концерт B-dur для гобоя с оркестром, ч. I

III₇=II₇

I₆=III₆ 5 IV=VI VII₇=II₇

В приводимом примере модуляционное движение из исходного B-dur в конечный g-moll начинается со звена, образующего отклонение в c-moll (оборот II₇ D₇ T), смещаемого затем в B-dur и еще два раза по ступеням вниз. Нежелательность далекой тональности As-dur заставила Генделя после двух хроматических звеньев перейти к диатонике, объяснимой и в B-dur, и в g-moll (I₅⁶=III₅⁶, IV=VI, VII₅⁶=II₅⁶ с тонально отчетливым завершением в g-moll). Помимо этой ясно обозначившейся диатоники обратим внимание и на первое звено секвенции — в c-moll, начальный аккорд которого (II₇) привлекает внимание «ненормативностью» звучания: после предшествующей доминанты (B-dur) он воспринимается в качестве III₇, то есть специфически диатонического, модального образования. При переориентации же слуха на c-moll это же звучание должно пониматься как дорийский II₇. Именно благодаря такой необыденности, двойственности, опытный музыкант безошибочно относит подобные образования, услышанные им впервые, к музыке баховской эпохи. В качестве сходного примера у Баха сошлемся на модуляцию в начале прелюдии D-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира» (такты 5—8): переход из главной тональности в A-dur достигается в первом же звене, одна ко движение «по инерции» идет диатоническим путем через I₂=IV₂ в аккорд h-moll (VI=II), от которого начинается утверждение A-dur. Примечательно, что звук *gis* в такте 6, как бы оставленный от предыдущего такта и утверждающий достижение тональности A-dur в качестве цели модуляционного процесса, оттеняет дорийский h-moll как местную, хотя и весьма кратковременную, тонику.

В условиях неимпровизационных жанров секвентная модуляция, прочерчивая собой основанный на диатонике тональный план соответствующего фрагмента произведения, приводит, как правило, из исходной тональности в одну из тональностей ближайшего диатонического родства. Если же секвенция оказывается целиком или в подавляющей своей части хроматической, отклонения по ее ходу служат средством обособления диатонических ступеней главной тональности. Впрочем, в этом отношении принцип родства в большей степени относится, что вполне естественно, к основной функции аккордов и оборотов, в то время как переменная, местная функция, возникающая в силу контакта со смежными звеньями, более «свободна», а тем самым и привлекает внимание своим фонизмом. Назовем в качестве примера секвенцию в фуге f-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (такты 22—25): начинаясь с тоники c-moll, она смещается последовательно в b-moll (необычная минорная, фригийская VII ступень по отношению к предыдущему аккорду) и затем в относительно устойчивый As-dur. Однако все три представленные тональности оказываются ступенями главной тональности: V, IV и III.

Широкая распространенность секвенций и основанных на них модуляций привела к тому, что нередко встречается «нанизыва-

ние» одной секвенции на другую, притом без видимой необходимости с точки зрения модуляционного процесса. Так, например, в прелюдии h-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» в такте 9 начинается секвенция по типу доминантной цепочки, приводящая уже в начале такта 12 к «искрому» D-dur. Однако тоника последнего подменяется септаккордом I ступени и начинается еще одна, дополнительная в принципе диатоническая секвенция, укрепляющая эту новую тональность.

В итоге мы убедились, что секвентная модуляция, аналогично мелодико-гармонической модуляции, представляет для раннеклассической гармонии органический прием, вытекающий из интонационной природы и отнюдь не всегда полностью обусловленный функциональной логикой гармонического развития. Интонационный фактор в этих случаях может становиться источником специфических фонических эффектов, привлекающих внимание своей выразительностью и отодвигающих на второй план функционально-структурные моменты.

д) Функциональные модуляции (через общий аккорд)

Поскольку в функциональных модуляциях, по сравнению с другими типами модулирования, интонационное начало, столь значительное в период складывания гармонического письма, предельно отодвинуто на второй план, в целом система модуляций подобного рода у Баха и его современников оказывается очень близкой зрелому классицизму. Однако у композиторов баховской школы сам по себе процесс модулирования протекает как бы более обыденно, без особого подчеркивания момента перехода и без закрепления достигнутой тональности с помощью «капитальных» кадансовых средств (имеется в виду прежде всего кадансовый квартсектаккорд, а нередко и вообще полный оборот SDT). Данное положение касается в первую очередь модуляций и тональность V ступени, особенно из мажора — исходных модуляций в произведениях любых жанров. Как правило, жесткость перехода требует, после быстрого достижения новой тоники, более или менее развернутого закрепляющего построения:

115 Andante larghetto

Г. Ф. Гендель. «Альцина». Ария Руджеро

B-VII₆ I₆ D₇ VI S₆ D-7 I

Поистине генделевская простота сказала здесь в том, что модулирующим является всего лишь секстаккорд VII ступени, — эта гармония сама по себе подготовлена начальной последовательностью приводимого фрагмента. Сравнительно просто и средства закрепления достигнутого B-dur, хотя медленный темп способствует восприятию «детализации» этой тональности в виде прерванного оборота, а затем заключительного каданса $S_6D_{(7)}T$. Для Баха характерны скорее несколько более усложненные переходы в тональность V ступени. В частности, Г. Рейхерт считает «моделью» первую модуляцию в пьесе через $DD_2 = D \rightarrow D$, ссылаясь при этом на прелюдию Es-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира», а также на прелюдии F-dur и G-dur из первого тома, аллеманду из партиты B-dur²⁴. Помимо общего аккорда I=IV, Бах иногда применял в мажоре и VI=II, но явно избегал функционально неактивную III ступень — не только как аккорд исходной тональности, но и как тональность, в которую в принципе могло бы быть направлено модуляционное развитие (эта тональность, в случае ее сравнительно редкого появления, вводится по преимуществу секвенционно).

Модуляции из мажора в тональности субдоминантовой группы применялись в баховскую эпоху очень ограниченно. Если оставить в стороне сжатые последовательности некоторых начальных оборотов и заключительных разделов, обособляющие гармонию субдоминанты путем введения побочной доминанты к ней, то можно утверждать, что примеров модуляции в тональность IV ступени совсем мало (несколько чаще встречаются модуляции во II и особенно VI ступени). Сознательно или неосознанно решая «задачу столетия» по созданию крупной, динамичной сонатной формы, Бах и его современники развивали доминантовую модуляционную сферу, издавна ощущавшуюся в качестве прямого продолжения исходной тональности, и избегали модуляций в субдоминанту, появление которой могло подорвать ощущение тонального центра. Встречающаяся субдоминантовая направленность модуляции (прежде всего в хоралах Баха) часто оказывается связанной с модальным мышлением:

116 И. С. Бах. Хоралы № 79, 76, 78

²⁴ См. в указанной работе, с. 286—287. Автор имеет в виду модулирование, начинаемое от тоники исходной тональности, поэтому он не может сослаться, например, на прелюдии C-dur или c-moll из первого тома, где VI₆=II₆ или VI₆= \flat II₆ выходят за рамки «модели».

Ob sichs an - ließ, als wollt er nicht,

Ob sichs an - ließ, als wollt er nicht,

В приведенном примере представлены три варианта баховской гармонизации начального двутакта одной и той же хоральной мелодии. В первом совершается самый элементарный переход в тональность IV ступени, вводимую через ее субдоминанту и доминанту (конкретно — через малый вводный септаккорд), появляющиеся на четвертой доле первого такта. Но наш «классически ориентированный» слух воспринимает как нечто неожиданное переход к этим созвучиям от тоники G-dur на третьей доле — ведь с точки зрения исходной тональности на четвертой доле вступает аккорд миксолидийской VII ступени, с точки же зрения достигаемого затем C-dur получается сочетание DS. Сходный переход имеется еще в двух вариантах этого же хорала. Интересен второй из них, завершаемый II ступенью (предшествующий ей аккорд в данном контексте может восприниматься в качестве натурального вводного, хотя, впрочем, здесь ощутим и классический прерванный каданс в B-dur); эта тоника (g-moll) готовится в конце первого такта аккордом c-moll, который поначалу производит впечатление миксолидийской доминанты исходной тональности, а в итоге оказывается субдоминантой g-moll (или же II ступенью B dur). Наконец, третий приводимый вариант завершается миксолидийской VII ступенью главной тональности, достигнутой благодаря посредствующему переходу в субдоминанту — A-dur. Количество таких примеров, почерпнутых из сферы хорала и основанных на нем жанров, легко умножить. Подобные, привлекающие внимание образцы модуляции еще раз доказывают, что субдоминантовая сфера остается носителем модальных традиций.

Модальность ощущается отчасти еще в одном моменте, специфическом для Баха и его современников. В ряде мажорных происшедший характерно тональное развитие сперва в V ступень, а следом за ним — во II ступень. Часто второй сдвиг осуществляется с помощью секвенций. Однако нередко эта модуляция совершается через посредствующий аккорд, причем возникают моменты,

не свойственные нормативной, тональной гармонии. Само сочетание тональностей V и II ступеней мажора может восприниматься в качестве переменной функции I — миксолидийской V ступеней. Общим аккордом бывает, как правило, тоническое трезвучие первой из этих тональностей, получающее значение мажорной (дорийской) субдоминанты для последующей тональности (см., например, в первом томе «Хорошо темперированного клавира» прелюдии E-dur — такты 8—10, G-dur — такты 5—7). Правда, в такого рода моментах легче, пожалуй, усмотреть функционально-динамические связи тональностей нормативного, классического типа. Однако впечатление проявления остатков модалного мышления усиливается при обнаружении сходного типа модулирования в хорале (см., например, № 48), где, в отличие от других жанров, подобный сдвиг оказывается самым первым, открывающим тональное движение.

Модуляции через посредствующий аккорд из минора характеризуются большим разнообразием, чем из мажора. Причина здесь — в особом богатстве гармонических средств минора, под которым надо иметь в виду не только применение всех трех его ладовых разновидностей, но и такие моменты, как, например, исторически опережающее, по сравнению с мажором, внедрение неаполитанской гармонии²⁵. В результате модуляция в тональность V ступени, помимо путей, аналогичных мажору, совершается иногда через VI = низкую II ступень (см. во втором томе «Хорошо темперированного клавира» прелюдию C-dur, такты 17—18 — сочетание d-moll с a-moll). Модуляция в III ступень, в отличие от мажора, имеет широкое распространение, однако она совершается, как и в мажоре, чаще всего секвенционно или же путем сопоставления — это заставляет задуматься над особым характером соотношения минора и параллельного ему мажора: связь этих тональностей, очевидно, не ощущалась функциональной в той мере, как связь с тональностью V ступени. Что же касается модуляций в тональность натуральной VII ступени, то вне хоралов они редки. Сама по себе тональность VII ступени менее других диатонических ступеней участвует в становлении тонального плана, и к тому же в случае ее появления она достигается чаще путем секвенции, или же не непосредственно после главной тональности, а после другой, более близкой ей (например, после натурально-доминантовой тональности в качестве параллельной к ней).

Мало распространены в раннеклассическом миноре, аналогично мажору, и модуляции в субдоминантовую сферу. Среди них

²⁵ Как известно, Чайковский в своем учебнике гармонии (с. 25) писал, что «минорная гармония беднее, ограниченнее средствами, чем мажорная». Основанием этого было принятое им сведение минора к одной-единственной разновидности — гармоническому ладу, на ступенях которого образуются всего только четыре консонирующих трезвучия (вместо шести в мажоре). Очевидно, речь идет в данном случае об учебно-утилитарном подходе к вопросу о выразительных возможностях минорного лада.

чище других встречаются опять же модуляции в тональность VI ступени, но и они происходят обычно либо секвенционно, либо через сопоставление (наподобие модуляций в тональность III ступени).

В итоге в эпоху Баха главное достижение модуляционной техники через посредствующий аккорд заключается, в конечном счете, в модулировании в тональность V, отчасти же III ступени. Возникает, на наш взгляд, самостоятельная проблема — освоение техники модуляции в субдоминантовые тональности в ее историческом развитии. Вероятно, определенным этапом в этом смысле должно считаться внедрение тонико-субдоминантового соотношения главной и побочной партии в сонатной форме. Однако напомним, что Шуберт в экспозиции первой части Неоконченной симфонии связал *h-moll* с *G-dur*, в сущности, одним-единственным общим звуком *d*, при выдерживании которого слух призван переориентироваться с одной тональности на другую; прямой же связи через общий аккорд не оказывается. В сходной ситуации, в экспозиции первой части симфонии № 9 Бетховен модулирует из *d-moll* в *B-dur* тоже без общего аккорда: сперва путем сопоставления тональностей (такты 48—49), затем через энгармонизм уменьшенного септаккорда (такты 71—72).

Насколько модуляция в субдоминантовую сферу мало свойственна классической музыке вообще, красноречиво свидетельствует ее почти полное отсутствие в ряде стабильных учебников и сборников задач по гармонии. Например, в популярном задачнике А. Мутли раздел, посвященный модуляции, содержит главным образом задачи на модуляцию в тональности V и III ступеней (из 57 задач только 8 предполагают переходы в тональности VI и II ступеней из мажора, натуральной VII ступени из минора). В учебнике гармонии для исполнительских отделений музыкальных училищ А. Степанова (1971, с. 191, 192) говорится, что «субдоминантовое направление тонального развития менее свойственно начальному периоду, чем доминантовое», причем «переход в тональность VI ступени из мажора встречается значительно чаще иных модуляций в субдоминантовую область»; автор предлагает письменные работы только на модуляцию в тональности V и III ступеней.

И. Способин (с. 44) отмечал, что «модуляции в тональности субдоминантовой стороны встречаются преимущественно в виде отклонений. Закрепить такую модуляцию трудно». В «бригадном» учебнике гармонии по теме модуляции в тональности первой степени родства только одна задача из десяти содержит модуляцию в субдоминанту, а из семи художественных примеров — ни один.

На наш взгляд, такое ограничение учебного курса вполне обосновано исторически и теоретически, сама же проблема подобных модуляций в сферу субдоминанты, прежде всего через посредствующий аккорд, заслуживает специального изучения. Знакомство с особенностями раннеклассической гармонии подтверждает это положение.

е) Сопоставления тональностей

Напомним, что сопоставления тональностей, или тональные скачки, должны в целом рассматриваться в качестве противоположного по своей сущности типа модулирования в сравнении с всеми остальными типами, основанными на плавности голосоведения. Главное применение тональные скачки находят на наиболее значительных гранях — на стыке смежных частей и номеров

внутри циклических форм — концерта, сонаты, кантаты, мессы и других (естественно, сюда не относятся однотональные циклы типа сюиты). В соответствии с нормами тональных структур баховской эпохи, в общем превосходящими особенности классического стиля, такие сопоставления обычно не выходят за рамки диатонического родства тональностей, в том числе и в отмеченных выше случаях окончания на доминанте тональности, параллельной тональности следующей части.

Сопоставления тональностей внутри произведения мало свойственны раннеклассической гармонии и сводятся по преимуществу к чередованию пластов, относящихся к параллельным тональностям. Примером служит, в частности, фрагмент куранты из Английской сюиты *g-moll* Баха (такт 9), из его же прелюдии *B-dur* (первый том «Хорошо темперированного клавира», такт 3). Примечательно, что в обоих названных случаях новая тональность энергично поддерживается благодаря движению неаккордовых звуков, включающих ее вводный тон.

Изредка сопоставление тональностей возникает в «замаскированном» виде, без непосредственного оттенения вводным тоном. Например, в прелюдии *E-dur* из второго тома «Хорошо темперированного клавира» в начале пятого такта, после упрочения тоники, появляется созвучие *H-dur*, воспринимаемое сперва в качестве доминанты. Однако на деле это уже новая, доминантовая тональность; последующие сдвиги в *fis-moll* и *cis-moll* утверждают ее и приводят к окончательному закреплению в конце первого раздела этой пьесы.

* * *

Богатая, разнообразная по техническим приемам модуляционная техника Баха и его современников создает предпосылку тонального развития отдельных произведений и их циклов, к рассмотрению которого мы переходим.

в большинстве своем уступающие по размаху и стремительности гармонического развития многим инструментальным произведениям, особенно импровизационного характера.

Развитие динамики тональных планов в наибольшей мере проявляется в произведениях по преимуществу гомофонных. Традиционная структура фуги, требовавшая ограниченного числа тематических проведений, выдержанных каждый раз в определенной тональности, оказалась в этом отношении мало гибкой. Более широкий взгляд на данную проблему подсказывает, что полифонические формы вообще, как сравнительно близкие вокальной интонационности, были в целом диатоничнее гомофонных и обходились без особо интенсивной модуляционности. В итоге тональные структуры развитых гомофонных форм у Баха и его современников не только не уступают по своим масштабам полифоническим формам, но и во многих случаях значительно их превосходят. Последнее более всего относится к самому Баху и в меньшей мере к другим композиторам. Генделю, например, в инструментальных жанрах свойственна, по сравнению с Бахом, некоторая статичность, нередко обусловленная отчетливой тенденцией к образованию трехчастности типа *da capo*. Таковы его клавирные сочинения, например соната *g-moll*, каприччио *F-dur*, сарабанды из сюиты № 13, из партиты *a-moll* и другие; примечательно, что насыщенность хроматически усложненными гармониями, встречающаяся в отдельных произведениях Генделя, сочетается, как правило, с ограниченностью тонального развития¹. В сонатах Скарлатти тональные планы строятся в целом аналогично баховским, но по сравнению с ними они тоже представляются упрощенными.

Тональные планы характеризуются теми или иными различиями в зависимости от образного строя произведения, его жанра и масштабов. Однако изучение этих планов в рамках раннеклассической гармонии позволяет выявить общие принципы тональных структур. Они сравнительно просты в изолированных, отдельно взятых произведениях, существующих самостоятельно или внутри циклических форм. Просты и тональные структуры большинства инструментальных циклов. Особого же внимания заслуживают тональные планы крупных вокально-инструментальных циклов, логика развития которых остается порой предметом спора в музыкознании. Нами сознательно не выделена в качестве самостоятельной проблема контрастно-составных форм, имеющих ограниченное значение в интересующую нас эпоху. Они, по словам автора этого термина В. Протопопова (см.: 1962, 1965а), в области инструментальной музыки предшествуют циклическим формам, как бы готовя их появление; к ним могут быть отнесены старинные увертюры, сочетания типа фантазия-фуга, токката-фуга (но не прелюдия-фуга), в опере речитатив-ария. Как будет

¹ См., в качестве примера, фугу *a-moll* для органа или клавира в хрестоматии М. Иванова-Борецкого, 1929, № 148.

показано ниже, фантазии или токкаты хотя и обладают сами по себе специфичностью тональной структуры, но последняя обусловлена прежде всего импровизационным характером, а не особенностями их сопряжения с последующими фугами.

Четкость тональных структур в музыке первой половины XVIII века в их связи с формой давно обращает на себя внимание музыковедов. Естественно, что и в этом случае больше всего высказываний относится к творчеству Баха. Так, Р. Хандке (1911) в статье о гармонических «первоосновах» в творчестве Баха и Бетховена показывает на примерах фуг из «Хорошо темперированного клавира» стройность баховского модуляционного развития, основанную на централизованном подчинении всех затрагиваемых тональностей одной главной тональности. Т. Ливанова (1948, с. 11, 24), исходя из предпосылки о том, что в баховской патетике имеется «высшая степень противоречия между предельным напряжением чувства и особым рода спокойствием», отмечает, что строгий ладогармонический план целого образует в произведениях композитора громадную уравнивающую силу. Ю. Тюлин и Н. Привано писали (1965, с. 9): «в использовании классической гармонии Бах ушел далеко вперед по сравнению со многими современниками. Ни у кого из них не встречается такое богатое, широкое и в то же время логически организованное модуляционное развитие, активное, динамичное использование функциональной гармонии как действенного формообразующего фактора. Невиданно широкое развитие музыкальных форм у Баха, предвещающее концепции Бетховена, неизменно опирается на ясно выраженную активную функциональную гармонию и динамику ее развития». Проблемы тональной организации нашли отражение и во многих других работах, посвященных, помимо Баха, творчеству Генделя, Скарлатти, французских клавесинистов.

Важнейшие принципы тонального развития, получившие определяющее значение в раннеклассической гармонии, отчасти наметились еще в предыдущую эпоху. Видный представитель польского музыкознания Ю. Хоминьский (1956, с. 70) утверждает, что в XVII веке уже существовал «ясный гармонический план в форме произведения», в целом же «новая тональная система и свойственные ей гармонические средства были уже давно готовы». Однако это положение можно признать только для таких уровней гармонии, как аккорд и аккордовые сочетания. Что же касается тональных планов, то только в эпоху Баха, и прежде всего именно у этого композитора, единая, строгая и стройная система стала применяться широко и последовательно, в огромном по масштабам и разнообразном по жанрам творчестве. Логика тональной организации явно устремляется в ту пору к сонатному мышлению, а размах тонального развития оказывается значительным. В итоге, именно с этой точки зрения, такие композиторы, как Гендель, Скарлатти, особенно же Бах, должны рассматриваться в качестве непосредственных предшественников зрелого классического стиля.

Тональные планы полифонических произведений баховской эпохи изучены сравнительно подробно в ряде изданий, посвященных общим вопросам полифонии и анализу конкретных произведений, в первую очередь фуг из «Хорошо темперированного клавира». Этому сборнику посвящены, в частности, книги К. Бруйка [С. Вруцк], Х. Римана (1890), Л. Цацкеса [L. Czaczkes]. Вопросы тональной организации фуг из того же сборника затрагиваются в работе А. Чугаева, посвященной композиционной структуре этих пьес.

Тональные планы хоровых фуг Баха исследованы в специальной работе Э. Тиле [E. Thiele]. Во многих публикациях рассматриваются тональные планы баховских инвенций и дуэтов из III части *Klavierübung*. Немало ценных наблюдений содержится в работах советских музыковедов В. Золотарева, С. Скребокца (1940), В. Протопопова (1965).

Как известно, нормативная fuga в структурном и гармоническом отношении рассматривается чаще всего в качестве трехчастной композиции с двухтональной экспозицией, со средним разделом (разработкой) — областью тонально-неустойчивого характера, в которой совершается активное тональное развитие, и, наконец, с репризой, в которой окончательно утверждается главная тональность².

В разработочных частях нередко тема проводится в тональности, выходящей за пределы диатонического родства. Таких примеров больше всего у Баха. Например, в органной фуге d-moll (с токкатой) встречается проведение темы в c-moll, в разработке клавирной фуги d-moll (с хроматической фантазией) тема проходит в h-moll и e-moll. Подобные явления свойственны и отдельным fugam «Хорошо темперированного клавира». Так, в фуге cis-moll из первого тома обращает на себя внимание проведение темы в e-moll; там же в фуге e-moll встречается тематическое проведение в d-moll.

Среди произведений этого же жанра, выходящих далеко за пределы обычной структуры, отметим поразительные по масштабам и необычности замысла fugи a-moll и h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира». В *Kurie II* из мессы h-moll намечаются контуры развернутого рондо, восприятие которого связано со «сквозным слышанием» (обращают на себя внимание интерлюдии в тактах 31—33, 43—45 и 51—53; первые две основаны на последовательных восходящих квартových сдвигах тональностей мажора, третья — на таких же нисходящих сдвигах по тональностям параллельного минора). В той же мессе с поисками новых путей связаны такие моменты, как имитационное проведение контртемь в конце разработки *Gratiam agimus* по терцовой цепи тональностей, разнородные терцовые смещения в канонических имитациях основной интонации *Qui tollis* и другие.

Если тональные планы полифонических произведений баховской эпохи в значительной степени изучены, то эти же планы в условиях гомофонного склада нашли в музыковедческой литературе пока что очень ограниченное отражение. Однако, поскольку специфической областью развития гармонии была гомофония, тональные планы именно в этой сфере особенно важны с точки зрения раскрытия особенностей ладогармонического мышления Баха и его современников. Кроме того, и преимущество по отношению к тональным структурам композиторов последующих времен естественна прежде всего в рамках гомофонного письма.

² В советском музыкознании отмечен широкий круг полифонических форм, не укладывающихся в рамки трехчастной структуры. В частности, А. Чугаев в указанной работе убедительно доказывает, что для фуг Баха более характерно двухчастное строение, связанное с расцветом в баховскую эпоху двухчастной старинной формы. Однако тот же автор допускает применение терминов «разработка» и «реприза» к fugам нетрехчастного строения. На наш взгляд, это особенно целесообразно с точки зрения тональной структуры.

Подобно отдельным аккордам и гармоническим оборотам, выразительные возможности тональностей в рамках тонального плана связаны с их ладовым значением (функциональностью) и фони́змом (колоритом).

Ладовое значение отдельной тональности, используемой в тональном плане, по аналогии с аккордами (в соответствии с учением Ю. Тюлина), связано с ее функциями — основной и переменной. Основная функция тональности выражает ее непосредственное отношение к главной тональности. Переменная функция возникает в силу сочетания с соседними тональностями.

Использование в музыкальном произведении тонального колорита может носить двойкий характер. С одной стороны, часто обнаруживается особый интерес к звучанию тональностей как таковых; при этом за определенными тональностями признаются конкретные выразительные возможности. С другой стороны, в образовании даже простейшего тонального плана заметную выразительную роль получают колористические эффекты смены тональностей. Последнее, надо полагать, более важно с точки зрения современной музыкальной практики, в частности из-за значительного ограничения в ней роли абсолютного слуха³.

Исследователи музыкального искусства XVIII века обращают внимание на роль теории аффектов, ее влияние на выбор композиторами тональностей произведений. Давно уже высказываются сомнения по поводу того, насколько это учение действительно имело определяющее значение. Еще М. Букофцер (с. 366) отмечал, что на практике характеристика выразительности определенной тональности оказывалась фиктивной, в частности из-за возможностей транспозиции в условиях равномерно-темперированного строя; однако композиторы, по его мнению, все же были убеждены в верности такой характеристики или, по меньшей мере, соблюдали видимость того, что они ее придерживаются.

Как известно, учение об аффектах существовало с древних времен⁴. Оно в той или иной мере относилось к различным компонентам музыкальной речи. С давних же пор предлагалась конкретная характеристика старинных ладов (например, в античном учении об этосе). Аналогичным образом характеризовались и лады в позднем средневековье; в частности, по А. Кирхеру, автентическим ладам в целом свойственно выражение радостных аффектов, плагальным же, напротив, скорбных аффектов (см.: У. Шарлау [U. Scharlau], с. 246). К определению свойств широкого круга тональностей, ставших употребительными в первой половине XVIII века, приверженцы теории аффектов пришли в то

³ Вопросы восприятия тональностей и их связей композитором, сравнительно квалифицированным слушателем и исследователем-музыковедом подняты в работе: В. Берков, 1971, с. 212—215.

⁴ Последовательное рассмотрение воззрений его приверженцев см.: С. Маркус (гл. 1 и 2).

время, когда система тональностей еще не была вполне сложившейся (ведь у Маттезона встречается определение d-moll в качестве дорийского лада), само же учение об аффектах, в сущности, уже завершало путь своего развития. В силу таких обстоятельств, очевидно, влияние этой теории вряд ли могло быть абсолютным и всеобщим. Впрочем, признавая известную общность воззрений композиторов с некоторыми положениями учения об аффектах, не следует упускать из виду его прогрессивные черты, в частности — представление о возможностях музыки отражать душевные состояния человека. Догматизм же теории аффектов, ее узость, проявлявшаяся в закреплении за отдельными средствами музыкального языка постоянных, неизменных выразительных качеств, преодолевались творческой практикой.

Вопрос о характере использования тональностей композиторами баховской эпохи нашел некоторое отражение в литературе. А. Климовицкий (с. 21) отмечает у Скарлатти «известное единообразие в эмоциональной трактовке отдельных тональностей... таковы, например, пасторальный или моторно-скерцозный F-dur, лирико-патетический c-moll, радостно-токатный C-dur, возвышенно-чувствительный или драматический f-moll, элегичный e-moll, и D-dur — то по-моцартовски искрящийся, то по-бетховенски приподнятый, торжественный». Подобные характеристики лишь отчасти совпадают с общепринятыми в ту пору, а то и отчетливо расходятся с ними; например, D-dur по Маттезону — «немного резок и своенравен»⁵. В. Зигмунд-Шульце ([W. Siegmund-Schultze] с. 186) отмечает предпочтение Генделем тональностей f-moll и b-moll для воплощения «чувствительных» картин природы и душевных движений, g-moll — особо сильного ощущения боли⁶, но и эти определения характера тональностей расходятся с трактатом Маттезона. Р. Вустман в названной работе привел примеры, показывающие, что для Баха выбор тональностей мог порой определяться учением об аффектах. Однако замечания Ж. Гандшина ([J. Handschin] с. 300) о подборе пьес для второго тома «Хорошо темперированного клавира» свидетельствуют, что Бах не проявлял последовательности в выборе тональностей на этой основе; в то же время А. Дюрр ([Dürr] с. 67—68), сопоставляя ряд точек зрения на данный вопрос (Шпитты, Вустмана, Гандшина), высказывает предположение об обусловленности выбора тональностей удобством исполнения на деревянных духовых инструментах.

Советские музыканты-исполнители большей частью отрицают приверженность Баха теории аффектов. Так, С. Савшинский

⁵ Маттезон опубликовал характеристику 17 тональностей в 1713 г. См. в работе: Р. Вустман [R. Wustmann].

⁶ Этот же автор (с. 193) замечает, что в опере «Пор» арии Пора даются последовательно в тональностях D, Es, E, F, f, а затем B — совершается переход от «чисто героического до истинно демонического, а заодно и к величайшей сердечности и страсти».

(с. 53) по поводу двух томов прелюдий и фуг писал, что «двухкратное испытание Бахом всех двадцати четырех тоналностей имело целью скорее доказать их право на существование, чем дать образно-эмоциональную характеристику каждой из них». Л. Ройзман (1969, с. 126) обращает внимание на «удивительное равнодушие» Баха в вопросе «тонального постоянства».

На наш взгляд, представление о тональностях как первичных носителях определенного эмоционального содержания имело для Баха некоторое, но все же ограниченное значение. Так, со времени Шпитты во многих работах отмечается, что *h-moll* был излюбленной тональностью композитора, широко применяемой в связи с воплощением образов скорби, прежде всего в Высокой мессе и в «Страстях по Матфею». Аналогично использовались, однако, и функционально подчиненные *h-moll* тональности *fis-moll* и *e-moll* (см. Куге II и *G-cifixus* из той же мессы, вступительный хор из «Страстей по Матфею»). Для воплощения образов радости, торжественности, ликования Бах часто применял *D-dur* (в ряде номеров мессы, в *Magnificat*, в Реформационной кантате, в клавирных прелюдиях и фугах) и близкий ему *A-dur* (месса, *Magnificat*). Заметим, что при этом характеристике по Маттезону соответствует скорее группа минорных тональностей, чем мажорных. В то же время немалое число примеров не подтверждает представления о едином значении отдельных тональностей. Примечательно, например, что образы скорби связаны не с *h-moll*, а с *c-moll* в ряде таких великолепных произведений, как кантата № 21 «*Ich hatte viel Bekümmernis*», кантата № 106 «*Actus tragicus*», заключительный хор из «Страстей по Матфею»⁷.

Широко известен факт частых переработок Бахом и Генделем собственных сочинений, причем нередко со сменой тональности. Ценный материал для изучения трактовки тональностей Бахом дают, в частности, его хоралы. В сборнике многоголосных хоралов под редакцией Л. Эрка — Ф. Сменда, на который мы не раз ссылались, всего содержится 317 пьес, однако разных напевов имеется только 158, поскольку многие из них послужили основой для нескольких хоралов (до 10 вариантов на одну и ту же мелодию). В отдельных хоралах на одну и ту же тему сохраняется текст и тональность при некотором изменении гармонии. Чаще всего (42 случая) изменяется и текст и тональность, что наиболее естественно и не дает возможности оценить отношение композитора к теории аффектов. Малопоказательны в этом смысле и те варианты, в которых при смене текста сохраняется исходная тональность — их всего 10, притом различия образного содержания (имеется в виду текст) недостаточно отчетливы для каких-либо выводов. Зато примечательно, что в 12 случаях текст сохраняется без каких-либо изменений, в то время как тональность изменяется. В ряде примеров подобного

⁷ Случаи использования Бахом соседних тональностей «без изменения аффекта» отмечены в работе: М. Друскин, 1960, с. 76.

рода происходит смещение тональности на терцию (малую и большую), в одном (см. хоралы № 101 и 102) — на кварту. Кроме того, обычными оказываются транспозиции из дизезных тональностей в бемольные и наоборот. Возникает, таким образом, сомнение не только в том, чувствовал ли себя композитор связанным учением об аффектах, но и в другом — ощущал ли Бах и его современники специфическую красочность дизезных и бемольных строев, характерные впоследствии эффекты помрачения и просветления в случае их смены.

Как известно, в оригинале первого тома «Хорошо темперированного клавира» восьмая прелюдия была записана в *es-moll*, в то время как соответствующая fuga — в *dis-moll*. Здесь трудно судить о следовании учению об аффектах, поскольку обе эти тональности не вошли в число семнадцати, охарактеризованных Маттезоном. В литературе обычно такое «разночтение» считают обусловленным стремлением композитора продемонстрировать энгармоническое равенство двух сложных, шестизначных тональностей, а вместе с тем и торжество нового строя. По-видимому, если исходить из кропотливой работы Баха над всем томом, понимаемым в качестве цельного сборника (а такая точка зрения высказывается многими авторами), можно предположить и то, что тональности при их смене понимались композитором как «вводные» для последующей пьесы. Поэтому после *d-moll* был естествен *Es-dur* и *es-moll*, однако перед *E-dur* оказался желательным *dis-moll*. Подобным же образом после *As-dur* появляется *gis-moll* — «вводный» к последующему *A-dur*. В противном случае мог бы быть и *as-moll* — проставить семь знаков при ключе вряд ли Бах считал неудобным, ведь третья прелюдия с фугой дана им в *Cis-dur*, а не в *Des-dur* (правда, это единственный случай в первом томе, когда между первой и второй парой пьес не возникает вводного соотношения). Кроме того, в выборе тональностей *As-gis* Бах был «свободен» от характеристики Маттезона, не включающей и эту пару тональностей. Приведенных примеров достаточно, чтобы усомниться не только в подчиненности композитора учению об аффектах, но и в убедительности положения Э. Курта (с. 280—281) о том, что якобы с тех пор «возрастает значение специфических красок отдельных тональностей, все более отчетливой и интуитивно осознанной становится их роль в качестве фона для определенного настроения, равно как и их символика»⁸.

В отдельных случаях Бах, как и его современники, использовал выразительные возможности тональностей сходно с венскими классиками. Так, К. Розеншильд (1954/55) отмечает родство эмоций и соответствующих им выразительных средств таких произведений, выдержанных в *d-moll*, как Хроматическая фантазия

⁸ Существует точка зрения о том, что тональность способна определять черты тем у Баха, особенно в инструментальных fugaх. См.: Г. Аберт [H. Abert], 1926.

и бетховенские соната № 17 и симфония № 9. Добавим, что F-dur баховской органной пасторали перекликается с симфонией № 6 Бетховена (отметим также сходство интонаций по звукам тоники в начале пасторали и в основной теме финала симфонии).

Решительно противоречат теории аффектов развернутые модуляционные планы у Баха и его современников. Частые смены тональностей, чередование близких и далеких по родству строев ни в какой мере не воспринимаются в качестве выражения сменяющихся эмоций. Поэтому связь с этим учением в лучшем случае может быть отнесена только к главной тональности произведения, а в известной мере к тональностям отдельных номеров внутри циклической формы. Несомненно, композиторы считались и с удобоисполнимостью. Поэтому в произведениях для струнных инструментов избегался, например, E-dur, дававший сравнительно мало возможности играть на открытых струнах (редчайший случай — концерт Телемана, на который мы ссылались ранее). В тональном плане внутри замкнутого нециклического произведения, да и во многом в циклах, тональный колорит, включая эффекты смены тональностей, играл явно подчиненную роль по сравнению с функциональностью.

Для тональных планов самых разнообразных произведений изучаемой нами эпохи чрезвычайно важное значение получила единая формула чередования тональностей — по функциональному обороту TDST. В сущности, очень многие жанры и формы в музыке конца XVII — первой половины XVIII века, независимо от их особенностей и масштабов, «работают» на сонатную форму. Из среды композиторов того времени и в этом отчетливо выделяется Бах с присущим ему настойчивым и последовательным развитием неустойчивых звеньев указанного оборота (особенно его третьего звена), подготовившим динамизм крупных форм последующей эпохи.

Раздел 2

ТОНАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ НЕЦИКЛИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Произведения различных жанров, созданные в эпоху Баха, издавна привлекают внимание музыковедов с точки зрения их структуры, исследование которой, естественно, не обходится без хотя бы беглого рассмотрения тонального плана. Старинная двухчастная форма, старосонатная форма, рондо клавесинистов стали предметом изучения многих авторов, занимающихся строением музыкальных произведений в целом, а также особенностями стиля отдельных композиторов. Тональная симметрия типа TD:∥:DT, широко известная по сонатам Скарлатти, обнаруживается музыковедами и в двухчастных формах французских клавесинистов, хотя, наряду с ней, Куперену свойственна и несколько иная формула: TD:∥:rag. T (см.: С. Офман, с. 35). Известно, что эпизоды

фондо французских клавесинистов проводятся в тональностях диатонического родства (чаще сначала в сфере доминанты), а также в одноименной тональности.

М. Цулауф (1927, с. 16—21) подверг более подробному изучению двухчастные формы Баха. Автор отмечает типичность тонального развития первых частей в сферу доминанты с окончанием в тональности V ступени или просто V ступенью (в миноре часто в тональности III ступени). Вторая часть развивается в тональностях диатонического родства, не затронутых в первой части, а затем завершается в главной тональности; при этом тональность IV ступени применяется только в миноре. Цулауф находит, что гармоническая организация баховских прелюдий, несмотря на частое отсутствие четких кадансов, аналогична принятым им за основу наблюдений танцевальным формам; форма же *da saro* (речь идет главным образом об ариях в кантатах) обладает специфическими особенностями тональных планов, важнейшая из которых состоит в окончании первой части в главной тональности, что позволяет при ее репризном повторении естественно завершить произведение.

Все исследователи отмечают простоту тональных отношений, свойственную подавляющему большинству произведений интересующих нас композиторов. В отдельных работах (например, в монографии М. Цулауфа) затрагиваются также проблемы тональных структур применительно к пьесам импровизационного стиля, для которых характерно наличие смелых сдвигов, нередко затрагивающих далекие тональности с большим количеством ключевых знаков.

Отметим, что степень развития тонального плана явственно определяется жанром произведения, характером его музыкально-образного содержания и лишь в известной мере согласуется с масштабами формы. Например, в большинстве номеров «Крестьянской кантаты» Баха — с их бесхитростной мелодикой, незатейливыми ритмами и простым строением — смены тональностей почти отсутствуют; они сводятся обычно к коротким уходам в ближайшие тональности — доминантовую и параллельную. В то же время большинство баховских хоралов, несмотря на предельную лаконичность формы, обладают относительно развитой тональной структурой. Этим наглядно демонстрируется вытеснение в произведениях данного жанра модального мышления, тем более что в большинстве случаев происходит планомерное развитие, совпадающее в общих чертах с обычной схемой простых форм: в начале совершается сдвиг в доминантовую тональность (в миноре — в параллельную), второй же половине хорала свойственны переходы в субдоминантовую сферу. Лишь в небольшой части хоралов заметны модальные тенденции тональной структуры, проявляющиеся уже в первом разделе специфическими сдвигами в тональности субдоминанты и двойной субдоминанты, а иногда недостаточной (с точки зрения классических норм) определенностью главной тональности.

Основная формула тональных планов в музыке первой половины XVIII века — TDST — предвосхищает в общих чертах контуры классической сонатной формы. Однако это обстоятельство недооценено рядом исследователей, которые стремились необоснованно поставить резкую грань между сходными по тональной структуре, но различными по жанру произведениями. Например, В. Фишер в известной работе об истоках венского классического стиля отрицает какие-либо связи между фугой и сонатной формой, относя к предшественникам последней только первые части танцевальных пьес, ритурнели концертов и арий. К. Розенталь [K. Rosenthal] называет «предсонатными» в инструментальном творчестве Баха только танцевальные и концертные формы. В специальной работе К. Фишера ([K. Fischer] с. 160—161) отрицается связь инвенций с сонатной формой. Напротив, широк круг предсонатных форм, рассмотренных в книге Л. Мазеля (1960, с. 379—384), — он охватывает, в частности, баховские старинные двухчастные формы в таких жанрах, как сюитные танцы, прелюдии, инвенции и другие. В. Протопопов (1965, с. 159—160) уделяет особое внимание «фугам с сонатными отношениями» у Баха и относит к ним трехчастные, а также двухчастные «фуги с полной сонатностью» и, кроме того, «фуги с сонатностью старинного двухчастного вида».

В настоящей работе мы сравнительно мало обращаемся к проблемам многообразных жанров и форм. Внимание фиксируется преимущественно на контурах тонального плана сонатного типа, характерных для произведений самых различных жанров, независимо от их конструкции. Универсальность таких контуров побуждает выдвинуть тезис, вытекающий, в частности, из наблюдений Л. Мазеля и В. Протопопова, о том, что композиторам баховской эпохи принадлежит большая заслуга в создании чрезвычайно существенных ладогармонических предпосылок классической сонатной формы. Разумеется, Бах, Гендель, отчасти и их современники взяли на себя эту роль не осознанно, безусловно не представляя себе конечного результата. В связи с этим возникает вопрос, не получивший пока достаточно ясного ответа в теоретическом музыкознании — почему именно тональное движение по отмеченной формуле оказалось столь широко распространенным.

В литературе чаще всего упоминается, что развитие по направлению к доминанте связано с естественным продолжением главной тональности, исходящим из ее доминантового обертона. Последующее движение к сфере субдоминанты означает, опять же на основе обертоновых связей, предельное удаление от тоники. Такое объяснение, однако, представляется не слишком убедительным и, во всяком случае, чрезвычайно упрощенным по сравнению с разнообразными, глубокими анализами, которым подвергается обычный гармонический оборот, включающий все три функции. Мы попытаемся со своей стороны предложить другое истолкование последовательности тональностей, свойственной классической сонатной

форме, но получившей большое значение уже в первой половине XVIII века.

Формула TDST отражает соотношение в тональном движении скачкообразности и плавности, а вместе с тем — в известной мере — гармонического и мелодико-интонационного начала. Первый тональный сдвиг в доминанту означает твердый гармонико-функциональный тезис, как, впрочем, и заключительный шаг, который очень часто связывает конечную главную тональность конкретно с непосредственно предшествующей ей тональностью IV ступени. Соотношение звеньев тонального плана внутри указанной формулы — DS — мелодическое в прямом смысле (часто на этом участке тональности чередуются по секундам, особенно в условиях секвенции) либо условно — оно менее связано с «открытыми» кварто-квинтовыми скачками, хотя в фуге, а в подражание ей и в некоторых других жанрах, присущий экспозиции кварто-квинтовый сдвиг может присутствовать и в средних разделах. Это, однако, в целом свойственно скорее полифоническим формам⁹. Правомерна аналогия между крайними, «тезисными» звеньями тонального плана и аккордовыми «опорами», между которыми совершается мелодическое развитие, не образующее отчетливых вертикальных комплексов. В средних разделах тональных планов, достигающих порой значительных масштабов, намного превосходящих крайние разделы, ощутима тенденция к плавности тонального движения, то есть к мелодизации гармонического развития на более высоком уровне (по сравнению с отмечавшейся выше плавной связью аккордов в рамках однотонального оборота, а затем — в условиях модуляции). В то же время средние разделы представляют средоточие тональной неустойчивости, зону учащенности модуляций.

Известно, что в миноре, в отличие от мажора, развитие тонального плана в доминантовую сферу осуществлялось в тональность не только V, но и III ступени. Значение последней настолько велико, что такая модуляция нашла свое продолжение и в последующую эпоху, особенно в тональном развитии экспозиций сонатных форм. Одно из возможных объяснений этого — общепринятое представление о «слабости» минора, его подчиненности параллельному мажору и о наличии в пределах минорной ладовой структуры всех трех главных функций параллельного мажора «в готовом виде» (обратной аналогии нет, поскольку мажорная диатоника не включает доминанты для параллельного минора). К этому добавим еще некоторые соображения.

Предпочтение, отдаваемое в каждом конкретном случае одно-

⁹ Л. Бутир (1977, с. 22—23) отмечает, например, в финале Бранденбургского концерта № 3 и в *Affettuoso* из Бранденбургского концерта № 5 роль тональной «квинтово-терцовой структуры», что, однако, скорее относится к отдельным случаям, но не представляется закономерным. Впрочем, автор сам признает преобладание у Баха модификаций этой структуры, «в которых отсутствует до конца регулированное по квинтам и терциям движение».

му из видов экспозиционного тонального движения — в V или III ступень, — трудно объяснить и тем более связать с каким-либо определенным жанром. В отдельных случаях композиторы настойчиво применяли ту или иную разновидность. Например, Тартини во всех частях сонаты «Дьявольская трель» модулирует из исходного минора в параллельный мажор. Бах в прелюдиях «Хорошо темперированного клавира» свободно пользовался обоими видами модуляции. Обращение к его сюитам может показать некоторую склонность к модуляции в III ступень в сарабандах и менуэтах (Французские сюиты c-moll и h-moll). Однако, с одной стороны, часть пьес этих же жанров модулирует к концу первого раздела в V ступень, с другой же — в III ступень могут модулировать и такие танцы, как куранта и жига (например, в Английской сюите a-moll).

Очевидно, кварто-квинтовый шаг, хотя и унаследованный раннеклассической гармонией от наиболее яркого имитационного хода, а также от средневековой системы соотношений автентических и плагальных ладов, следует понимать как отчетливое проявление классических норм. Естественно, что оно оказалось, в сущности, единственной формой экспозиционного тонального развигия в мажоре — этом ответственном носителе нормативного ладофункционального начала. Минор же, модулирующий в III ступень, означает сохранение влияния модалного мышления и шире — вокально-интонационного начала. Терцовый сдвиг тональностей, естественно, плавнее кварто-квинтового, а само по себе сочетание минора и его параллельного мажора, как уже было показано, отражает модалную тенденцию ладовой переменности, сквозь которую просвечивают черты народного музыкального мышления. Не исключено, что в ряде жанров, и прежде всего в разнотональных сюитных танцах, сказывалось и прямое воздействие народной музыки. Вместе с тем минорный лад в таких случаях оказывается в одном ряду с другими особыми диатоническими ладами, каждый из которых, как известно, в силу своих структурных отличий обладает склонностью к определенной модуляции. Подобно тому как, например, звукоряды миксолидийского и фригийского ладов стремятся к переходу в тональность IV ступени, натуральный, эолийский минор более всего склонен к модуляции в тональность III ступени. И еще одно замечание. Смещение тонального центра на малую терцию вверх — минимально возможный восходящий сдвиг, учитывая, что II ступень не обладала тоникальностью, — в известной степени смягчало контрастность в рамках экспозиционного тонального движения, что соответствовало в целом эстетике эпохи.

Сравнение с творчеством венских классиков и в этом случае, подобно отмечавшемуся нами ранее, показывает относительную близость гармонического мышления Гайдна, а отчасти и Моцарта, к баховской эпохе. Так, в первых частях их немногочисленных фортепианных сонат, написанных в миноре, побочные партии проводятся только в параллельном мажоре. Примеру Гайдна и Моцарта следует Бетховен в ранних фортепианных сонатах № 1 и 5, в сонате же № 8 замена диатонической тональности III ступени ее одноименной тональностью знаменует пере-

лом: с этого момента (если не считать «легкой» сонаты № 19) композитор предпочитает излагать побочную партию в тональности либо V, либо другой, «необычной» ступени (в «Аппассионате» — параллельный мажор с подменой одноименной ему тональностью, в сонате № 32 — тональность VI ступени). Разнообразие тональных отношений в экспозиции сонатной формы, и в миноре, и в мажоре, характерно в целом для зрелого и позднего бетховенского стиля. Оно отражает, очевидно, в широком плане — общий высокий динамизм, присущий музыке Бетховена, а более узко — поиски красочных сопоставлений, предвосхищающих романтический стиль.

Основная формула тонального плана TDST, как уже говорилось, характерна для произведений самых различных жанров. Но, с точки зрения перспективы становления крупных форм, особое внимание должны привлечь такие образцы, в рамках которых указанная формула получает усиленное развитие путем «разветвления» неустойчивой сферы тональностей (прежде всего в третьем, субдоминантовом звене). С этой точки зрения примечательны, в частности, баховские прелюдии из «Хорошо темперированного клавира», такие, как d-moll в первом или D-dur во втором томе В этих пьесах достигнут небывалый по своему времени размах модуляционного развития, почти вплотную подводящий к сонатности. В той или иной мере эта черта свойственна едва ли не всем прелюдиям «Хорошо темперированного клавира».

В области прелюдии особенно заметно превосходство гармонического языка Баха в целом и его тонального развития в частности по сравнению с предшественниками и современниками. Оно оказалось прежде всего результатом систематической работы композитора над «малым циклом», в котором традиционной полифонической форме фуги предшествует большей частью гомофонная прелюдия, фантазия, токката. Эти пьесы, как известно, до Баха редко фиксировались; они либо импровизировались при каждом исполнении заново, либо, в связи с ограниченностью масштабов, запоминались композитором-исполнителем в их исходном виде.

Баховская прелюдия и другие пьесы, соответствующие ей по месту в «малом цикле», — явление качественно новое, иное, чем прелюдии Букстехуде или Генделя. У Букстехуде встречаются прелюдии без фуги, фуги без прелюдии, фуги с коротким гомофонным вступлением или же своеобразные композиции под названием «прелюдия и fuga», в которых по несколько раз происходит смена токкатных и фугированных разделов. При этом единство композиции, основанное на последовательном модуляционном развитии и до конца логичном тональном плане, отсутствует. В отдельных органных произведениях Букстехуде можно обнаружить источник различных стилистических приемов, свойственных Баху. Однако такие связи, легко устанавливаемые в области, например, фактуры, труднее найти в сфере гармонии, и прежде всего потому, что Букстехуде далек от баховской динамической функциональности. Целые отрывки и даже законченные пьесы этого композитора основываются подчас на крайне скупом, как бы заторможенном гармоническом развитии. Так, например, его самостоятельная ор-

анная прелюдия g-moll — басса-остинатная форма с неизменной армонией¹⁰. Обратим также внимание на продолжительные участки «неподвижной гармонии» во второй части упомянутой выше сонаты Букстехуде для скрипки и виолы да гамба.

Великому современнику Баха — Генделю не свойственны, как известно, композиции типа «малых циклов». Быстрая fuga у него иногда входит в состав сюиты. Ей обычно предшествует медленная часть, называемая в отдельных случаях прелюдией. В пьесах юдобного рода, однако, трудно обнаружить модуляционное развитие в таких масштабах, какие свойственны Баху. В прелюдиях, да и в других пьесах Генделя не ощущается столь четкого членения тонального плана на фазы, как у Баха (об этом см. ниже). Импровизационные отрывки у Генделя не обладают баховским размахом и устремленностью гармонического развития (см., например, прелюдию из его клавирной сюиты B-dur). В еще меньшей мере можно говорить об аналогиях с прелюдиями Баха у французских клавесинистов.

Хотя овладение функциональной динамикой гармонии проходило, помимо прелюдий, и в других областях инструментальной музыки, например в жанре концерта (здесь Бах занимает выдающееся место наряду с таким мастером, как Вивальди), однако значение баховской прелюдии — особое: по сравнению с концертными формами она всегда представляет собой намного более насыщенное, концентрированное выражение ладогармонического мышления на функциональной основе.

Аналогично fugам, в баховских прелюдиях главная тональность образует основополагающий центр, получающий особое закрепление в крайних зонах — начального оборота и заключительного каданса. Общая структура прелюдий претерпела некоторую эволюцию. В прелюдиях первого тома «Хорошо темперированного клавира», как известно, четкое членение на части является редкостью (см. прелюдию h-moll, а также стоящую особняком Es-dur с явным преобладанием в ней полифонического склада). Напротив, более половины прелюдий второго тома имеет грань, отмеченную знаком повторения или вполне ощутимую при его отсутствии. В остальных же прелюдиях намного яснее, чем в первом томе, намечены другие внутренние грани, и прежде всего начало репризы. Можно предположить, что эволюция баховских прелюдий, при сохранении единых черт тональной структуры, направлялась в сторону более четкого членения на части, что в известной мере означало приближение к форме сюитных номеров, но одновременно и к сонатной форме. Однако независимо от того, насколько легко удастся расчленить прелюдии на составные части, их тональное развитие, как правило, проходит последовательно через три фазы, которые — по аналогии и с fugой и сонатной фор-

¹⁰ См. в сб. «Шесть органных пьес» из серии «Произведения старых мастеров» (М., 1961).

мой — можно определить как экспозиционную, разработочную и репризную¹¹.

В экспозиционной фазе баховских мажорных прелюдий показ исходной тональности сменяется модуляцией в тональность V ступени, развитие которой обычно приводит к полному кадансу заключительного типа (такой каданс обязателен в случаях отчетливого членения пьесы на части). В минорных прелюдиях эта фаза завершается в тональности V (минорной) или III ступени, но иногда такое окончание подменяется фригийским полукадансом в главной тональности (см. прелюдии h-moll из первого, a-moll из второго тома). Заслуживает внимания прелюдия dis-moll из второго тома, в начале которой происходит поочередно два тональных сдвига: сначала в параллельную, а затем в доминантовую тональность. Для данного жанра это особый случай, хотя подобная последовательность тональностей в экспозиционной фазе встречается в целом не столь уж редко (отметим, в частности, аллеманду и куранту из Французской сюиты c-moll, аллеманду из Французской сюиты h-moll, первые части минорных клавирных концертов). Можно предположить, что такое «прохождение» по тональностям, расположенным на звуках тоники и в рамках диатонической ладовой основы, не было чуждо духу эпохи в малом и большом масштабе (вспомним тональный план первых трех номеров баховской мессы h-moll). Однако оно мало свойственно прелюдиям в силу упомянутой стремительности и концентрированности их тонального развития.

Разработочная фаза прелюдии у Баха состоит из сочетания относительно коротких отрезков музыкальной ткани, выдержанных в подчиненных тональностях. Естественно, что стремление к обновлению тональных красок склоняло к отказу от главной и доминантовой тональности, применяемых в экспозиции, что, однако, не является абсолютным правилом. В прелюдиях с четкой двухчастностью формы эта фаза начинается со второй части и, как правило, в той же доминантовой тональности, которой окончилась первая часть. Для разработочной фазы большинства прелюдий характерно преобладание тональностей субдоминантовой сферы. Аналогично многим фугам, завершается эта фаза тональностью IV ступени, нередко подменяемой VI ступенью (в мажоре, впрочем, можно встретить здесь и тональность III ступени). Вообще же тональность IV ступени характерна для разработочной фазы и мажорных и минорных прелюдий. Она означает, в рамках оборота TDST, максимальное удаление от тонального центра, функциональный «кризис», требующий своего разрешения.

Репризная фаза баховских прелюдий связана с безоговорочным утверждением главной тональности. Во многих прелюдиях первого тома, структура которых в целом свободнее и им-

¹¹ Заметим, что прелюдии «Хорошо темперированного клавира» рассматриваются в качестве «свободной, обычно трехчастной» формы (без подробного анализа) в работе: И. Мюллер-Блаттау [J. Müller-Blattau].

провизационный характер выражен ярче, чем в прелюдиях второго тома, эта фаза достигает больших масштабов, с применением органичных пунктов, расширений, отклонений и т. д. (см., например, прелюдии C-dur, c-moll, Cis-dur, d-moll).

Многие из баховских прелюдий по своей структуре близки к старинной сонатной форме, разнообразные варианты которой присутствуют, впрочем, и баховской фуге. Но в области тонального плана прелюдии, как, впрочем, и в некоторых фугах, Бах не ограничивается простейшими схемами старинных форм с их скромной формулой «зеркального» тонального плана TDDT. Композитор явно стремится к развитию разработочной фазы, делая тем самым шаг навстречу классической сонатной форме.

Эволюция баховской прелюдии сочетает развитие разработочной фазы с общим увеличением масштабов и с одновременным возрастанием дифференциации трех названных фаз в конструктивном отношении. Подтверждением этому служат многие прелюдии из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Так, например, в прелюдии cis-moll экспозиционная фаза охватывает первые 17 тактов, в которых совершается переход от главной тональности в тональность V ступени; активная разработочная фаза — 21 такт — включает тональные сдвиги в fis-moll, H-dur, E-dur, h-moll (последний — в качестве субдоминанты к субдоминантовой тональности fis-moll); наконец, в тональной и тематической репризе (24 такта) утверждается главная тональность. Подобная развернутость масштабов и тонального плана, очевидно, представлялась композитору несколько «рискованной», и он решился дважды затронуть в разработочной фазе главную тональность, придав целому — с точки зрения тональной структуры — черты рондо.

Еще более ярким примером служит прелюдия D-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира», которую Л. Мазель (1960, с. 381—383) рассматривает как образец старинной трехчастной сонатной формы. В данной пьесе обращает на себя внимание квадратность и ясная делимость структуры (соотношение разделов по числу тактов 16—24—16) при значительном развитии разработочной фазы. После лаконичного утверждения главной тональности в начале пьесы происходит переход в A-dur. Эта тональность выдерживается относительно продолжительно и завершает первую часть полным кадансом. Вторая часть начинается в том же A-dur, причем начальные очертания фигурации образуют противодвижение по сравнению с экспозицией. В разработочной фазе (второй части) участвует ряд подчиненных тональностей, наряду с которыми, однако, встречается, подобно прелюдии cis-moll, и главная тональность. Репризная фаза (третья часть) образует, в сущности, тональную и тематическую репризу, равнодлительную экспозиции (появляющийся в ней G-dur следует рассматривать как отклонение).

В эпоху Баха тональное развитие подавляющего большинства пьес, склад которых был гомофонным (или близким к гомофонно-

му), ограничивалось кругом немногих тональностей диатонического родства. Так, например, в многочисленных рондо французских клавесинистов эпизоды между проведениями рефрена, соблюдающего главную тональность, обходились прежде всего тональностями доминанты и параллели, причем трудно отметить какое-либо предпочтение одной из них: первый эпизод мог быть либо в той, либо в другой тональности. Планы сюитных номеров в принципе строились аналогично рассмотренным баховским прелюдиям при, в общем, несколько меньшей модуляционной активности. Ф. Нейман (1967) применительно к баховским сюитам отмечает, в отличие от М. Цулауфа, что первые части завершаются иногда на тонике главной тональности (подчеркнем, что это происходит чаще в мажоре; очевидно, окончание внутри пьесы вообще считалось более естественным на мажорном трезвучии, представляющем потенциальную доминанту и служащем, тем самым, стимулом для дальнейшего движения). Во второй же части всегда целью модуляционного процесса оказывается доминанта главной тональности, с которой начинается окончательное утверждение этой тональности. Добавим, что сюита в целом в качестве однотонального цикла представляет воплощение тональной устойчивости, многократное утверждение тонального центра. Независимо от членения «видимой» гранью на две части и сравнительной ограниченности модуляционного развития, сюитным номерам свойственны аналогичные прелюдиям трехфазные тональные планы.

О типичности подобных тональных структур красноречиво свидетельствует факт, что отдельные номера сюит, несмотря на явные различия характера движения, общего настроения, ритмического рисунка, вообще совокупности признаков, характерных для данного конкретного танца, строятся по одинаковым тональным планам. Временами удается заметить полное тождество тонального плана в совершенно различных танцах даже в том случае, когда они следуют один за другим (см., например, упомянутую аллеманду и куранту из Французской сюиты *c-moll* Баха). В целом же в сюитных номерах гораздо чаще, чем в прелюдиях, встречается напевная, выразительная мелодика, что, вместе с отмеченной сдержанностью импровизационной манеры, в известной мере ограничивает масштабы структуры и сужает рамки тонального плана. Именно этим обстоятельством и следует объяснить нередкие окончания первых частей на доминанте без модуляции и (см., в частности, сарабанды из баховских сюит — Французской *d-moll*, Английской *g-moll*). Примером еще большей ограниченности служит второй менуэт из Французской сюиты *d-moll*, представляющий четкую трехчастную форму; во всех частях преобладает главная тональность, причем экспозиция завершается кадансом на тонике, средняя часть — полукадансом на доминанте, реприза же сводится к неизмененному повторению экспозиции.

Разумеется, в огромном по масштабам творчестве композиторов баховской эпохи можно встретить немало примеров отступления от нормативных тональных планов, притом в произведениях

различных жанров. Сошлемся на ряд примеров, приведенных в упоминавшейся работе Н. Пузея (с. 58—61): сарабанду из партиты A-dur Генделя, в которой развитие направляется сперва в сторону тональности cis-moll; сонату Скарлатти № 17 (по отечественному изданию 1959 г.), в которой первая часть модулирует из F-dur в c-moll; его же сонаты № 37 (модуляция из h-moll в d-moll), № 35 (с тональными «блужданиями», когда, например, модуляция в первой части из g-moll в d-moll проходит через серию других тональностей — As-dur, B-dur, c-moll, F-dur, C-dur). Однако, на наш взгляд, такое необычное тональное движение не следует, как это делает автор, представлять в качестве очередного этапа освоения функциональных отношений на уровне тональностей или как выражение сознательной тенденции к обогащению тонального колорита; тем более неуместным представляется и приводимое сравнение с бетховенскими сонатами № 16 и 21. Перечисленные примеры, равно как и другие, аналогичные им, скорее объясняются в одних случаях пережитками модальности, в иных же — еще не устоявшейся системой тонально-гармонического мышления.

Осторожной оценки требуют и приметы мажоро-минора. В сфере тональных планов у Баха и его современников встречается немало образцов, которые по своему внешнему облику могли бы относиться к этой категории явлений, столь характерных для романтической гармонии. Но мажоро-минор XIX века, как уже отмечалось, — результат высокого развития функциональных отношений аккордов и тональностей, и сходные моменты в первой половине XVIII века только в отдельных случаях могут рассматриваться как предвосхищение романтических приемов.

Возможно, целесообразно было бы ввести понятие раннеклассического мажоро-минора, существенно отличающегося от мажоро-минора романтической эпохи¹². Различие это, прежде всего, в том, что во времена Баха соответствующие явления относятся по преимуществу к сфере тональностей и значительно меньше — к сфере аккордики. Второе важнейшее различие связано с решительным преобладанием сочетания одноименных тональностей и тоник мажора и минора. Другие проявления, связанные с тональностями и аккордами низких VI, III, VII ступеней, чрезвычайно редки. Можно предположить, что с переходом от многоладовой системы модусов к двуладовости сам по себе контраст одноименных тоник настолько стал привлекать композиторов, что они охотно и часто использовали его, притом таким образом, что даже при обычной подмене мажорного трезвучия минорным звучание этого «затененного» аккорда всячески подчеркивалось, продлевалось, и тем самым происходила его тоникализация. В более простых случаях,

¹² Нами сознательно оставляется в стороне напрашивающееся сравнение с «венским» мажоро-минором (термин И. Способина), поскольку последний подразумевает, собственно, один конкретный вариант сочетания тональностей мажора и его низкой III ступени через посредство одноименной тоник.

когда минорный участок сравнительно невелик, речь идет, как правило, об известном старинном приеме эха, который подчеркивается динамическим оттенком — сменой *f* на *p*.

Одноименный минор нередко обнаруживается в мажорных рондо французских клавесинистов, в некоторых средних разделах форм *da saro* у Телемана (впрочем, предпочитавшего в таких местах параллельную тональность), по ходу развития — в различных местах сонат и концертов Генделя, сонат Скарлатти. В отдельных случаях такая подмена мажорной тоники, захватывая целые пласты произведения, заметно ослабляет ладовую определенность главной тональности, как, например, в сонате № 31 (см. цикл «60 сонат Скарлатти» под ред. А. Гольденвейзера). Напротив, у Баха аналогичное происходит в сравнительно ограниченных масштабах, притом почти всегда в одних и тех же моментах развития формы произведения: в области заключительного каданса (например, в «Хорошо темперированном клавире» — см. прелюдии *D-dur*, *E-dur*, *Fis-dur* из первого тома), перед кодой (прелюдия *H-dur* из второго тома), перед отчетливой гранью внутри формы (например, в самом конце средней части непосредственно перед репризой прелюдии *D-dur* из второго тома). Ярким примером аналогичного рода из сферы сюитного творчества Баха служат завершающие построения обеих частей аллеманды из Французской сюиты *G-dur*.

Встречающееся иногда появление в мажоре тональности *V* минорной ступени, возможно, связано с косвенным воздействием модального мышления, со своего рода «миксолидийностью». Помимо редкости таких моментов, они оказываются чаще вне тех важных моментов развития, для которых свойственна подмена тоники одноименным аккордом или одноименной тональностью. Это говорит об известной случайности, неосновательности данного приема (см., например, прелюдию *a-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» — в ее середине *C-dur* сменяется тональностью *g-moll*; возникает аналогия отмеченной ранее модуляции из тональности доминанты в тональность II ступени, свойственной мажорным пьесам; в прелюдии *Cis-dur* из второго тома того же сборника подобный сдвиг имеется перед сменой размера).

Возможны случаи, когда под мажоро-минор «маскируются» сочетания, замысел которых относится к совершенно другим явлениям. Например, в тактах 8—11 прелюдии *F-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» модуляционное развитие идет секвентным путем от *d-moll* через *A-dur* к *G-dur* и *c-moll*. Хотя мажорная доминанта минора нередко рассматривается в качестве простейшего проявления мажоро-минора, все же музыке баховской эпохи сочетание аккордов или тональностей по типу *d-moll* — *A-dur* вообще не свойственно. Столь же необычно для раннеклассической гармонии понимание *c-moll* в качестве минорной субдоминанты предшествующего *G-dur*. Если исходить из секвентного характера этого фрагмента, то надо признать, что и секвенция подобного рода — необычная, далекая от норм баховского

стиля. На самом же деле налицо как бы несовершенная доминантовая цепочка, которая приводит к трезвучию *c-moll* — субдоминанте последующего *g-moll*, легко «вписывающегося» в главную тональность. Более открыто истинный замысел в виде эллиптического сочетания раскрывается немного позднее — в такте 13.

Но есть в музыке первой половины XVIII века и отдельные образцы, по-настоящему предвосхищающие романтический мажор-минор. К их числу относится хрестоматийный пример — начало второй части оратории Генделя «Израиль в Египте». В первых четырех его построениях совершаются последовательные тональные сдвиги *C-dur* — *Es-dur* — *g-moll*. При этом надо отметить что сочетание первой пары тональностей происходит все же не непосредственно, а в духе «венского» мажор-минора — через *c-moll*, отделенный цезурой от исходного *C-dur*. В целом же весь фрагмент представляет пример колористического сопоставления при общем направлении функционального развития в доминанту. Более органичны мажор-минорные сочетания аккордов и тональностей в другом образце — в прелюдии и особенно в фуге *As-dur* из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Хотя в этих пьесах и нет особо красочных ступеней — низкой VI или III (они, очевидно, с точки зрения композитора нарушили бы стилистическое единство), но зато затрагиваются тональности минорных тоники, доминанты и субдоминанты.

Обогащение минора за счет одноименного лада сравнительно мало распространено в XIX веке, тем менее оно естественно эпоху Баха, когда минор в целом был по своей природе богаче разнообразнее мажора. Соответствующие проявления, встречающиеся не столько в тональной сфере, сколько в соотношениях аккордов, хотя теоретически могли бы определяться как минор-мажорные, в сущности относятся к совсем другой категории — мы имеем в виду появление дорийских субдоминантовых созвучий, традицию завершения минорных пьес мажорными трезвучиями, чем уже говорилось. Контраст мажора по отношению к минору очевидно, ощущался композиторами точно так же, как и противоположное явление. Впрочем, Бах в Английских сюитах, создавая по две пьесы подряд в жанре бурре, гавота или паспье, возможно, предпочитал вводить одноименный мажор после минор (сюиты № 2, 3, 5, 6), чем наоборот: из двух мажорных сюит с в одном случае (№ 1) сменил мажор минором, в другом (№ 4) ввел после мажора параллельную минорную тональность, что, очевидно, требует дополнительного объяснения (напрашивается мысль, что причина этого — в народных истоках самого жанра менуэта, примененного в данном цикле сюит только один раз; однако, например, во Французской увертюре сходным образом соотношения тональностей обоих гавотов: первый — в миноре, второй — в параллельном мажоре). Трудно объяснить смены мажора минором и наоборот, столь частые в сюитах Скарлатти, могут быть обусловлены тем, что в ряде сл

чаев у него «композиционная форма не урегулирована, в методах развития тематического материала заметны следы случайных решений» (В. Бобровский, с. 183).

* * *

По отношению к первым частям концертов Баха и его современников С. Скребков (1973, с. 179—185) предложил новое определение формы — модуляционное рондо, суть которого в том, что репризные проведения главной темы разнотональны. Именно такое образование «в большой мере стало лоном классического трехчастного сонатного аллегро». В последующем анализе первой части концерта C-dur, обработанного Бахом для клавесина, Скребков подчеркивает, что «модуляционное движение делает первоначальный уклон в доминантовую сферу и уже затем в субдоминантовую», что, впрочем, отчетливо видно и по схемам других рассматриваемых автором примеров — первых частей баховских концертов: Итальянского, клавирных d-moll и E-dur.

Не отрицая безусловных достоинств определения С. Скребкова, мы полагаем, что, особенно когда речь идет о тональных планах концертных форм, предложенная им трактовка не является единственно возможной. Поверх схемы модуляционного рондо в качестве структуры более высокого уровня вполне допустимо наложение схемы классической сонатной формы, — разумеется, со всеми необходимыми уточнениями, относящимися прежде всего к тому, что Баху, как и его современникам, не свойственна дифференциация тематизма, особенно главной и побочной партий, в той степени, как она присуща зрелому классицизму. Б. Асафьев (с. 160) проницательно отметил, что «И. С. Бах в своих инструментальных концертах стоит на грани сонатно-диалектического мышления и вот-вот готов выйти за пределы монотематизма или психологически недифференцированного политематизма».

В качестве примера обратимся к тональной структуре первой части Итальянского концерта Баха, которую С. Скребков относит к сравнительно развитому типу модуляционного рондо¹³. Наш взгляд, это произведение может служить наглядным подтверждением асафьевской мысли. Его композиция включает все четыре раздела классической сонатной формы:

СХЕМА 6

<u>Экспозиция /тт. 1—52/</u>	<u>Реприза /тт. 139—163/</u>
F /тт. 1—30/ F—C /тт. 30—52/	F /B, C/ F
<u>Разработка /тт. 53—138/</u>	<u>Кода /тт. 163—192/</u>
CF/B/g/d → V/g/F/предыкт/	F

¹³ Отсылаем также читателя к интересной работе Е. Абызовой, в центре внимания которой находятся три скрипичных концерта Баха кетенского периода; к содержательному очерку Ю. Холопова (1974а), рассматривающего типы структуры крупных нефугированных форм Баха.

Энергичная и подвижная тема первоначально излагается в виде однотонального четырехтакта, которому тут же «противостоят» отмеченный выше четырехтактный ответ в верхнюю квинту. Несмотря на отчетливость гомофонного склада, напрашиваются и другие аналогии с фугой. Так, оба начальных четырехтакта явно соответствуют ядру полифонической темы, а последующие построения — общим формам движения. Весь же начальный раздел (такты 1—30) представляет законченное изложение темы в главной тональности, а каданс (такты 27—30) звучит как завершение главной партии сонатного *allegro*.

В дальнейшем ядро темы повторяется четыре раза (такты 53—60, 103—106, 139—146, 163—170). Между этими проведениями имеются промежуточные, интерлюдийные построения, порой продолжительные, но без яркого тематического материала. Поэтому вполне естественно, что, с точки зрения принципа модуляционного рондо, они представляются эпизодами между разнотональными проведениями рефрена. Попробуем, однако, оценить их с точки зрения исполнителя или слушателя, воспитанного на классических образцах, ощущающего динамизм этого замечательного произведения, и в связи с этим черты его сонатности.

Итак, первое промежуточное построение (такты 30—52) легко воспринять как связующую партию. Оно, подобно классическим моделям, начинается в виде дополнения к предшествующей «главной партии», а затем модулирует в тональность доминанты. В этом месте слух ожидает появления побочной партии в тональности *C-dur*. Но, ввиду отсутствия подобного приема в арсенале баховских средств, с такта 53 возвращается исходная тема в *C-dur* с «ответом» в *F-dur* (в более широком смысле возникает тональный ответ на расстоянии по отношению к началу произведения). Начало разработки, совмещающее также функцию побочной партии, перерастает в «чистую» разработку с характерным для классической сонатной формы кругом тональностей субдоминантовой сферы — *B-dur*, *g-moll*, наконец *d-moll*, утверждаемой полным кадансом (такты 87—90), благодаря чему разработка оказывается расколотой на два раздела. В начале второго раздела очередное промежуточное построение приводит в такте 103 к проведению темы в *B-dur*, сменяемом *g-moll*; тем самым происходит частичное повторение тональностей первого раздела разработки. В тактах 124—128 появляется доминантовый предыкт *F-dur* — типичное для сонатной формы предзнаменование репризы.

Реприза начинается после небольшой связки (с такта 139), причем все еще сохраняются разработочные приемы развития (условно можно говорить и здесь о совмещении функций), показателем чего являются тональные сдвиги, правда, исключительно в сфере мажора (возникает своего рода ладовая реприза) — *F—B—G—C*. В итоге небольшого расширения, обосновывающего главную тональность, происходит завершение репризы полным кадансом (такты 162—163). Кода повторяет начальный раздел.

Приемы разработки в репризе сохраняются как бы по инерции — отсутствие второй контрастной темы заставляет все еще развивать исходный тематический материал. После совмещенной репризы-разработки, естественно, вводится кода, в частности для того, чтобы уравновесить длительное пребывание в подчиненных тональностях.

В первой части Итальянского концерта, как мы убедились, Бах продолжает в области тонального плана ту же линию, что в прелюдиях и сюитных номерах. На протяжении всей пьесы, помимо главной, представлены тональности доминанты и субдоминанты, включая тональности побочных ступеней субдоминантовой группы. Налицо простейшие отношения тональностей, обуславливающие развитие крупномасштабного произведения. Связь подобного модуляционного рондо (по С. Скребкову) с классической сонатной формой очевидна, тем более что соответствующие крупные инструментальные формы у Баха и его современников (Генделя, Телемана) входят в состав цикла, явно предвосхищающего классический сонатный цикл. И в этом смысле Бах, включая в свои концерты и сонаты такую пьесу почти всегда в качестве первой части, опережает других композиторов. Примечательно, что именно Бах стремился наделить активным, моторным началом даже такой сравнительно статичный жанр, как сюита, что было отмечено в свое время Б. Яворским, прежде всего по отношению к Английским сюитам и партитам, где прелюдии противостоят остальному циклу в целом; автор указывает на связь классической сонатной разработки с разработочной сферой баховских хоральных прелюдий и фуг (С. Скребков относит их также к понятию модуляционного рондо). Интересны и мысли Яворского о преемственности форм фуги и сонаты¹⁴.

* * *

Предельного развития в рамках одного законченного произведения достигают тональные планы в произведениях импровизационного стиля. Вряд ли нужно доказывать, что и в этой сфере творчество Баха не сравнимо с творчеством других композиторов. В частности, импровизационность Генделя, порой весьма масштабная, не знает все же баховского размаха и устремленности, что заметно уже при сопоставлении сравнительно простых отрывков соответствующего стиля (например, прелюдии В-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и прелюдии из клавирной сюиты В-dur Генделя — см. в третьем томе его «Избранных клавирных произведений». М., 1961).

Неповторимое разнообразие, значительное расширение рамок привычной тональной структуры, смелость сдвигов в далекие тональности, совершаемых часто путем внезапной модуляции, —

¹⁴ См.: Б. Яворский, с. 21, 39, 41. Ряд замечаний о подготовке сонатно-симфонического цикла у Баха см. также в работе: Т. Ливанова, 1948.

все это заставляет рассматривать такие пьесы в известной степени как предшественники фантазий, рапсодий и других произведений свободного строения, характерных для эпохи романтиков.

Ярким примером подобного произведения служит Хроматическая фантазия Баха. Заметим, что она воспринимается едва ли не как прямое противопоставление Хроматической фантазии Свелинка. Последняя — по преимуществу полифоническая пьеса, тема которой следует по ниспадающей хроматической гамме, в то время как у Баха — монументальное сочинение гомофонного склада, основанное на богатейшем модуляционном развитии. Его схема следующая:

СХЕМА 7

I раздел /прелюдирование/	
вводная часть /тт. 1—26/	арпеджио /тт. 27—48/
d-moll	d-moll → a-moll
/затрагиваются а, е, D, С, g, А, G, с, В/	/затрагиваются g, е, f, В/
2 раздел /речитатив и кода/	
речитатив /тт. 48—73/	кода /тт. 74—78/
des — энгармоническая цепочка — fis —cis—g—d/g/c/	d-moll

Первая крупная часть фантазии — прелюдийного характера — отчетливо членится на вводный раздел (такты 1—26) и арпеджийный раздел (такты 27—48). Хотя в обоих разделах затрагиваются многие тональности различной степени родства (часто в виде одной лишь диссолирующей гармонии), в целом происходит утверждение главной тональности со сдвигом к концу в тональность доминанты.

Вторая часть состоит из речитатива и заключения. Речитатив воспринимается как сердцевина всей конструкции, по отношению к которой первая часть оказывается вступлением, а заключение — кодой. Речитатив содержит сдвиги в далекие тональности (des-moll, fis-moll, cis-moll), но в конце закрепляется сфера главной тональности и тональностей близкого родства. В коде, как уже отмечалось, образующие цепочку уменьшенные септаккорды мыслились и записывались композитором в качестве вводных к тонике, доминанте и субдоминанте. Таким образом, круг затрагиваемых тональностей ограничен ближайшими по родству минорами d, а и g.

С точки зрения тональной структуры Хроматическая фантазия Баха сводится к широко понимаемой трехфазности. Первая фаза соответствует первой же части. Речитатив — наиболее эмоционально насыщенный участок произведения — представляет вторую фазу, в конце которой возвращается главная тональность и сопутствующая ей сфера близких тональностей. Наконец, кода — третья фаза — решительно утверждает главную тональность. В итоге возникает следующая схема тонального движения:

сфера тоналностей сфера далеких сфера тоналностей
 «близкого родства» тоналностей «близкого родства»

М. Тараканов (с. 14—15) изучает вопросы ритмической организации музыки, охватывающей все элементы, включая гармонию и модуляционное развитие. Он отмечает наличие определенного ритма тоналного движения, заключающегося в учащении или замедлении смен тоналностей. Представляется, что, наряду с такой ритмической организацией как бы внешнего порядка, можно говорить и о «внутренней» ритмической организации тоналной структуры, которая в классической музыке проявляется в виде большего или меньшего удаления от тоналного центра. Отмеченная выше трехфазность, отражающая в известной мере эту сторону, характерна для произведений самых различных жанров. С точки зрения соотношения понятий плавности и скачкообразности смены тоналностей, которым соответствует соотношение тоналностей близкого и далекого родства, плавность оказывается в этом случае определяющей для экспозиционного и репризного разделов.

В другом выдающемся образце импровизационного стиля — органной фантазии g-moll Баха тоналный план, во многом напоминая план Хроматической фантазии, все же строится несколько иначе:

Вступительный раздел /тт. 1—9/ g-moll /с окончанием на доминанте/		Второй раздел /тт. 9—25/ постр. 1 постр. 2 постр. 3	
		с, g, d d, h, c, g es, b, c, f c	
Третий раздел /тт. 25—49/			
постр. 1 f, c, g	постр. 2 цепочка /g, c, f, b, es, as, des, es/	постр. 3 e, h, E, c, g	расширение f, c, g

И здесь сдвиги в далекие тоналности сосредоточены в центре формы, при окаймлении целого сферами главной и близких ей тоналностей. Однако, в отличие от Хроматической фантазии, внутри произведения главная тоналность возвращается несколько раз, причем в важнейших моментах развития формы (в конце второго построения второго раздела, в конце первого построения третьего раздела), получая кадансовое закрепление. Таким образом, возникает некоторое подобие рондо с регулярно возвращающейся главной тоналностью, с устойчивым началом и концом (сфера близкого родства) и с эпизодическими «вспышками» далеких тоналностей.

Независимо от наличия большого числа вариантов, для произведений импровизационного стиля баховской эпохи типичны тоналные структуры, аналогичные рассмотренным. К инструментальным пьесам подобного характера примыкают в плотную и речитативы в операх и ораториях. Очевидно, специальный сравнительный анализ речитативов у таких композиторов, например, как

Гендель, Телеман и Бах, показал бы, что первые два из них больше склонялись к использованию красочности гармонических и тональных средств, а поэтому не всегда можно у них установить четкие закономерности модуляционного движения. Для Баха функциональное начало в речитативах играло более существенную роль, поэтому и в них заметна трехфазная организация наподобие произведений импровизационного стиля¹⁵.

Раздел 3

ТОНАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ И ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ

Циклические формы баховской эпохи по сложности тональных отношений частей образуют несколько групп. В частности, малые циклы, состоящие из прелюдий (фантазий, токкат) с фугами, как правило, однотональны. Также однотональны в принципе сюитные циклы, хотя, как уже отмечалось, дублирующие «дивертисментные» номера расширяют тональную сферу.

Тональные структуры сонат и концертов, взятые крупным планом, в целом сравнительно просты, поскольку внутри композиции, как и в пору зрелого классицизма, обычно только одна из частей писалась не в главной тональности. Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживаются некоторые тонкости, и прежде всего — определенное различие в тональных планах у разных композиторов. Наиболее показательным представляется сравнение соответствующих особенностей у Генделя и Баха.

В отличие от Баха, склонного преимущественно к трехчастности, Гендель в своих концертах и сонатах тяготеет скорее к четырехчастности, причем первая часть — медленная. Такой тип построения цикла в известной мере может рассматриваться как предвестник медленных вступлений, например, ко многим симфониям Гайдна (об этом см.: Р. Клинкхаммер [R. Klinkhammer], с. 26).

Несколько особняком стоит в творчестве Генделя жанр сопсегто grosso, как по числу частей, так и по тональной структуре. Например, среди двенадцати концертов, составляющих ранний опус (№ 6), есть четырех-, пяти- и шестичастные. Два из них — однотональные циклы (№ 10 и 11). В остальных наиболее часты сочетания главной мажорной тональности с параллельной минорной, отчасти минора с тональностью VI ступени. Модуляция в доминанту имеется в двух концертах (№ 3 и 7).

У Генделя встречаются и такие группы инструментальных циклов, в которых тональности частей соотносятся по единому принципу. Например, из шести сонат для скрипки и фортепиано

¹⁵ По отношению к речитативам культовых кантат Баха это прослеживается в специальном разделе работы: Г. Мельхерт [H. Melchert].

(см. издание: М., 1966) в пяти медленная третья часть написана в параллельной тональности, а в одной сохраняется — как и в остальных частях — главная тональность. Немало других циклов, включая трехчастные, строится на тех же основах. Так, в трехчастном концерте для арфы с оркестром (B-dur) медленная часть выдержана в параллельной тональности; четырехчастный концерт B-dur для гобоя с оркестром однотонален, как и трехчастный концерт h-moll для альты и цифрованного баса¹⁶. Правда, в последнем такая одноплановость сочетается со сложной тональной структурой внутри отдельных частей, закономерности которой трудно установить; например, в первой части h-moll соседствует с такими далекими тональностями, как d-moll, B-dur, F-dur, C-dur, в финале же встречаются тональности a-moll и C-dur¹⁷.

В концертах для клавесина (или органа) со струнным оркестром, изданных в Лондоне в 1738 г., Гендель существенно усложнил тональные соотношения частей. В концерте № 4 они выражаются чередованием F-dur—B-dur—d-moll—F-dur, что, на наш взгляд, свидетельствует о недостаточной цельности цикла (поскольку не одна, а две части нарушают тональное единство), хотя в общем все тональности связаны близким родством. В концерте № 1 главной тональностью принято считать начальную g-moll, который, однако, утрачивает свою позицию в пользу одноименного мажора, «приобщающего» свою параллель; в итоге план g-moll—G-dur—e-moll—G-dur получается еще более необычным с точки зрения устойчивости исходной тональности. Примеров подобного рода можно привести и больше. В отдельных случаях, казалось бы, речь должна идти о воздействии модального мышления; например, в concerto grosso для струнного оркестра № 12 после медленной и быстрой частей в главной тональности h-moll появляется ария (с вариацией) в E-dur — как бы дорийская субдоминанта. Но всякое представление о модальности утрачивается, когда слушаешь шеститактное Largo, служащее переходом от арии к финалу, — изощренное по своей хроматике, сплошь состоящее из диссонирующих аккордов. Сложностью языка и неустойчивостью звучания этот фрагмент близок по характеру восьмитакту, звучащему в начале и в конце второй части (тоже Largo) из упоминавшегося концерта (сонаты) E-dur Телемана для скрипки, виолы да гамба и чембало.

По сравнению со своими современниками Бах представляется более «стабильным» в выборе тональностей инструментального цикла. Средняя часть в его трехчастных композициях или третья

¹⁶ Заметим, что однотональным является и трехчастный концерт И. К. Баха для альты с оркестром, популярный также в переложениях для виолончели для контрабаса.

¹⁷ Не случайно, очевидно, в финале затронуты сравнительно менее далекие тональности. В этом сказывается общеизвестная, наметившаяся издавна тенденция к «умиротворенности» заключительных частей.

часть в сравнительно более редких четырехчастных циклах написана, как правило, в параллельной тональности. Вместе с тем едва ли не в каждой группе произведений имеется свое исключение. Так, среди шести органных трио-сонат в четвертую — e-moll — введена медленная часть в тональности минорной доминанты; среди шести флейтовых сонат третья — A-dur — имеет медленную часть в одноименной тональности. Из шести сонат для клавира и скрипки, после четырех обычных сонат (четырёхчастных) с третьей частью в параллельной тональности, в пятой — f-moll — соответствующая часть начинается в c-moll, а затем модулирует в As-dur; шестая же соната пятичастная, и тональности частей выстраиваются по плану G—e—h—G; ясно, что h-moll ощущался композитором как доминанта предшествующего минора. Помимо введения в цикл тональностей параллели, а изредка доминантовой или одноименной, Бах иногда применял и субдоминантовую тональность, как, например, в Бранденбургском концерте № 6, где, однако, средняя часть, подобно пятой сонате для клавира и скрипки, модулирует в параллельную тональность.

В итоге легко заметить, что в целом тональная структура инструментального цикла в эпоху Баха опиралась преимущественно на сочетания параллельных тональностей. Проводить здесь аналогию с тональным «микропланом», свойственным отдельным нециклическим произведениям (прелюдиям, скитным номерам), не приходится, поскольку в последних сдвиг в параллельную тональность в первой стадии модуляционного развития осуществлялся только из минора. В строении же цикла, вне сомнения, тенденция перехода в параллельную тональность в одинаковой степени относилась к обоим ладам. Очевидно, такая тональная организация цикла воспринималась в изучаемую эпоху как обеспечивающая достаточный контраст в соответствии с общим эмоциональным тонусом, принципами эстетики той поры. Кроме того, в исключительных случаях предпринимались попытки расширить сферу тональностей в цикле путем введения прежде всего доминантовой тональности (в этом случае сравнение с модуляционным развитием отдельной пьесы правомерно) и значительно реже — одноименной или субдоминантовой.

В итоге параллельная тональность внутри цикла оказывается специфической для Баха и его современников, тем более что она сравнительно редка у представителей зрелого классицизма. В самом деле, например, из 43 фортепианных сонат Гайдна¹⁸ 21 — однотональные циклы, в 14 средняя часть написана в одноименной или субдоминантовой тональности (соответственно 7 и 7) и только в трех — в параллельной тональности; среди оставшихся пяти сонат в двух введена тональность IV ступени (по отношению к главной минорной), в двух — V, а в одной — низкой II (соната № 1). Среди 19 фортепианных сонат Моцарта в девяти мед-

¹⁸ Имеется в виду четырехтомное издание Петерса под ред. К. А. Мартинсена.

ленная часть написана в тональности субдоминанты, в четырех — в одноименной (из оставшихся шести в четырех введена тональность доминанты, в одной — VI ступени при главной минорной и только в одной — параллельная). Решительное преобладание субдоминантовых и одноименных тональностей особенно заметно в медленных частях фортепианных сонат Бетховена (19 из 32), отказавшегося вообще от применения параллельной тональности (исключение — особая по замыслу соната № 26)¹⁹.

Несравненно богаче у композиторов баховской эпохи тональные отношения, присущие вокально-инструментальным циклам. При этом различные их образцы — оратории, кантаты, мессы, страсти — строятся по-разному, достигая в ряде случаев исключительно высокой степени тональной организации. Это особенно свойственно творчеству Баха.

С точки зрения уровня организованности тональных планов, названные циклы можно условно разделить на свободные структуры и строгие структуры. К свободным относятся оперы, оратории и пассионы, которые по мнению многих музыковедов не обладают отчетливыми чертами тонального единства. М. Букофцер (с. 366—367) считает, что разнообразие аффектов в этих произведениях обуславливает множество тональностей, меняющихся в зависимости от драматической ситуации; он критически относится к попыткам, например, Р. Штеглиха и И. Мюллера-Блаттау доказать наличие тональной архитектуры в операх Генделя, или Ф. Сменда и Г. Мозера — установить таковую в Страстях Баха. В. Серауки (1958, с. 547) полемизирует с Г. Штефаном, утверждавшим наличие планомерного тонального строения в ораториях Генделя «Иуда Маккавей» и «Мессия».

Однако если логика тональной структуры в операх и ораториях Генделя, действительно, мало ощутима, то по отношению к аналогичным жанрам у Баха далеко не все исследователи согласны с мнением Букофцера. Правда, более ранние «Страсти по Иоанну» не обладают тональным единством (см.: Ф. Блуме [Fr. Blume], 1935). Однако ряд авторов отмечает в «Страстях по Матфею» относительную стройность плана первой части (см., например: Ф. Сменд [Fr. Smend], 1930). Связь тональных сдвигов в этом произведении с развитием драматического действия подчеркивается, применительно к отдельным моментам, в упоминавшейся работе И. Мозевууса, относящейся к ранней бахиане. Г. Аберт (1929, с. 143 и послед.) обнаруживает в «Страстях по Матфею» наличие крупных тональных комплексов, базирующихся на звуках трезвучия e-moll. Убеждение в связи тональных сфер «Страстей» со сферами аффектов высказано А. Либе ([A. Liebe], с. 338).

¹⁹ Параллельную тональность Бетховен применил также в средней части фортепианного концерта № 4, что может быть поставлено в связь с традицией баховской эпохи (обратим внимание на величественный характер музыки, диалогическую форму изложения, хоральный склад партии солиста и т. д.).

В советском музыкознании давно уже установилась точка зрения на исключительную важность тональной структуры «Страстей по Матфею». В работе М. Друскина и Я. Друскина (с. 43—46) подчеркивается значение e-moll как главной тональности произведения, с которой связаны функционально h-moll, G-dur, a-moll (ария № 53), одноименный E-dur (завершение первой части); во второй части происходит смена тонального центра, поскольку образ смерти связывается с тональностью c-moll, вместе с которой возникают родственные ей Es-dur, B-dur, g-moll. Эта точка зрения нашла развитие в последующих работах М. Друскина²⁰.

Очевидно, крупномасштабные произведения, какими были оратории и пассионы, не представляли благодатного материала для единой тональной организации, а известная скованность если не самим учением об аффектах в его конкретном выражении, то хотя бы подходом к трактовке тональностей с позиции их определенного выразительного значения мешала возникновению цельного, замкнутого плана. Однако композиторы, вероятно, все же стремились к тональному единству целого. Правда, в общих рамках тонального плана, по-видимому, допускались «несуразности» с точки зрения классических норм, объяснимые отчасти пережитками модальности, отчасти же еще неполной сформированностью представлений о тональном мышлении.

В качестве примера приведем, вслед за Г. Флейшхауэром, план первого и последнего (четвертого) раздела оратории Телемана «День суда»:

СХЕМА 9:

1.	Вступление		Хор	Ария	Ария	Ария	Хор		
	D		D	G	F	B	D		
4.	Хор	Хор	Ариозо	Хор	Ариозо	Хор	Ария	Хор	Хор
	D	h	h	h	G	D	A	D	D

Оба раздела тонально замкнуты. Обратим внимание на то, что первый тональный сдвиг совершается в одном случае в субдоминанту, в другом — из мажора в параллель, и таким образом не применяется «доминантовое продолжение», привычное для простых, нециклических произведений. Первый из приведенных планов «смущает» сочетанием пар таких тональностей, не близких по родству, как G-dur и F-dur, B-dur и заключительный D-dur. В этом смысле второй план представляется строгим и сравнительно четко организованным. Однако соотношение обоих планов в известной степени напоминает соотношение экспозиции и репризы в сонатной форме: первый из названных разделов — кон-

²⁰ См.: М. Друскин, 1972, с. 69—79 (кроме того, в данной книге уделено место специальному рассмотрению структуры «Страстей по Иоанну» — с. 64—68 — с учетом тонального развития произведения). См. также: М. Друскин, 1976, с. 95—105.

фликтный, тонально контрастный, второй же — резюмирующий, примиряющий противоречие.

Еще одно крупное произведение Телемана — хоровая кантата «Времена дня». Как отмечает Г. Флейшхауэр (1963, с. 61—62), каждый из его четырех разделов имеет свой тональный центр. Общее развитие идет от начального F-dur (симфония по плану F—f—F, «Утро» по тому же плану) через A-dur («Полдень» — A—E—A) и G-dur («Вечер» — G—e—G) к c-moll—dur («Ночь» — c—C—C). Последний раздел — вполне объяснимый как доминанта высшего порядка: «Ночь» опять же готовит «Утро». Однако нетрудно заметить, что композитор руководствовался, по-видимому, колористическими задачами не в меньшей мере, чем функционально-конструктивными. В силу общего замысла каждое время дня требовало свежей тональной краски, ярко контрастной к предыдущей. Обратим внимание и на то, что тональное развитие внутри разделов основано больше всего на сопоставлении одних и тех же тональностей, а «доминантовое продолжение», возможно, связанное по идее с главной кульминацией кантаты, применено только однажды.

Образцом крупной циклической формы, в которой заметна сравнительно высокая степень тональной организованности, служит упоминавшийся Те Деум, сочиненный Генделем в честь победы при Деттингене (1743 г.). Его план можно представить в виде следующей схемы:

СХЕМА 10

- | | | | | | | | |
|----|--------|--------|---------|---------|------------|--------------|---------|
| 1. | Хор | 2. Хор | 3. Хор | 4. Хор | 5. Хор | 6. Соло баса | 7. Ария |
| | D | D | h→A | D | G→A | D | A |
| | 8. Хор | 9. Хор | 10. Хор | 11. Хор | 12. Ариозо | 13. Хор | |
| | D | B(→g) | B→g | D | h | D | |

В этом цикле налицо тональная замкнутость при преобладающем значении группы тональностей диатонического родства к центральному D-dur. Отметим также стремление развития в доминантовую сферу (№ 3, 5, 7), впрочем, при сравнительно частом и регулярном возвращении главной тональности (6 номеров из 13). В сущности, имеется только один момент, нарушающий нормативное тональное развитие выходом за рамки близкого родства: в № 9—10 обосновывается B-dur, легко объяснимый с точки зрения последующего g-moll, но несколько неожиданный после главной тональности номера 8.

В отличие от Телемана и Генделя, Бах в целом строже относится к выбору тональных структур, проявляя при этом аналогичную тенденцию к применению главной тональности в крайних номерах, а в остальных — тональностей диатонического родства. Впрочем, как отмечено в литературе (Г. Келлер, 1954, с. 54), среди 223 кантат Баха более 80 оканчиваются не в главной тональности, что может быть объяснено подчинением замысла теории

аффектов, — цикл завершается в такой тональности, которая в свете этого учения соответствовала образному содержанию данного конкретного произведения (см.: Г. Штефан [H. Stephan]). Заметим, однако, что наиболее выдающиеся кантаты, а также такие крупные циклы, как Траурная ода, Magnificat, Himmelfahrtsgatorium — тонально замкнуты²¹; кроме того, аналогично некоторым образцам у других композиторов, главная тональность обычно используется и в центре цикла (чаще всего в хоровых пьесах, подобно крайним номерам), образуя вместе с началом и окончанием тональный стержень целого.

Образцом строгой тональной структуры является Высокая месса. Эта вершина баховского вокально-инструментального творчества заслуживает особого внимания. Двадцать четыре номера мессы, образующие единый цикл, служат ярким выражением логики ладогармонического мышления, вызывающим, однако, противоречивые суждения среди зарубежных музыковедов. Так, Ф. Блуме (1935а, с. 91) оценил в свое время мессу в качестве монументального фрагмента, похожего на недостроенное здание. Основной предпосылкой этого явилось недоумение по поводу использования для Agnus Dei тональности g-moll, якобы чуждой циклу в целом. Отрицательно высказался о единстве мессы Х. Энгель (с. 129). Ф. Сменд в качестве редактора мессы в новом академическом издании определил ее как сочетание отдельных, не связанных одна с другой частей, что вызвало, в свою очередь, критические возражения Г. Келлера в предисловии к петерсовскому изданию клавираусцуга (1956). Отдельные высказывания о цельности и законченности этого цикла нашли отражение также в некоторых других работах²².

Советское музыкознание, высоко оценивающее художественные достоинства мессы, исходит из ее единства и четкой организации. По словам С. Скребкова, это произведение — «грандиозный архитектурный ансамбль, составленный из величественных контрастирующих зданий»²³.

В литературе нередко в качестве главной тональности Высокой мессы называется D-dur. Эта тональность имеет, прежде всего, количественно преобладающее значение; она связана с большинством хоровых номеров и, во многом благодаря этому, играет значительную роль в ладотональной организации цикла. D-dur — главная тональность всех крупных разделов за исключением начального Kyrie.

²¹ Тональный план названной оратории, как отмечает Ф. Сменд (1950), следует по пути каданса TDST.

²² См., например: Р. Штеглих, 1935, с. 144.

Отметим также замечание подобного рода, сделанное на основе непосредственного впечатления от исполнения мессы, в статье: В. Вольф [W. Wolf].

²³ С. Скребков, 1973, с. 198. При дальнейшем анализе баховской мессы мы будем ссылаться и на другие высказывания из той же работы (с. 198—201).

Тем не менее, конечно, никак нельзя игнорировать важную роль тональности *h-moll*, притом не только из-за того, что она открывает цикл и обуславливает его традиционное тональное определение. В этом отношении ограниченным представляется суждение Э. Шмитца [E. Schmitz], согласно которому *h-moll* связан только со вступлением к мессе и возвращается лишь эпизодически. Помимо *Kyrie*, *h-moll* — тональность ряда важнейших номеров (особенно *Et incarnatus*, *Benedictus*). Центральным и едва ли не ярчайшим номер — *Crucifixus* — написан в *e-moll*, который сменяет непосредственно *h-moll* предшествующего *Et incarnatus* и воспринимается как субдоминанта этой тональности (отчетлива переменность функций высшего порядка). Все тональности номеров мессы за исключением *Agnus Dei* состоят в диатоническом родстве с *D-dur* и с *h-moll*.

h-moll — главная тональность первого крупного раздела Высокой мессы — *Kyrie*. Высказывания о вступительном характере этого раздела подтверждаются историей создания мессы, но нуждаются в некоторых уточнениях. Как известно, первоначально были сочинены только *Kyrie* и *Gloria*, представленные ко двору саксонского курфюрста в качестве относительно законченного целого (Бах обещал продолжить работу над мессой, если на это будет изъявлено желание адресата). Хотя в таком двухчленном цикле *Gloria* и оказалось значительно больше по масштабам, *Kyrie*, несомненно, по силе художественного воздействия имело равноценное значение. Отношение *Kyrie* и *Gloria* можно сравнить с отношением прелюдии и фуги в малом цикле, притом речь идет об аналогии с особо яркими прелюдиями (фантазиями, токкатами) сравнительно самостоятельного значения, многочисленные примеры которых встречаются в творчестве Баха. Позднее, в связи с досочинением мессы, *Kyrie* сохранило характер вступления к циклу в целом и наложило свой отпечаток на его формирование. План трех номеров *Kyrie* разворачивается по тональностям трезвучия *h-moll* — *h*, *D* и *fis*; таковы же тональности почти всех хоровых номеров мессы (13 и 15), образующих как бы опорные столбы конструкции; среди них *D-dur* получает количественное преобладание, но и остальные две тональности представлены в ряде номеров. Примечательно, что, как уже отмечалось, тональный план *Kyrie* повторяет в крупных масштабах модуляционное развитие, свойственное некоторым прелюдиям и сюитным номерам Баха. Подобное встречается и в произведениях других композиторов того же времени (например, точно такой же, как в мессе, план *h* — *D* — *fis* характеризует начало *concerto grosso* № 12 Генделя).

Противопологаемые *Kyrie* как своеобразной прелюдии, остальные части мессы составляют монументальную трехчастную форму. *Gloria* играет в ней роль экспозиции (по С. Скребкову — основного раздела). Это замкнутый круг пьес с тонально определенным началом и окончанием в *D-dur*, притом важно подчеркнуть, что первый тональный сдвиг — от № 4 к № 5 — связан с квинтовым, «сонатным» шагом. *Credo* в качестве средней части цикла харак-

теризуется относительно большей тональной подвижностью, чертами меньшей устойчивости (по С. Скребкову ему свойственна, в условном смысле, разработочность). Оно завершается в *fis-moll* (*Confiteor*), модулирующем в *D-dur*. Последний, хотя и затронутый неоднократно, не имеет здесь такого значения, как в *Gloria*, зато вырастает роль комплекса *h-moll* — *e-moll* (*Et incarnatus*, *Crucifixus*) в качестве самостоятельного эпизода, напоминающего своим эмоциональным характером *Kyrie* (возникает арка от «прелюдии» к «эпизоду в разработке»).

По С. Скребкову, *Sanctus* образует финал Высокой мессы, а *Agnus Dei* — ее коду. Нам представляется, однако, что обе эти части вместе взятые составляют третью, репризную часть цикла, притом *Agnus Dei* совмещает функции репризы и заключения. Из шести номеров (учитывая повторение *Osanna* после *Benedictus*) четыре написаны в *D-dur*, притом все это хоровые номера. Оба сольных номера проводятся в других тональностях, притом не доминантовой сферы, характерной для стадии тонального развертывания, а субдоминантовой (*h-moll*, *g-moll*). Репризный замысел особенно отчетлив благодаря повторению в заключительном номере — *Dona nobis pacem* — музыки хора *Gratias* из *Gloria*. Соотношение тональностей последних двух пьес — *g-D* — образует плагальный каданс высшего порядка. Подобное сочетание встречается в баховских циклах неоднократно. В таких произведениях, как кантата № 80 «*Ein' feste Burg ist unser Gott*» или *Himmelfahrtsoratorium*, главной тональностью которых является *D-dur*, тональность *G-dur* вводится только по одному разу — в предпоследнем номере цикла (заметим, что в обоих случаях это номер не хоровой). В Высокой мессе, при всей грандиозности формы и ограниченном числе тональностей, тональность субдоминанты используется дважды внутри цикла. Тем естественнее, что для оттенения завершения цикла она предстает в новой краске — минорной. Это отражает и очередной этап освоения ладовых разновидностей, в данном случае — гармонического мажора.

Высокая месса в целом оказывается в итоге крупным циклом своеобразного строения. Это большая двухчастная композиция (1 — *Kyrie*, 2 — остальные разделы), основанная на двух тональных сферах (*h-moll* и *D-dur*), тесно переплетающихся одна с другой. Почти во всех номерах легко обнаружить связь размежевания тональных сфер с особенностями образно-эмоционального содержания. *h-moll* вместе с функционально подчиненными ему тональностями — доминантой *fis-moll* и субдоминантой *e-moll* — служит в качестве одного из средств воплощения образа страдания и скорби (в известной мере составляет исключение *Qui sedes* — как бы непосредственное продолжение *Qui tollis*, а также *Benedictus*, «оседший» внутри окончательно укрепившегося *D-dur*). *D-dur* вместе с подчиненными ему функционально тональностями — доминантой *A-dur* и субдоминантой *G-dur* — присущ номерам мессы, рисующим жизнеутверждающие картины радости, ликования, светлых лирических настроений. Такие образы по ходу раз-

вития цикла получают преобладающее значение. Они обуславливают общее восприятие Высокой мессы в качестве глубоко оптимистического произведения, в котором Бах с потрясающей силой выражения воплотил душевные чувства обыкновенного человека, его здоровое стремление к миру и счастью.

Анализ тональной структуры Высокой мессы выявляет отчетливую тенденцию к переносу характерных приемов тональной организации отдельных произведений на циклическую форму. Тональная замкнутость экспозиционной фазы — *Gloria* — не встречается, правда, аналогий в баховских прелюдиях и сюитных номерах, но она естественна для вокальных форм *da capo*, а также и более развернутых пьес (например, первых частей органных сонат). Наличие главной тональности в разработочной фазе тонального плана ведет к сравнению с отдельными формами импровизационного характера, в которых, как и в крупных циклах, такое использование главных тональностей образует стержень всей конструкции.

Стройность тональной структуры в кантатах и крупных композициях типа Высокой мессы свидетельствует не только о том, что в эпоху Баха складывается гармоническая функциональность высокого уровня, но и шире — о том, что музыкальное искусство той поры получает, в виде сформировавшихся стройных тональных планов, свою самостоятельную организацию, не зависящую от текста и вообще от каких-либо внемузыкальных факторов. В этом смысле Бах и его современники, заставлявшие аудиторию воспринимать масштабные произведения как образованные на основе ясной тональной структуры, подготовили почву для разнородных крупных форм классической эпохи.

В области крупных форм вокально-инструментальной музыки преемственность по отношению к баховской эпохе очевидна не только в ораториях, кантатах, мессах (включая такие шедевры, как «Реквием» Моцарта и «Торжественная месса» Бетховена), но и в оперном жанре второй половины XVIII—XIX века.

Раздел 4

ВАЖНЕЙШИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ МОДАЛЬНОСТИ

Мы уже не раз отмечали отдельные тональные структуры произведений баховской эпохи, в начале которых нормативный сдвиг в доминантовую сферу подменяется другим, необычным переходом. Их источником, несомненно, является модальное мышление. Например, первый шаг из мажора в тональность V минорной ступени у таких композиторов, как Букстехуде и Гендель, обусловлен миксолидийским влиянием. У Баха в начале произведения подобное встречается редко (см. первый период сарабанды из сюиты № 3 для виолончели соло), но внутри формы такие переходы для него довольно обычны. Помимо отмеченной выше «мик-

солидийской» модуляции, типичной для начала вторых частей некоторых прелюдий, аналогичные соотношения изредка обнаруживаются и по ходу развития других форм²⁴.

К модальной традиции относятся модуляции в сферу субдоминанты, особенно в тех случаях, когда это первоначальные тональные сдвиги. Таковы отмечавшиеся ранее ответы в субдоминанту, встречающиеся в отдельных фугах²⁵, а также соответствующие модуляции в некоторых баховских хоралах.

Вне хоралов, хоральных обработок и отдельных фуг необычные тональные последовательности, которые можно бы связывать с модальной традицией, очень редки. Например, в прелюдиях «Хорошо темперированного клавира» только иногда можно встретить подобные приковывающие внимание моменты. Таково, в частности, начало второй части прелюдии f-moll из второго тома, в котором ведущее значение приобретают тональности b-moll и es-moll, используемые в числе ряда средств воплощения выразительной лирики этой пьесы. Налицо глубокое погружение в субдоминантовую сферу, причем es-moll имеет переменную функцию субдоминанты по b-moll и основную функцию двойной субдоминанты в главной тональности. Уникален в своем роде тональный план прелюдии g-moll из того же тома; в ней первый сдвиг происходит в тональность IV ступени, а в дальнейшем ведущее значение помимо главной получают две тональности субдоминантовой сферы — c-moll и Es-dur (наряду с тональностью натуральной доминанты).

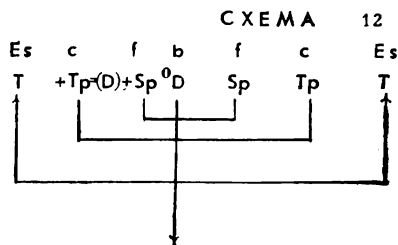
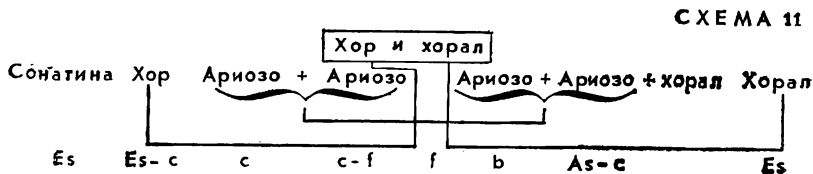
Значительное воздействие модальных традиций на формирование тональных планов в вокально-инструментальных циклах обнаруживается иногда с полной очевидностью. Такова, например, кантата Баха № 38 «Aus tiefer Noth ruf' ich zu dir», в которой тональное развитие проходит поочередно через ясно выраженные ладотональности e — фригийскую, a — эолийскую, d — дорийскую и завершается опять же во фригийском e-moll. Главная тональность здесь — фригийский e-moll (без ключевого знака) — определяется темой заглавного хорала, звучащего в начале и в конце цикла. Другой пример — кантата № 23 «Du wahrer Gott und Davids Sohn», главная тональность которой — c-moll, обозначаемый двумя бемолями при ключе. В этом произведении роль модальности в тональной структуре не столь выражена, однако, несомненно, «центром тяжести» кантаты является заключительный раздел хорального склада «Christe, du Lamm Gottes» с характерным плагальным завершением.

Остановимся еще на одном ярком примере такого же рода —

²⁴ См., например, тональный план хора Сисоппа из кантаты Баха № 150, приводимый В. Протопоповым (1965, с. 177): в тринадцатом проведении темы совершается модуляция E-dur — h-moll.

²⁵ Разумеется, модальная традиция — отнюдь не единственная основа подобных ответов. Ведь развитие темы от тоники к доминанте может получить естественное, строго тональное «продолжение» в имитации, идущей от субдоминанты к тонике.

баховской кантате № 106 «Actus tragicus». В зарубежном музыковедении ее структуру представляют в виде следующих схем²⁶:



Обе эти схемы подчеркивают симметрию и пропорциональность в строении кантаты. Однако они не дают необходимого представления о драматургической функции тех или иных разделов цикла и не отражают задуманной композитором общей линии развития (говоря терминологией Б. Асафьева, приводимые «формы-схемы» не отражают «формы-процесса»). В начале кантаты проставлены в виде ключевых знаков два бемоля, которые трудно отнести к обрамляющей целое тональности Es-dur, безусловно не связанной с центральным образом этой «поэмы смерти»²⁷, с ее трагическим содержанием. Вступительная сонатина, начальный и заключительный хоры носят лишь окаймляющий характер. Главной тональностью кантаты, несомненно, является c-moll, кульминационным же моментом, куда устремлено все развитие, представляется не хор (с хоралом) f-moll, занимающий центральное место, а дорийский хорал перед заключительным четырехголосным хоралом («Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin»), исполняемый солирующим альтом. Этот хорал, записанный в c-moll с двумя ключевыми знаками, вероятно, рассматривался Бахом как носитель основного замысла всей кантаты. Отсюда и общее обозначение ее тональности. Вместе с дорийским хоралом в кантату проникли важные ладогармонические особенности, унаследованные от модального мышления. Так, обращают на себя вни-

²⁶ См. в приводившихся ранее работах А. Дюрра, с. 201, Р. Штеглиха (1935), с. 135.

²⁷ Такова характеристика данной кантаты у А. Пирро, воспринятая и Ж. Тьерсо. См. яркий анализ этого произведения в работе: Ж. Тьерсо [J. Tier-soit], с. 55—56.

мание последовательные квартовые сдвиги в области тонального плана (чередование миноров $c - f - b$). Первый хор завершается выразительным фригийским полукадансом s_6D . Окончанием хора в центральной части кантаты, связанного со звучащим в партиях флейт и виолы да гамба эолийским хоралом, служит плагальный каданс. Отмеченный выше важнейший в смысловом отношении дорийский хорал заканчивается многократным плагальным кадансом. Добавим, что ярким плагальным кадансом завершается и обработка этого же хорала в *Orgelbüchlein*, где он изложен в *d-moll* без ключевого знака ²⁸.

В итоге тональные планы в произведениях Баха и его современников, подобно любым другим явлениям ладогармонической сферы, отражают особенности мышления эпохи. С одной стороны, в них отчетливы тенденции, связанные со становлением классических норм, имеющие преобладающее значение. С другой стороны, в отдельных случаях они носят некоторый отпечаток модального мышления, что и определяет их специфичность.

²⁸ Положение о том, что хорал во многих кантатах наиболее непосредственно связан с основным образом, встречается в ряде музыковедческих работ. В русской литературе это отмечено, в частности, в статье Н. Финдейзена.

Обратим внимание на то, что в тех случаях, когда произведение основано на нескольких хоральных темах (как это имеет место в кантате № 106), связь ключевых знаков с одним из хоралов позволяет выделить его в качестве главного носителя замысла композитора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В эпоху И. С. Баха сложилось представление о гармонии, выступающей в качестве важнейшего компонента музыкальной речи, обладающего особой выразительностью и конструктивными возможностями. Гармония конца XVII — первой половины XVIII века, в отличие от более узкого значения этого понятия в предшествующий период, может быть определена как мелодико-функциональная, причем ее высокоразвитое функциональное начало не должно рассматриваться как главное, оттесняющее интонационную сторону на второй план. Для раннеклассической гармонии характерен органический синтез вокального и инструментального типов интонационности, обусловивший тесную взаимосвязь диатоники и хроматики, модалного и тонального мышления, в узко функциональной сфере — плагальности и автентизма. Вся последующая история гармонии может рассматриваться под углом зрения изменчивых колебаний соотношений перечисленных начал, и прежде всего вокального и инструментального типов интонационности. Если исходить из того, что музыка есть прежде всего и более всего искусство интонации, то такое вторичное явление, как гармоническая функциональность, очевидно, пережило эпоху своего становления, развития, а затем, в части творческих течений, и ослабления.

Называя раннеклассическую гармонию мелодико-функциональной, мы имеем в виду, что речь идет о первой эпохе в истории гармонии, когда данный компонент отчетливо выступает в качестве организованного и организующего структурного начала. Но, отчасти из-за вариантности аккордики, обусловленной голосоведением, отчасти же из-за преобладания по отношению к творчеству таких мастеров, как Джезуальдо и Монтеверди, в рамках раннеклассической гармонии функциональная сторона образует диалектическое единство уравновешенного характера с красочностью, фонизмом. Дальнейшая эволюция гармонии в немалой степени определяется характером нарушений равновесия функциональности и фонизма. Однако на первом

плане находится соотношение типов интонационности — вокальной и инструментальной. Оно имеет основополагающее, решающее значение для эволюции гармонии и ее места в общей системе выразительных средств музыки, в то время как функционально-фонические отношения оказываются сравнительно более узкими, специфическими, касающимися гармонии «самой по себе».

Гармонический стиль Баха и его современников образует целую эпоху в развитии гармонии. В ее пределах был достигнут высокий уровень овладения функциональной динамикой, благодаря чему гармония выдвинулась в качестве специфического, относительно самостоятельного фактора музыкального искусства. Вместе с тем, хотя гармония вступила в права главного организатора сугубо музыкальных, то есть инструментальных жанров, она опиралась прочно на интонационное начало, не допуская сколько-нибудь заметного отрыва от исконной, вокальной природы музыки. Интонационное богатство раннеклассической гармонии обеспечивало применение в ту пору большого арсенала аккордовых средств и образовало важную предпосылку дальнейшей эволюции гармонии как таковой. Неисчерпаемые возможности развития голосоведения, доказанные всей практикой творчества композиторов баховской эпохи, подсказали один из путей аккордообразования, ведущий к возникновению все новых созвучий.

Прямым выражением отмеченного единства функционального и фонического начал в это время является специфическое соотношение основных и переменных функций, отчасти отражающееся в роли главных и побочных ступеней, — при явном преобладании первых вполне ощутимо значение вторых, унаследовавших свое значение от модальной гармонии. Кроме того, значительное расширение рамок тональных структур, особенно в крупнейших формах импровизационного характера, стало предпосылкой обогащения в будущем не только тональных планов, но и аккордики — так, например, мажоро-минорная аккордика была подготовлена соответствующими отношениями тональностей.

Богатство средств гармонии Баха и его современников, мелодическая «стихийность» ее возникновения и первозданность этой «остывающей лавы готической полифонии» дают основание рассматривать последующие гармонические стили с точки зрения развития тех или иных раннеклассических принципов.

В творчестве Гайдна и Бетховена (несколько в меньшей степени — Моцарта) заметно, по сравнению с баховской эпохой, усиление специфической интонационности инструментального характера. Забота о создании крупной, чисто музыкальной формы требовала акцентирования в сфере гармонии ее функциональной стороны. Естественно, что при таких условиях почти полностью исчезают связанные с вокальной интонационностью пережитки модального мышления, а вместе с этим происходит особое выделение главных ступеней при подавляющем преимуществе автентических связей и сведении до минимума роли побочных ступеней. В итоге был сделан дальнейший шаг по пути

освоения динамики гармонии, закрепивший и развивший эту важную тенденцию раннеклассической гармонии.

Преемственность по отношению к Баху и его современникам особо ощутима в условиях синтеза гомофонного и полифонического начал. На многих образцах, почерпнутых из творчества классиков, можно проследить пути, по которым, исходя из достижений предыдущей эпохи, шло развитие гармонии. Обратимся в этой связи к одному из начальных построений сонаты Бетховена № 29 (такты 5—8).

Техника многоголосного письма напоминает здесь о мастерстве баховской эпохи. Однако бетховенский фрагмент отличается исключительной динамичностью, не знающей аналогии в прошлом. Уже первый мотив, образованный небольшим нарастанием с последующим мягким спадом, очень активен по своей природе. Его секвентные перемещения по секундам вверх вызывают ощущение внутренней энергии. Оно усиливается нисходящим направлением баса, в результате чего происходит постепенный «захват» обширного диапазона более чем в три октавы.

Поучительно обращение к гармонии этого фрагмента. По сути, здесь нет ни единого созвучия или отдельно взятой последовательности, которые не были бы известны раньше. Заставляет вспомнить о прошлой эпохе и мелодический принцип аккордообразования, а также введение дополнительных голосов в кадансе. И в то же время заметно коренное отличие бетховенской гармонии от раннеклассической. Возросшая динамизация гармонии находит выражение в чрезвычайной активности развития, связанной с отклонениями в тональности V, II, VI ступеней, с затрагиванием одноименной тоники. Так на протяжении всего лишь нескольких тактов происходит ряд сдвигов, которые в рамках какой-либо прелюдии Баха могли бы быть достаточными для цельной, законченной пьесы. Примечательно, что указанный порядок чередования отклонений внутри одного предложения повторяет последовательность тональных сдвигов прелюдии или сюитного номера баховской эпохи.

В гармонии романтиков, по сравнению с раннеклассической, заметны противоречивые тенденции. С одной стороны, в противовес зрелому классицизму, наблюдается возвращение к вокально-интонационной основе (у Шуберта, в части творчества Шумана, Листа); расцвет песенных форм и близких им фортепианных миниатюр оказался связанным с гармонией, образуемой голосоведением, в рамках которой, в частности, заново усилилось значение побочных ступеней. С другой стороны, в позднем романтизме, особенно у Вагнера, возобладало, как известно, инструментальное начало, а вместе с ним чрезвычайно выросла роль автентических сочетаний и вообще вводности в ее мелодических и гармонических проявлениях (хотя диатоничность и плагальность отнюдь не чужды Вагнеру — не только в «Мейстерзингерах», но и, например, в «Парсифале»). Значительной части творчества романтиков присуще особое внимание к красочности гармонии — само по себе явление противоречивое, порой совпадающее с одновременным усилением функциональности (это отмечено еще Э. Куртом), но в целом способствующее скорее ее ослаблению.

Эпоха романтизма, как известно, явилась периодом возрождения музыки первой половины XVIII века, и прежде всего баховской. Однако подход романтиков к Баху и его современникам был своеобразным²⁹.

²⁹ Известно, например, что Шуман и Мендельсон сочиняли сопровождение к скрипичным соло-сонатам Бах, а Мошелес — партию виолончели к его прелюдиям. См.: Л. Ройзман, 1940, 1969.

Отражением понимания романтиками творчества Баха можно считать редакцию «Хорошо темперированного клавира» К. Черни. См.: А. Николаев, с. 73.

Романтикам были особенно близки старинные свободные импровизационные формы с их открытой эмоциональностью; популярностью пользовались и вокально-инструментальные произведения, то есть музыка с открытой программностью. Заметим, что предпринятое в середине XIX века полное издание сочинений Баха в наибольшей степени способствовало распространению прежде всего его кантат, поскольку инструментальные произведения этого композитора в значительной мере были уже к тому времени опубликованы, а относительно широкую известность они получили еще ранее в рукописных копиях. Инструментальные миниатюры, фантазии, токкаты, парафразы, транскрипции, столь любимые у романтиков, нередко рассматриваются как связанные со старинными жанрами. Так, шопеновский замысел 24-х прелюдий для фортепиано восходит к творчеству Баха, которое явилось для великого польского композитора, по его словам, «повседневным хлебом и библией» (о баховском влиянии на Шопена см.: Я. Ивашкевич, 1951, с. 108—109).

Гармония баховской эпохи могла до известной степени непосредственно воздействовать на гармонию романтиков. Характерное для последней расширение понятия главной тональности путем охвата широкого круга тональностей далекого родства, а также включения в гармонический оборот созвучий побочных ступеней, стимулировалось общением с импровизационными жанрами времен Баха, а также с хоралами (напомним о прямом «заимствовании» жанра хорала, например, в середине ноктюрна *g-moll* Шопена — № 11, или же в начале сценического действия вагнеровских «Мейстерзингеров»). В отдельных произведениях, как, например, в «Крейслериане» (особенно в № 2), привлекают внимание образцы мелодической гармонии, легко ассоциируемые с музыкой баховской эпохи³⁰. В отличие от последней, однако, заметно стремление Шумана к тому, чтобы в результате движения голосов даже на неопорных долях образовались аккорды. В итоге гармоническая значимость, привлекавшая внимание в баховскую эпоху прежде всего к хроматическим звукам, становится свойством любых звуков, в том числе диатонических. В качестве хрестоматийного примера сошлемся на начало второй из «Ночных пьес» Шумана (соч. 23), где ниспадающая натуральная гамма гармонируется восемью различными аккордами.

Любопытны гармонические особенности в тех редких примерах, когда композиторы-романтики обращались к полифоническим жанрам. Таковы, в частности, фуги и фугетты Шумана, в которых композитор порой довольствовался интонациями, близкими баховским (например, тема фуги № 2 из соч. 72, фугетты № 2 из соч. 126; в том же цикле ядро темы фугетты № 4 напоминает «королевскую» тему из «Музыкального приношения»). Полифонические пьесы Шумана по своей аккордике и тональным отношениям во многом сходны с произведениями первой половины XVIII века (в качестве примера отметим «ретардационный» кандак в завершении фуги № 1 из соч. 72).

Но в фугах Шумана, естественно, есть и другие черты. Порой в качестве тематического используется оригинальный, типично романтический материал песенного характера, как, например, в фуге № 3 из соч. 72. В гармонии этих пьес заметно подчеркивание отклонений, двойных доминант, применение нонаккордов, увеличенных трезвучий (см., например, фугу № 1 из соч. 72). Обостренность звучания вызывается отчасти острыми переченьями, которые в отдельных местах воспринимаются как политональные моменты (например, в разработке фуги № 3 из соч. 72). Вообще же Шуман в своих фугах склонен к особой отчетливости гармонии, и очень часто в них образуются «прорывы» гомофонного склада. Они характерны, например, для той же фуги № 3 из соч. 72. Фуга № 4 завершается строго гомофонно. В фугетте из соч. 32 композитор снабдил аккордовым сопровождением уже первоначальное изложение темы, что и наложило отпечаток на развитие всего произведения. В итоге в полифонических жанрах Шумана заметно стремление к ограничению собственно полифонии и к усилению гомофонного начала.

Раннеклассическая гармония оказала некоторое влияние на музыкальный язык русских композиторов XIX века. Однако ее

³⁰ В литературе неоднократно отмечалась связь этого цикла Шумана с творчеством Баха. См., например: К. Вернер, 1960.

воздействие совершалось в специфических условиях и не сводилось к прямому продолжению традиций замечательного искусства баховской эпохи.

Один из важнейших моментов, определяющих историческое значение музыки славянских народов, и прежде всего русской классической школы, заключается в том, что она решительно обновила музыкальный язык, сформировавшийся в странах Европы, на основе вокальной интонационности.

Музыкальное искусство России черпало свою силу из родников народнопесенного творчества, во многом уже иссякших в урбанизированной Западной Европе. Тем самым ему была возвращена исконная почва, и, в противовес тенденциям безудержной инструментализации, русская школа стала знаменосцем возрождения музыки, понимаемой как интонационное искусство. Отражением и обобщением такой художественной практики в музыковедении стали некоторые ценные положения учения Б. Яворского и в целом — музыкально-теоретическая концепция Б. Асафьева.

В сфере гармонии у русских композиторов опора на народное творчество способствовала, помимо принципиального значения интонационного фактора, широкому применению диатоники, плагальности, созвучий побочных ступеней, вниманию к колористической стороне гармонии наряду с ее функциональностью.

Крылатые слова Глинки о возможности «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» свидетельствуют о том, что основоположник русской классической школы тонко ощущал то общее, что имелось и в зарубежной полифонии, и в музыке любого склада, обладающей мелодической распевностью, в творчестве, идущем непосредственно от вокально-интонационного начала. «Поющая гармония» Глинки, помимо народнопесенного источника, имеет глубинные связи с раннеклассической гармонией. Ведь известно, насколько любил композитор музыку Баха, насколько близок был ему Гендель (сошлемся на первоначальный замысел «Ивана Сусанина» в виде оратории).

В конечном счете гармония русских композиторов-классиков, для которой вокально-интонационное начало имеет первостепенное значение, формировалась под воздействием таких факторов, как русское народнопесенное творчество, а также непосредственное общение с искусством западноевропейских музыкантов, включая и мастеров первой половины XVIII века.

В качестве примера частного совпадения отметим близость темы популярной фортепианной фуги Глинки — a-moll — теме инструментального вступления к арии баса — № 34 — из оратории Генделя «Мессия»:

Г. Ф. Гендель. «Мессия», № 34

117

Allegro





По всей вероятности, возникновение данной фуги относится к занятиям Глинки с Деном. Ден, как явствует из глинкинских «Записок» (с. 97), задавал ему «писать трех-, а потом четырехголосные фуги или, лучше сказать, скелеты, экстракты фуг без текста на темы известных композиторов...». Музыка Генделя в занятиях с Деном занимала видное место, «Мессия» же был в ту пору весьма популярен. Несомненно, Глинка мог ощутить в генделевской теме близость к привычной ему интонационной сфере, и это могло послужить стимулом для создания оригинальной пьесы, отчасти отгалкивающейся от творения великого мастера — современника Баха.

Однако уже в характере изложения темы фуги у Глинки ощущаются ее национальные черты. По жанру она близка к русской романсной лирике первой половины XIX века. Примечательны существенные различия в изложении этой темы по сравнению с названным фрагментом из «Мессии». Так, короткий генделевский затакт — скачок от V ступени к I — переинтонирован, широко распет Глинкой, несмотря на наличие в обоих случаях одинакового интервала на тех же ступенях. Секста между первым и третьим звуком начальной интонации у Генделя образуется звуками неопорных долей и воспринимается как нечто второстепенное, случайное. У Глинки же, напротив, хорошо ощутима «секстовость», характерная для русского романса.

И у Генделя, и у Глинки сопоставляемые темы включают восходящий скачок на уменьшенную септиму, который, хотя и довольно примечателен для музыки баховских времен, нередок и в русских романсах и элегиях XIX века; он присутствует, например, в глинкинском «Сомнении».

Переосмыслив, возможно, генделевскую тему и переинтонировав ее по-своему, Глинка сочинил фугу с ярко выраженным русским национальным характером. К числу ее специфических черт относится плагальность в интонационной сфере и в тональных отношениях (при полном отсутствии тематических проведений в тональности доминанты или на доминантовом уровне), параллельная ладовая переменность, элементы вариационности.

Обратим внимание на уникальный в русской музыке случай прямой связи с тематизмом и гармонией Баха в первой части кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин» — ее тема очень близка речитативу № 9 и другим фрагментам «Страстей по Матфею» (ср. также речитатив № 6 из «Страстей по Иоанну»):

Alto

Du lie- ber Hei- land

du, wenn dei-ne Jun-gen tö-richt strei-ten,

120

С. Танеев. «Иоанн Дамаскин»

И-гу в не-ве- до-мый мне

путь, и-ду без стра-ха и на-деж-ды

Примечательно, что Танеев, осознанно или неосознанно воспользовавшись выразительной баховской интонацией, в основном сохранил и ее гармонизацию, подменив лишь заключающий фразу доминантсекундаккорд к субдоминанте таким же доминантквинтсекстаккордом.

Однако русский композитор создал совершенно новое, оригинальное произведение. Ведь сама трактовка фуги в «Иоанне Дамаскине» — новаторская. Это — симфонизированная фуга, творчески синтезирующая некоторые стилистические черты эпохи Баха с достижениями симфонизма XIX века. Ее тема связана также с оперными формами русских композиторов. В целом же, как отмечает В. Протопопов (1940, с. 58), мелодическое развитие у Танеева основано на приемах, свойственных и Баху, и русской песенности, а его гармония оказывается результатом сочетания самостоятельных мелодических голосов.

* * *

Гармонический стиль Гайдна, Моцарта и Бетховена послужил созданию величайших художественных ценностей. Вместе с тем

расцвет инструментальной музыки в творчестве этих композиторов, как уже отмечалось, обусловил несколько одностороннее развитие гармонии, связанное, в частности, с преобладанием восходящей вводнотоновости и автентизма. Развитие этой же тенденции заметно и в эпоху романтизма.

Стремление к восстановлению значения плагальности в опоре, прежде всего, на натуральные лады стало объективным явлением в творчестве многих композиторов XIX—XX веков. Вполне естественно, что им далеко не безразлична музыка баховской эпохи, в которой гармония уже поднялась до высокого уровня функциональной организованности, но автентизм еще не занял окончательно господствующего положения, а черты модальности оказались родственными разнородным явлениям ладового многообразия, привлекающим живой интерес и композиторов, и ученых (напомним здесь об известной работе В. Стасова, 1974; о ряде высказываний Б. Асафьева). Огромное внимание к творчеству Баха и его современников заметно не только в Восточной Европе, но и на Западе, и примером этому служит обращение Дебюсси к творчеству Куперена и Рамо, интерес Равеля к тому же раннеклассическому периоду.

Аналогичные тенденции характерны и для прогрессивного музыкального искусства наших дней. Их проявлением, несомненно, оказываются разносторонние активные поиски в ладовой сфере — разработка новых пластов народного музыкального творчества (в том числе и внеевропейского), создание новых ладов (например, Мессианом, Шостаковичем).

В профессиональной музыке XX века, как известно, большое значение имеет так называемая полифоническая гармония. Несомненно, в рамках такого стиля, который сочетает интонационность с функциональностью, хотя и существенно преобразованной по сравнению с классическими нормами, заметно влияние и обновление принципов раннеклассической гармонии. Выше уже отмечалось, что в необычной смелости голосоведения Баха и его современников справедливо усматривается предвестник таких явлений, присущих современному музыкальному языку, как полигармония, полиладовость, политональность.

В значительной части творчества советских композиторов смелое голосоведение связано с преемственностью по отношению к русской классической школе, опирающейся на конкретные приемы народного многоголосия, а также с разносторонним опытом Баха и других зарубежных композиторов. Мелодическая природа гармонии проявляется с большой силой в творчестве Прокофьева, Мясковского, Шостаковича и многих других их современников.

Распространенность полифонии на гармонической основе, расцвет мелодизированной гармонии, осуществляемое часто сочетание полифонии с гомофонией в непосредственной близости и во взаимопроникновении — все это позволяет говорить о синтезе этих начал, присущем многим образцам музыкального искусства нашего сто-

летия. Такой синтез воспринимается в качестве творческого и перспективного развития традиций, связанных с искусством баховской эпохи и во многом, в частности, с особенностями ее гармонического письма.

Старинная музыка, и прежде всего творчество И. С. Баха и его современников, получила особое, заметно возрастающее значение в музыкально-общественной практике наших дней. Интерес многочисленных исполнителей и широкой аудитории к искусству данной эпохи поистине огромен. Тем самым раннеклассическая гармония продолжает оказывать значительное художественное воздействие на музыкально-общественное сознание, способствуя представлению слушателей о музыке как об интонационном искусстве. Утверждению и углублению такого представления призвано способствовать и внимание музыковедения к раннеклассической гармонии.

ПРИЛОЖЕНИЕ

121

И. С. Бах. Органная фантазия g-молл

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes, including trills and grace notes. The middle and bottom staves are in bass clef and provide a harmonic accompaniment with fewer notes.

The second system continues the piece with similar notation. The top staff features a melodic line with a trill and grace notes, while the lower staves provide accompaniment.

The third system shows the continuation of the organ fantasia. The top staff has a melodic line with a trill and grace notes, and the lower staves provide accompaniment.

4

Musical notation for measures 4 and 5. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 4 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a single eighth note. Measure 5 continues with similar textures in both staves.

5

Musical notation for measures 6 and 7. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 6 shows a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a single eighth note. Measure 7 continues with similar textures in both staves.

6

Musical notation for measures 8 and 9. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 8 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a single eighth note. Measure 9 continues with similar textures in both staves.

7

Musical notation for measures 10 and 11. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 10 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a single eighth note. Measure 11 continues with similar textures in both staves.

8

Musical score for measures 8-10. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 8 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Measure 9 continues the melodic development, and measure 10 shows a continuation of the rhythmic pattern.

9 10

Musical score for measures 9-11. The system consists of three staves. Measure 9 continues the melodic line from the previous system. Measure 10 shows a continuation of the rhythmic pattern. Measure 11 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the bass.

11 12

Musical score for measures 11-13. The system consists of three staves. Measure 11 continues the melodic line from the previous system. Measure 12 shows a continuation of the rhythmic pattern. Measure 13 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the bass.

13 14

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves. Measure 13 continues the melodic line from the previous system. Measure 14 shows a continuation of the rhythmic pattern. Measure 15 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the bass.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 15 features a complex rhythmic pattern in the treble clef with sixteenth and thirty-second notes, while the bass clef has a simpler accompaniment. Measure 16 continues the treble clef's intricate pattern.

16

Musical score for measures 17-18. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 17 shows a continuation of the treble clef's complex rhythmic patterns. Measure 18 features a more active bass clef accompaniment with eighth and sixteenth notes.

17 18

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 19 has a treble clef with sixteenth-note runs and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 20 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a sustained accompaniment.

19 20

Musical score for measures 21-22. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 21 is highly rhythmic with sixteenth-note patterns in the treble clef and eighth-note accompaniment in the bass clef. Measure 22 continues the treble clef's complex patterns with a more active bass clef accompaniment.

21 22

23

24

25 26

27 28

This system contains measures 27 and 28. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 27. The middle staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth notes and some slurs. The bottom staff (bass clef) contains a steady eighth-note bass line.

29 30

This system contains measures 29 and 30. The top staff (treble clef) continues the melodic development with slurs and ties. The middle staff (bass clef) has a more active accompaniment with sixteenth-note patterns. The bottom staff (bass clef) maintains the eighth-note bass line.

31 32

This system contains measures 31 and 32. The top staff (treble clef) shows a change in texture with block chords and slurs. The middle staff (bass clef) is mostly silent, with only a few notes. The bottom staff (bass clef) continues the eighth-note bass line.

33 34

This system contains measures 33 and 34. The top staff (treble clef) features a melodic line with slurs and ties. The middle staff (bass clef) has a simple accompaniment with slurs. The bottom staff (bass clef) continues the eighth-note bass line.

35 36

Musical score for measures 35 and 36. Measure 35 shows a complex piano texture with a busy right hand and a more active left hand. Measure 36 features a melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

37

Musical score for measure 37. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

38

Musical score for measure 38. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line.

39 40

Musical score for measures 39 and 40. Measure 39 is highly rhythmic with many sixteenth notes in the right hand. Measure 40 shows a melodic continuation in the right hand and a steady bass line in the left hand.

31

Musical score for measures 31-32. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 31 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 32 continues the melodic line with a more complex rhythmic pattern.

32

Musical score for measures 33-34. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 33 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 34 continues the melodic line with a more complex rhythmic pattern.

33

Musical score for measures 35-36. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 35 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 36 continues the melodic line with a more complex rhythmic pattern.

34

Musical score for measures 37-38. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 37 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 38 continues the melodic line with a more complex rhythmic pattern.

45

Musical score for measures 45-46. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 45 features a complex melodic line in the treble clef with many sixteenth notes, while the bass clef has a few notes. Measure 46 continues the melodic line in the treble clef with a slur over the first half and a fermata over the second half, while the bass clef has a few notes.

46

Musical score for measures 47-48. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 47 features a complex melodic line in the treble clef with many sixteenth notes, while the bass clef has a few notes. Measure 48 continues the melodic line in the treble clef with a slur over the first half and a fermata over the second half, while the bass clef has a few notes.

47

Musical score for measures 49-50. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 49 features a complex melodic line in the treble clef with many sixteenth notes, while the bass clef has a few notes. Measure 50 continues the melodic line in the treble clef with a slur over the first half and a fermata over the second half, while the bass clef has a few notes.

48

49

Musical score for measures 51-52. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 51 features a complex melodic line in the treble clef with many sixteenth notes, while the bass clef has a few notes. Measure 52 continues the melodic line in the treble clef with a slur over the first half and a fermata over the second half, while the bass clef has a few notes.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Абызова Е. Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С. Баха.— В кн.: Вопросы теории музыки. Вып. 3. М., 1975.
- Альшванг А. Симфонизм Бетховена.— Сов. музыка, 1952, № 3.
- Амбразас А. Приблизить теорию к практике.— Сов. музыка, 1973, № 1.
- Аренский А. Краткое руководство к практическому изучению гармонии. 5-е изд. М., 1929.
- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
- Берков В. Гармония Глинки. М.—Л., 1948.
- Берков В. Об относительной ладотональной неопределенности.— В кн.: Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967.
- Берков В. Формообразующие средства гармонии. М., 1971.
- Берков В. Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии. М., 1972.
- Берков В. Гармония Бетховена. М., 1975.
- Блинова М. Физиологические основы ладового чувства.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. Л., 1962.
- Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Бутир Л. О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974.
- Бутир Л. Инструментальный концерт в творчестве И. С. Баха. Автореф. канд. дис. Л., 1977.
- Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. 2-е изд., испр. М., 1978.
- Вернер К. «Крейслериана» Шумана.— Сов. музыка, 1960, № 12.
- Вольфрум Ф. Иоганн Себастиан Бах / Пер. Е. Браудо. М., 1912.
- Глазунов А. Неизданное письмо.— Сов. музыка, 1946, № 4.
- Глинка М. Записки. Л., 1953.
- Гнесин М. Начальный курс практической композиции. 2-е изд. М., 1962.
- Грановский Б. Заметки о В. Одоевском.— Сов. музыка, 1952, № 9.
- Григорьев С. Гармония: Программа-конспект курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов. М., 1974.
- Должанский А. Избр. статьи. Л., 1963.
- Друскин М. Иоганн Себастиан Бах.— Сов. музыка, 1950, № 7.
- Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.
- Друскин М. Пассионы И. С. Баха. Л., 1972.
- Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976.
- Друскин М., Друскин Я. «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Л., 1941.
- Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М., 1973 (1-е изд.—1934—1935).

- Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху.— В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972.
- Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко.— В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.
- Зелинский В. Курс гармонии в задачах. Диатоника. М., 1971.
- Золотарев В. Фуга. 2-е изд. М., 1956.
- Золочевский В. О модуляции. Автореф. докт. дис. Киев, 1973.
- Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия. Вып. 3. М., 1929. 2-е изд., доп. и перераб. Т. 2. М., 1936.
- Иванов-Борецкий М. О ладовой структуре полифонической музыки.— В кн.: Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.
- Измайлова Л. Ладовые основы музыкального языка Дебюсси.— В кн.: Вопросы теории музыки. М., 1968.
- Ипполитов-Иванов М. Учение об аккордах, их построение и разрешение. М. (1897).
- Казелла А. Политональность и атональность. Л., 1926.
- Карс А. История оркестровки /Пер. Е. Ленивцева и В. Фермана; под ред. М. Иванова-Борецкого. М., 1932.
- Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1 и 2. М., 1924—1925.
- Кац Ю. О принципах классификации диатоники и хроматики.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1975.
- Келдыш Ю. Полезный труд (рец. на кн. К. Вернера).— Сов. музыка, 1961, № 9.
- Кершнер Л. Народнопесенные истоки мелодики Баха. М., 1959.
- Кершнер Л. Немецкая народная мелодика.— Сов. музыка, 1966, № 12.
- Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти.— В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966.
- Конен В. Значение внесредиземноморских культур для профессиональных композиторских школ XX века.— Сов. музыка, 1971, № 10.
- Конен В. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд., доп. М., 1975.
- Коптев С. К истории вопроса о политональности.— В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
- Котляревский И. Хроматика и некоторые вопросы формообразования в музыке эпохи Возрождения.— Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинка. Научно-метод. зап., вып. 3. Новосибирск, 1969.
- Кремлев Ю. Георг Фридрих Гендель.— Избр. статьи. Л., 1969.
- Кузнецов К. Заметки об учебнике Т. Н. Ливановой.— Сов. музыка, 1940, № 12.
- Куперен Ф. Искусство игры на клавесине /Пер. О. Серовой-Хортик. М., 1973.
- Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера /Пер. с нем. Г. Балгер. М., 1975.
- Кюи П. История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна 1888—89. Спб., 1889.
- Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена.— В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966.
- Ларош Г. О правильности в музыке.— Собр. музыкально-критических статей. Т. 1. М., 1913.
- Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки.— Избр. статьи. Вып. 1. Л., 1974.
- Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. М.—Л., 1940.
- Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1 (Симфонизм). М.—Л., 1948.
- Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века.— В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
- Ливанова Т. Музыка в эпоху Просвещения (некоторые параллели).— В кн.: Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970.

- Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
- Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1958.
- Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
- Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. М., 1960.
- Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
- Маркус С. История музыкальной эстетики. Т. 1. М., 1959.
- Мийо Д. Политональность и атональность.— К новым берегам музыкального искусства, 1923, № 3.
- Мутли А. О модуляции. М., 1948.
- Мутли А. Сборник задач по гармонии. 5-е изд. М., 1964.
- Мюллер Т. Гармония. М., 1976.
- Нейгауз Г. О кругозоре.— Сов. музыка, 1956, № 6.
- Николаев А. Интерпретация Баха в редакции Черни и Бузони.— Сов. музыка, 1935, № 3.
- Оголевец А. О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки.— В кн.: Вопросы музыкознания. Т. 3. М., 1960.
- Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
- Пальмова В. О роли субдоминанты в экспозиционных периодах Моцарта (на примере первых частей фортепианных сонат).— Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Научно-метод. зап. (вып. 8). Свердловск, 1973.
- Праут Э. Заметки о духовных кантатах И. С. Баха / Пер. З. Савеловой. М., 1912.
- Протопопов В. О тематизме и мелодике С. И. Танеева.— Сов. музыка, 1940, № 7.
- Протопопов В. Контрастно-составные формы.— Сов. музыка, 1962, № 6.
- Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965.
- Протопопов В. В споре с критиком.— Сов. музыка, 1965, № 2. (1965а).
- Пузей Н. Формирование и развитие гармонии до И. С. Баха.— Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Научно-метод. зап. (вып. 8). Свердловск, 1973.
- Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М., 1970.
- Рабинович А. Музыкально-технологические дисциплины сегодня и завтра.— Сов. музыка, 1934, № 6.
- Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
- Риман Г. Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов / Пер. Ю. Энгеля. М., 1901.
- Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Пер. Ю. Энгеля. М., 1929.
- Рихтер Э. Учебник гармонии / Пер. А. Фаминцына. Спб., 1968.
- Ройзман Л. Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И. С. Баха.— Сов. музыка, 1940, № 10.
- Ройзман Л. Новая книга о Бахе.— Сов. музыка, 1969, № 9.
- Розеншильд К. Иоганн Себастьян Бах. Произведения для клавира. Моск. гос. филармония, сезон 1954/55 г.
- Розеншильд К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. 3-е изд., доп. М., 1973.
- Рубин М. Есть ли будущее у атональной музыки?— Сов. музыка, 1956, № 8.
- Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961.
- Саккетти Л. Иоганн Себастьян Бах.— В кн.: Ежемесячные сочинения. Спб., март 1901.

- Серов А. Тематизм увертюры «Леонора» (Этюд о Бетховене).— Избр. статьи. Т. 1. М.—Л., 1950.
- Скребков С. Полифонический анализ. М., 1940.
- Скребков С. Принципы музыкальной формы в их историческом возникновении. Докт. дис., 1944 (рукопись в ЦГБИЛ и в Московской консерватории).
- Скребков С. Взгляды М. Ф. Гнесина на музыкальную форму.— В кн.: М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961.
- Скребков С. Интонация и лад.— Сов. музыка, 1967, № 1.
- Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей М., 1973.
- Скребкова О. и Скребков С. Хрестоматия по гармоническому анализу. 4-е изд. М., 1967.
- Соллертинский И. Иоганн Себастьян Бах.— Известия, 1935, 21 марта.
- Сохор А. О природе и выразительных возможностях диатоники.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965.
- Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
- Стасов В. Михаил Иванович Глинка.— Избр. соч. в трех томах. Т. 1. М., 1952.
- Стасов В. Автографы музыкантов в Императорской Публичной Библиотеке.— Статьи о музыке. Вып. 1. М., 1974.
- Стасов В. О некоторых новых формах нынешней музыки.— Там же.
- Степанов А. Теоретические и практические вопросы курса гармонии.— В кн.: И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый. М., 1967.
- Степанов А. Гармония. М., 1971.
- Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма / Под ред. С. Богатырева. М., 1959.
- Танеев С. Письмо Чайковскому от 25 июля (6 августа) 1880.— В кн.: Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева (изд. П. Юргенсона).
- Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.
- Трамбидский В. Полифоническая основа русской песенной гармонии.— В кн.: Советская музыка. М., 1954.
- Трамбидский В. Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии.— В кн.: Вопросы музыковедения. Вып. 2, 1953—1954. М., 1955.
- Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его современников.— Сов. музыка, 1935, № 3.
- Тюлин Ю. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., 1938.
- Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. Л., 1960.
- Тюлин Ю. Учение о гармонии. 3-е изд. М., 1966.
- Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение.— В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
- Тюлин Ю. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке.— В кн.: Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.
- Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
- Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1 и 2. М., 1976, 1977.
- Тюлин Ю. и Привано Н. Учебник гармонии. 2-е изд. М., 1964.
- Тюлин Ю. и Привано Н. Теоретические основы гармонии. 2-е изд. М., 1965.
- Тютманов И. Предпосылки образования уменьшенного миноро-мажора в музыкальной литературе и его теоретическая характеристика.— Научно-метод. зап. Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова. Саратов, 1959.
- Финдейзен Н. Кантаты Баха.— Русская музыкальная газета, 1912, № 21—22.
- Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. Е. Сазоновой. М., 1974.
- Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена.— В кн.: Бетховен. Вып. 1. М., 1971.

- Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы.— В кн.: Проблемы лада. М., 1972.
- Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
- Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха.— В кн.: О музыке. Проблемы анализа. К 70-летию со дня рождения В. А. Цуккермана. М., 1974(а).
- Холопов Ю. Современная музыка в системе музыкально-теоретического образования. Обзорная информация (Информационный центр по проблеме культуры и искусства ЦГБИЛ). М., 1977.
- Хохлов Ю. Песни Шуберта на тексты Гейне.— В кн.: Вопросы музыкознания. Т. 3. М., 1960.
- Хубов Г. Себастьян Бах. 4-е изд. М., 1963.
- Цендровский В. Научно-теоретические взгляды И. В. Способина.— В кн.: И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый. М., 1967.
- Цуккерман В. О выразительности гармонии Римского-Корсакова.— Сов. музыка, 1956, № 10.
- Чайковский П. Руководство к практическому изучению гармонии.— Полн. собр. соч. Т. 3а. М., 1957.
- Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.
- Шапорин Ю., Городинский В. Иоганн Себастьян Бах.— Сов. музыка 1950, № 9.
- Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах/Пер. Я. Друскина. М., 1964.
- Шевалье Л. История учений о гармонии/Пер. З. Потаповой и В. Таранущенко. М., 1931.
- Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. М., 1964.
- Шестаков В. Вступительная статья к сборнику текстов «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков». М., 1971.
- Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до VIII века. М., 1975.
- Этингер М. Гармония И. С. Баха. М., 1963.
- Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича.— В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
- Этингер М. Обзор литературы о гармонии И. С. Баха.— В кн.: Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.
- Этингер М. О гармонии в бассо-остинатных формах.— Там же (1970а).
- Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М., 1947.
- Abert H. Tonart und Thema in Bachs Instrumentalfugen.— In: Festschrift P. Wagner zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1926.
- Abert H. Bachs Matthäuspassion.— In: Gesammelte Schriften und Vorträge. Halle (Saale), 1929.
- Abraham L. U. Der Generalbass im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen.— Berlin, 1961.
- Adler G. Studie zur Geschichte der Harmonie.— In: Sitzungsberichte der Phil.-Hist. Klasse der Kais. Akademie der Wissenschaft; Bd. 98. Wien, 1881.
- Appelbaum W. Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts: Inaugural—Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde.— Berlin, 1936.
- Archibald B. The Subdominant Problem: A Crack in the System? — Abstracts of papers read at the 37. annual meeting of the American musicological Society. North Carolina, 1971.
- Arnold F. T. The art of accompaniment from a through bass. Vol. 1.— New York, 1965.
- Bárdos L. Modális harmóniák: Zeneműkiado vállalat. — Budapest, 1961.

- Bartha D. Bemerkungen zur Stilisierung der Volksmusik, besonders der Polonäsen, bei Bach.— In: WB¹.
- Benary P. Zur Methode harmonischer Analyse bei J. S. Bach.— In: Bach-Jahrbuch, 49 Jg. 1962.
- Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958.— Kassel etc., 1959.
- Besseler H. Bach und das Mittelalter.— In: WB.
- Beyer P. Studien zur Vorgeschichte des Dur-moll.— Kassel u. Basel, 1958.
- Blume F. Die Passionen. Einführung in die Werke des Reichs-Bachs-Festes.— In: Bach-Fest-Buch. Leipzig, 1935.
- Blume F. Die Hohe Messe.— In: Bach-Fest-Buch. Leipzig, 1935a.
- Boucke E. Die Unterdominante in der Kadenz.— Allgemeine Musikzeitung, 64 Jg. 1937, N 4.
- Boyd M. Harmonizing 'Bach' Chorales.— London, 1967.
- Brent Smith A. E. The Conventions of Bach.— Music and Letters, Vol. 16. 1935, № 4 (Oct.).
- Bruyck C. Technische und ästhetische Analysen des Wohltemperierten Klaviers. 2. Aufl.—Leipzig, 1889.
- Buelow G. J. Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen.— Berkeley a. Los Angeles, 1966.
- Bukofzer M. Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach.— New York, 1947.
- Bullivant R. Word-Painting and Chromaticism in the Music of J. S. Bach.— The Music Review. Vol. 20, 1959, Aug.-Nov., N 3, 4.
- Casella A. L'evoluzione della musica.— (London, 1919).
- Chomiński J. Charakter rozwoju harmoniki w średniowieczu i w okresie renesansu.— Muzyka, r. 1, 1956, N 2.
- Chomiński J. Historia harmonii i kontrapunktu. T. 1, 2.— Kraków, 1958, 1962.
- Connor M. J. B. Gregorian Chant and Medieval Hymn Tunes in the Works of J. S. Bach.— West Hartford (Connecticut), 1957.
- Czaczkas L. Analyse des Wohltemperierten Klaviers: Form und Aufbau der Fuge bei Bach. Bd.1—2. Wien, 1956.
- Dahlhaus C. Versuch über Bachs Harmonik.— In: Bach-Jahrbuch, 43 Jg. 1956.
- Dahlhaus C. Bach und der «lineare Kontrapunkt».— Bach-Jahrbuch, 49 Jg. 1962.
- Dahlhaus C. (Bücherübersicht) — Die Musikforschung, 16 Jg. 1963, H. 1, S. 82—84.
- Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität.— Kassel etc., 1968.
- Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock.— Köln, 1967.
- Dräger H.— H. Zur mitteltönigen und gleichschwebenden Temperatur.— In: WB.
- Drux H. «Zwölftonordnungen» in Rezitativen Joh. Seb. Bachs.— In: Festschrift K. G. Fellerer zum 60. Geburtstag. Regensburg, 1962.
- Dürr A. Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs.— Leipzig, 1951.
- Engel H. Johann Sebastian Bach.— Berlin, 1950.
- Federhofer H. Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach.— In: Festschrift H. Besseler zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1961.
- Feicht H. Polifonia renesansu.— (Kraków, 1957.)
- Feste. Ad Libitum. Cadences.— The Musical Times, 1939, Sept.
- Filip M. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie.— Bratislava, 1965.
- Fischer K. Zum Formproblem bei Bach: Studien an den Inventionen, Sinfonien und Duetten.— In: Bach — Gedenkschrift. Zürich, 1950.
- Fischer W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.— In: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. H. 3. Leipzig-Wien, 1915.

¹ Здесь и в дальнейшем сокращение WB означает книгу: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung.— Leipzig, 1950.

- Fleischhauer G. Einige Gedanken zur Harmonik Telemanns. — In: Konferenzbericht der 1. Magdeburger Telemann-Festtage. Magdeburg, 1963.
- Fleischhauer G. Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit. — In: Händel-Jahrbuch, 13/14 Jg. 1967—1968.
- Frey M. Die Hauptkadenz im Wandel der Zeiten: Ein Beitrag zur Harmonielehre. — Die Musik, 13 Jg. 1913/1914, H. 4.
- Gillespie J. Five centuries of keyboard music. — Belmont (Calif.), (1965).
- Goldman R. F. Harmony in Western Music. — London (1968).
- Grabner H. Allgemeine Musiklehre. 9. Aufl. — Kassel-Basel, 1966.
- Griepenkerl F. K. sen. Bachs chromatische Phantasie. — Allgemeine musikalische Zeitung, 1848, N 7.
- Gurlitt W. Zu Johann Sebastian Bachs Ostinato-Technik. — In: WB.
- Halm A. Zur Chromatik Bachs. — In: Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze. München, 1916.
- Hamburger P. Subdominante und Wechseldominante: Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung. — Kopenhagen — Wiesbaden, 1955.
- Hammerschlag J. Der weltliche Charakter in Bachs Orgelwerken. — In: Bach-Probleme. Leipzig, 1950.
- Handke R. Harmonische Grundwerte bei Bach und Beethoven. — Neue Zeitschrift für Musik, 78 Jg. 1911, H. 20.
- Handke R. Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung. — In: Bach-Jahrbuch, 16 Jg. 1919.
- Handke R. Zur Modulationsweise Joh. Seb. Bachs. — In: Bach-Jahrbuch, 1926.
- Handschin J. Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie. — Zürich, 1948.
- Harris R., Herter Norton M. D. The Art of the Fugue. — The Musical Quarterly, Vol. 21, 1935, apr., N 2.
- Haydon G. The evolution of the six-four chord: A chapter in the history of dissonance treatment. — New York, 1970 (Berkeley, 1933).
- Hermelink S. Bemerkungen zum ersten Präludium aus Bachs Wohltemperierten Klavier. — In: Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 1. Zum 70. Geburtstag von J. Müller-Blattau. Kassel etc., 1966.
- Hławiczka K. Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII wieku. — Muzyka, 1961, N 1 (20).
- Hławiczka K. Zur Polonäse g-moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach. — In: Bach-Jahrbuch, 1961(a).
- Hofman Sh. L'oeuvre de clavecin de Francois Couperin le Grand: Étude stylistique. — Paris, 1961.
- Iwaszkiewicz J. Jan Sebastian Bach. — S. 1. (1951).
- Iwaszkiewicz J. Pierwiastki ludowe w muzyce J. S. Bacha. — In: Almanach «Jan Sebastian Bach», 1951 (a).
- Keller H. Die Sequenz bei Bach. — In: Bach-Jahrbuch, 36 Jg. 1933.
- Keller H. Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs. — In: Bach-Jahrbuch, 41 Jg. 1954.
- Kelletat H. Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei Johann Sebastian Bach. — Kassel, 1960.
- Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. — Princeton, 1953.
- Kitson C. The evolution of harmony. — Oxford, 1928.
- Klinkhammer R. Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. — Regensburg, 1971.
- Koechlin Ch. Traité de l'Harmonie (en 3 vol.). — Paris (1928—1930).
- Kolneder W. Antonio Vivaldi. — Wiesbaden, 1965.
- Leichtentritt H. Handel's Harmonic Art. — The Musical Quarterly, Vol. 21, 1935, apr., № 2.
- Liebe A. Bachs Matthäuspasion in ihrer geschichtlichen Beurteilung. — In: WB.
- Lissa Z. Zarys nauki o muzyce. Wyd. 4. — (Kraków, 1966.)
- Lochheimer Liederbuch (red. v. K. Escher u. W. Lott). — Leipzig — Berlin, 1926.
- Louis R., Thuille L. Harmonielehre. — Stuttgart (1907).
- Lobaczewska S. Style muzyczne. T. 1, cz. 2. — Kraków (1961).

- Machabey A. Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XV^e siècle. — Paris, 1955.
- Macpherson Ch. A short history of harmony.— London, 1917.
- Mainka J. Frühe Analysen zweier Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier.— In: Musa-Mens-Musici. Im Gedenken am W. Vetter. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig (1969).
- Marx A. B. Bachs chromatische Fantasie.— Allgemeine musikalische Zeitung, 1848, N 3.
- Mayrhofer P. Bach—Studien: Aesthetische und technische Fingerzeige zum Studium der Bachschen Orgel- und Klavierwerke. Bd. 1.— Leipzig, 1901.
- Melchert H. Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs.— In: Bach-Jahrbuch, 45 Jg. 1958.
- Meyer E. H. Zu einigen Fragen der Periodisierung der Musik des 17. und 18. In: Jahrhundert. — In: Händel-Jahrbuch, 17 Jg. 1971.
- Boser H. J. Bach als Zwölftöner? Das Gesetz der unabgebrauchten Tonstufe.— Das Musikleben, VI, Mainz, 1953.
- Mosewius J. Th. Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen.— Berlin, 1845.
- Mosewius J. Th. Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion.— Berlin, 1852.
- Müller-Blattau J. Johann Sebastian Bach: Leben und Schaffen.— Stuttgart, 1950.
- Murray Barbour J. Bach and «The Art of Temperament».— The Musical Quarterly, Vol. 33, 1947, Jan., N 1.
- Neumann F. Gedanken zu den «Exempla auf den Bassum Continuum» von Friedrich Emanuel Praetorius.— Die Musikforschung, 15 Jg. 1962, H. 1.
- Neumann F. Typische Stufengänge im Bachschen Suitensatz.— In: Bach-Jahrbuch, 53 Jg. 1967.
- Nüll E. Moderne Harmonik.— Leipzig, 1932.
- Parrot H. An Aspect of Bach.— The Musical Times (and singing-class circular), Dec. 1939.
- Pauly H.-J. Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes.— Regensburg, 1964.
- Pirro A. L'esthétique de Jean-Sebastien Bach.— Paris, 1907.
- Pischner H. Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus: Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Denkens.— Leipzig, 1963.
- Plavec J. První česká kniha o J. S. Bachovi.— Hudebni rozhledy, r. 6, 1953, N 14.
- Pociej B. Klawesyniści francuscy. — (Kraków, 1969).
- Reichert G. Harmoniemodelle in Johann Sebastian Bachs Musik.— In: Festschrift F. Blume zum 70. Geburtstag. Kassel etc., 1963.
- Riemann H. Katechismus des Generalbaß-Spiels (Harmonie-Übungen am Klavier).— Leipzig, 1889.
- Riemann H. Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bachs «Wohltemperiertem Klavier» und «Kunst der Fuge»).— Leipzig, 1890.
- Ritter M. Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choral-satz.— Bremen, 1913.
- Ritter M. Was lehren uns die «alterierten» Tonarten im «Wohltemperierten Klavier» J. S. Bachs.— Musikpädagogische Blätter, 1913, NN 19 u. 20 (1913a).
- Rosenthal K. Über Sonatenvorform in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs.— In: Bach-Jahrbuch, 23 Jg. 1926.
- Scharlau U. Athanasius Kircher als Musikschriftsteller.— Marburg, 1969.
- Schering A. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters.— In: Bach-Jahrbuch, 1904.
- Schering A. J. S. Bach: Fantasie g-moll für Orgel.— Kultur und Schallplatte, Berlin, I. IV. 1930.
- Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen.— Leipzig, 1934.
- Schmitz E. Bachs h-moll—Messe und die Dresdner katholische Kirchenmusik.— In: WB.
- Schrems Th. Die Geschichte des Gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten.— Freiburg, 1930.

- Serauky W. Die neuzeitliche Bach — Forschung und Hans Kaysers Harmonik.— In: Bach — Jahrbuch, 38 Jg. 1949—1950.
- Serauky W. Georg Friedrich Händel: Sein Leben — sein Werk. Bd. 4.— Kassel etc., 1958.
- Siegmund-Schultze W. Georg Friedrich Händel.— Leipzig, 1962.
- Sikorski K. Harmonia. Cz. 2.— (Kraków, 1966).
- Smend Fr. Die Tonartenordnung in Bachs Matthäus-Passion.— Zeitschrift für Musikwissenschaft, 12 Jg. 1930, H. 6.
- Smend Fr. Bachs Himmelfahrts-Oratorium.— In: Bach-Gedenkschrift, 1950.
- Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 1, 2.— Leipzig, 1873, 1880.
- Steglich R. Das c-moll Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers.— In: Bach-Jahrbuch, 20 Jg. 1923.
- Steglich R. Johann Sebastian Bach.— Potsdam, 1935.
- Stephan H. Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangwerken.— In: Bach-Jahrbuch, 31 Jg. 1934.
- Stockhausen E. Die harmonische Grundlage von 12 Fugen aus Joh. Seb. Bachs wohltemperierten Klavier.— Leipzig, s. a.
- Stockmann B. Über das Dissonanzverständnis Bachs.— In: Bach-Jahrbuch, 47 Jg. (1960).
- Szabolcsi B. Bach, die Volksmusik und das osteuropäische Melos.— In: WB.
- Tenschert R. Nochmals «Die Unterdominante in der Kadenz». — Allgemeine Musikzeitung, 64 Jg. 1937, N 8.
- Thiele E. Die Chorfugen Johann Sebastian Bachs.— H. 8. Bern u. Leipzig, 1936.
- Tiersot J. J.-S. Bach.— Paris, 1934.
- Vacková J. Chorálové předehry J. S. Bacha.— Praha, 1952.
- Vetter W. Bachs Universalität.— In: WB.
- Vincent J. The Diatonic Modes in Modern Music.— Berkeley a. Los Angeles, 1951.
- Weitzmann C. F. Geschichte des Septimenakkordes.— Berlin, 1854.
- Werker W. Die Matthäus-Passion.— In: Bach-Studien, Bd. 2. Leipzig, 1923.
- Wolf W. Bachs Musik gehört dem Volke.— Musik und Gesellschaft, 1962. N 9.
- Wörner K. S. Neue Musik in der Entscheidung.— Mainz, 1954.
- Wustmann R. Tonartensymbolik zu Bachs Zeit.— In: Bach-Jahrbuch, 8 Jg. 1911.
- Zulauf M. Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach.— Zeitschrift für Musikwissenschaft, 6 Jg., Okt. 1923, H. 1.
- Zulauf M. Die Harmonik J. S. Bachs.— Bern, 1927.

ИБ № 2129

Марк Аронович
Этингер

РАННЕКЛАССИЧЕСКАЯ
Г А Р М О Н И Я

Редактор *Н. Беспалова*

Художник *Н. Стасевич*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *С. Буданова*

Корректор *Г. Мартемьянова*