

Ю. Н. ХОЛОПОВ

ГАРМОНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КУРС



Санкт-Петербург • Москва • Краснодар
2003

ББК 85.31
Х 73

Холопов Ю. Н.
Х 73 Гармония: Теоретический курс: Учебник. — СПб.: Издательство «Лань», 2003. — 544 с., ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 5-8114-0516-2

Настоящая книга, являясь теоретическим курсом, одновременно представляет собой научное исследование фундаментальных проблем гармонии. Автор рассматривает многие коренные вопросы гармонии в виде целостной структуры, в контексте музыкальной формы.

Главная задача данного исследования — дать на современном научном уровне по возможности исчерпывающее изложение основополагающих теоретических проблем гармонии, вводящее музыку XX века в общий музыкально-гармонический контекст так же естественно, как и само искусство прошлого перешло к нашему времени.

Учебник снабжен большим количеством нотных примеров, что делает более наглядным строгое научное изложение.

Книга рекомендуется теоретикам — исследователям гармонии, а также преподавателям музыкальных вузов и студентам, изучающим курс гармонии.

ББК 85.31

Оформление обложки
С. ШАПИРО, А. ЛАПШИН

Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона будут
преследоваться в судебном порядке.

© Издательство «Лань», 2003
© Ю. Н. Холопов, 2003
© Издательство «Лань»,
художественное оформление, 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга представляет собой учебник, предназначенный для специальных курсов гармонии музыкальных вузов. Процесс познания гармонии идет двумя путями. Важнейшую часть обучения составляет *практическое* изучение гармонии (согласно принципу «подобное познается подобным») посредством художественного приобщения к ее творению в письменных работах и игре на фортепиано. Не менее важно *научно-теоретическое* освоение гармонии — в лекционной части курса, при чтении научной литературы, а также в практических анализах художественных образцов. Это и является задачей данного теоретического курса. Совокупность проблем, разрабатываемых в книге, в целом соответствует ныне действующей программе вузовского курса гармонии (в теоретической части) для историко-теоретической специальности. Кроме того, в учебник включен большой материал по истории гармонии (правда, не оформленный в самостоятельные разделы). Музыкально-стилевые закономерности, рассматриваемые в книге в качестве основных, базируются преимущественно на музыке XVIII–XIX вв. («золотой век» гармонии). Однако затрагиваются и более старые эпохи, а систематика позднеромантической гармонии предвосхищает многое и в музыке XX в.

Являясь теоретическим курсом, учебник одновременно представляет собой *научное исследование* фундаментальных проблем гармонии, теоретическое и историческое осмысление этого явления с современных позиций. В ряде работ предшествующих лет автору доводилось заниматься многими коренными вопросами гармонии XX в., прежде всего — отечественной музыки. Продолжение этой линии, расширяющее концепцию гармонии как единого целого, требует основательного освещения наиболее существенных законов гармонии, проявившихся уже в предшествующий период. Главная задача данного исследования — дать на современном научном уровне по возможности исчерпывающее изложение основополагающих теоретических проблем гармонии, в конечном счете вводящее в музыку XX в. так же естественно, как и само искусство прошлого перешло к нашему времени.

С *концепционной стороны* система взглядов автора, хотя и связана генетически с учением о гармонии И. В. Способина (также в какой-то мере Ю. Н. Тюлина и Б. Л. Яворского), в действительности же исходит из философско-исторического анализа современной ситуации искусства.

Теоретическое изучение того, что лежит в основе гармонии, обнаруживает глубоко скрытые корни и движущие силы музыки, ее «логос», а также ценности столь значительные, что они остаются непоколебимыми даже при самых жестоких музыкально-интонационных катаклизмах.* Историческое прошлое мы анализируем как логически глубокие слои нашего настоящего. В этом единстве логического и исторического заключена действенная сила, позволяющая трактовать старые проблемы гармонии — консонанс и диссонанс, лад, аккорд, неаккордовые звуки, органний пункт, голосоведение — как исторически детерминированные и тем самым по сей день теоретически актуальные.

После основательной критической проверки применения на практике функциональной европейской гармонии наиболее ценной оказалась, естественно, *функциональная теория* (вобравшая лучшие достижения европейской теории музыки — Ж.-Ф. Рамо, М. Хауптмана, С. Зехтера). Правда, в своем оригинальном виде, у Х. Римана, функциональная теория содержит и неприемлемые стороны (прежде всего это дуалистическая трактовка мажора и минора); к тому же она ориентирована только на стиль венских классиков; для нас же особый интерес представляет функциональная гармония того периода, который непосредственно вводит Новую музыку нашего столетия, — исторического перелома конца XIX — начала XX в. Поэтому для развертывания функциональной теории гармонии в наше время необходима критика и радикальная реорганизация римановской концепции.

Неприемлемы в научном отношении ни ограничение собственно функциональной трактовки (T, S, D) только тремя аккордами (остальные трактуются как обозначаемые римскими цифрами «ступени», более или менее «сходные» с главными — I, IV и V), ни идея «смешанных» функций (например, III ступень = DT), ни подмена функций ступенями (хотя бы это и вуалировалось функциональными символами).

Какой бы «трудной» ни выглядела функциональная теория гармонии, она единственная является объяснением замечательного феномена европейской *тональности* (XVIII–XIX вв.). Этот феномен в науке о музыке занимает по значимости такое же место, как в самой музыке — творчество Моцарта, Бетховена, Шопена, Чайковского. Соответственно и верная теория функций есть сердцевина, логический центр науки о гармонии.

С точки зрения *научного метода*, особенно важно провести принципиальное различие между работой собственно теоретической и практической, эмпирической. В науке истина теории должна быть показана «во весь рост», в свою полную величину, простирающуюся от эстетики художественного явления (соответственно также техники композиции), от каллиграфии, философии, социологии, мировоззренческих категорий через представления психологии восприятия, через физиологию музыкального ощущения, физику реального звучания (акустику, «природу») вплоть до бесстрастной красоты числовых отношений. Автор не считает, что «во всяком учении столько науки, сколько в нем математики», однако ясно, что в ряде аспектов науки о гармонии (в особенности на низшем, элемен-

тарном уровне) оперирование числовыми структурами закономерно и необходимо приходит в естественный язык научной теории музыки.

К научному методу относится и *способ изложения* теоретического материала. Для подлинной науки о гармонии неприемлема подмена теоретического объяснения бытовыми и прочими внемузыкальными аналогиями и уподоблениями; само изложение должно быть специализированным, хотя, разумеется, материал целесообразно подавать в максимально простом и доступном виде, где многое дообъясняется в непосредственном контакте с музыкой, нотными примерами (ибо *слуховое* усвоение теории — важнейшая часть ее метода как способа познания музыки). Стремление к полноте изложения целого потребовало оптимального ограничения в учебнике объема текста, приходящегося на ту или иную проблему. Ввиду большого количества проблем классико-романтической гармонии (и некоторых общих) пришлось отказываться от широты охвата их содержания и тем более от отвлечений в какие-либо смежные области. По той же причине автор вынужден был сильно сократить изложение точек зрения различных теоретиков (чтобы курс «гармонии» не превратился в курс «музыкально-теоретических систем», среди которых, кстати, преобладающее значение принадлежит теориям лада и гармонии).

Для теории гармонии необходима также полная ясность в *конкретном определении гармонии* в произведении — функций каждого аккорда и каждого звука, притом сплошь на всем протяжении пьесы, а не в отдельных оборотах. Наука наша требует даже конкретного обозначения гармонии под нотами приводимых примеров. Такая фиксация с полной ясностью показывает теорию гармонии в *практическом действии*. Только при этом условии можно говорить об анализе гармонии. Вполне конкретным было определение гармонии музыкального произведения в трудах теоретиков, заложивших основы гармонической науки, таких как Рамо, Риман. Образцом может служить метод изложения в книге последнего «Все фортепианные сонаты Л. ван Бетховена. Эстетический и формально-технический анализ с историческими заметками» (1918–1919). Анализ гармонии и формы составляет там естественное музыкальное целое. Для того чтобы «сплошное» поаккордовое обозначение гармонии было возможно, анализирующему нужно не только ясное знание ее системы, но также и выработанный аппарат ее фиксации — специальный и своеобразный язык анализа. Не следует думать, что обязательность умения точно определять функции тонов и аккордов есть нечто «школьное», «для учеников». Любое серьезное научное исследование гармонии немислимо без такого слышания. Особенно важно это по отношению к гармонии XX в., с ее плюрализмом систем. Но фундаментом современного знания является система классической гармонии и более всего — позднеромантической, достаточно подробно освещаемой в настоящей работе.

Если во времена Баха зависимость типа гармонии от местоположения части в форме выражалась сравнительно слабо, то начиная с венских классиков она проявляется чрезвычайно активно и многообразно (например, гармония развернутого вступления подчас подчиняется иным законам, чем в сонатной главной партии). Отсюда исключительная важность рассмотрения гармонии, прежде всего, в виде сплоченной *целостной структуры*, в контексте музыкальной формы.

* Более подробно об этом см.: *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

Отдельные гармонии-аккорды в таком контексте значат нечто иное, чем сами по себе, и, только встроенные в формы-структуры, они проявляют свою сущность.

Все вышесказанное определяет *структуру* учебника.

Первая часть посвящается ряду важнейших *категорий гармонии*: самому понятию гармонии, ее реализации в звучании (градация консонансов и диссонансов), основным структурным понятиям гармонии во временном развертывании (по горизонтали — лад) и в одновременности (по вертикали — аккорд), факторам движения во временном развертывании (линейные неустои; в гармонии — неаккордовые звуки), возникновению феномена многоголосной гармонии (первичный гармонический устой — органнй пункт), действию линейных неустоев в многоголосной ткани (голосоведению).

Вторая часть книги излагает теорию *гармонических структур*, начиная от элементарных интервальных сеток (родов интервальных систем) через характеристику двух основных типов ладовых структур (лады модального типа и гармоническая тональность) к центральной проблеме науки о гармонии — теории функций. Синтетическое рассмотрение действия гармонии в музыкальном целом представлено в последней главе «Гармония и формообразование».

Из числа работ автора, вышедших в последнее время, несколько относятся к проблематике этой книги и могут рассматриваться как дополнение к некоторым ее разделам:

- ♦ Гармонический анализ: В 3 ч. Часть 1. М., 1996.
- ♦ Гармонический анализ. Методическая разработка // Проблемы преподавания гармонии в музыкальном училище. Ростов-на-Дону: РГК, 1997 (в соавт. с В. С. Ценовой).
- ♦ Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. Научные труды МГК. Сб. 30. М., 2000.
- ♦ Структурные уровни гармонии // Musica theotica-6 [на правах рукописи]. М.: МГК, 2000.
- ♦ Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону: РГК, 2002.
- ♦ Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий: В 2 ч. Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М., 2003 [в печати].

В заключение автор считает своим приятным долгом выразить благодарность всем, читавшим и рецензировавшим рукопись, за высказанные замечания и пожелания — И. А. Акбарову, А. И. Амбразасу, Т. В. Барановой, Т. С. Бершадской, С. П. Галицкой, С. С. Гончаренко, А. Н. Мясоедову, Е. В. Назайкинскому, В. М. Цендровскому; всем, принявшим участие в обсуждении работы, — сотрудникам кафедр теории музыки в Вильнюсской, Горьковской, Санкт-Петербургской, Московской, Новосибирской и Ташкентской консерваториях, а также коллеге из Польши М. Низюрскому. Автор благодарит В. С. Ценову, принявшую участие в выпуске второго издания книги.

Февраль 2003 г.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГЛАВА I

ГАРМОНИЯ

1. ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА В МУЗЫКЕ

Понятие гармонии выходит далеко за пределы музыки и имеет широкое, можно сказать, общекультурное значение. Для объяснения сущности самого предмета гармонии необходимо поэтому, помимо определения музыкальных его значений, соприкосновение и с другими — внемusикальными.

В музыке понятие «гармония» применяется в нескольких различных значениях. Главнейшие из них приведены ниже.

1. Гармония — приятная для слуха слаженность звуков в музыкальном произведении; то же, что «благозвучие» (музыкально-эстетическое понятие).

2. Гармония — объединение звуков в созвучия и связанное их последование (композиционно-техническое понятие; гармония как художественное средство музыки; понятие соответствует немецкому Harmonik).

3. Гармония — научная и учебно-практическая дисциплина, охватывающая одну из важнейших сторон техники композиции, изучающая созвучия и системы связей между ними.

Помимо названных, наиболее важных, термин «гармония» употребляется также и в других значениях:

1. Как характеристика той стороны музыкального стиля (по отношению к определенной художественной эпохе, художественному направлению, композитору, даже отдельному сочинению), которая касается своеобразия аккордики, звуковысотной системы, тональных функций и т. д. Говорят, например, о гармонии барокко, гармонии венских классиков, гармонии позднего Скрябина; о гармонии в первой кантате Веберна.

2. В том же смысле, что «аккорд»; говорят, например, о гармонии в широком расположении (имея в виду аккорды в широком расположении).

3. Иногда понятие гармонии относят лишь к мажорно-минорной системе.*

* Многозначность термина «гармония» не должна, однако, приводить к путанице понятий. Иногда применение слова «гармония» связано с некоторой условностью (вполне возможной, например, в жанре популярной литературы о музыке). Так, в

2. ЭТИМОЛОГИЯ

Сущность многих понятий, исторически развивавшихся на протяжении столетий, раскрывается в происхождении самих обозначающих их слов. Так обстоит дело и со словом «гармония».

Слово «гармония» восходит к древнему индоевропейскому корню «ар» (*ar* или *har*), указывающему на «соединение» или «связь» чего-либо с чем-либо. Отсюда греческое слово *ἀρμονία* («гармония»), от которого непосредственно происходит и наша «гармония». Греческий глагол «хармодзо» (*ἀρμόζω*), или «хармотто» (*ἀρμόττω*) среди многих значений включает следующие: пригонять, скреплять; прилаживать; слагать, сочинять; настраивать, вносить стройность; обручать, брать в жены; плотно облегать, быть впору; подходить, годиться.

Значения слова «гармония» (*ἀρμονία*), приведенные в Древнегреческо-русском словаре: связь, скрепление; скрепа; соглашение, договор; установление, порядок; душевный склад; лад (музыкальный); слаженность, соразмерность; стройность, гармония.*

Первоначально слово «гармония» применялось в общеязыковом бытовом значении (без специального научного, философского, эстетического смысла). Так было еще в IX–VIII вв. до н. э., в эпоху Гомера. В «Илиаде» «гармония» — это период мирной жизни, согласие, соглашение; в «Одиссее» встречается «гармония» в смысле «скрепа», «гвоздь». Философское и эстетическое значение слово «гармония» приобрело в учении пифагорейцев (VI–IV вв. до н. э.). Другие греческие мыслители — и во времена пифагорейцев, и в последующие века — закрепили и углубили комплекс смыслов термина «гармония» (Гераклит, Эмпедокл, Платон и другие).

3. ГАРМОНИЯ. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Понятие *музыкальной гармонии* находится в тесной связи с другими, общекультурными аспектами значения этого термина. Среди важнейших аспектов значения, в первую очередь, следует выделить *общепризнанное и общепризнанное*.

Выработка философского понятия гармонии предшествовали некоторые мифологические представления. Главнейшие из них — миф о Хаосе и миф о Гармонии.

Древнегреческий поэт Гесиод (VIII–VII вв. до н. э.) в своей поэме «Теогония» описывает происхождение богов и вселенной. *Хаос* («зияющий») — это изначальное, неупорядоченное, бесформенное состояние

паре «мелодия и гармония» под гармонией подразумевается либо «сопровождение», «аккомпанемент» (то есть правильно будет сказать: «мелодия и аккомпанемент»), либо «аккорд», «аккордика», «гармоническая вертикаль» (соответственно, правильное: «мелодия и аккордика»). В специальной научной литературе подобное словопользование было бы ошибочным. Аналогичным образом в паре «гармония–полифония» под «гармонией» часто понимается гомофония.

* См.: Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. 1. М., 1958.

мирового вещества, зияющая черная бездна, персонифицированная в мифологическое существо, некое мировое чудовище небытия.* Противоположностью хаосу как бескачественности, неопределенности, бес-связности, распыленности был *космос*. Термин «космос» (столь популярный в наше время как обозначение внеземного пространства) как антоним хаосу имел комплекс значений, близких гармонии: упорядоченность, порядок; устройство; мера; строй; правовой порядок; мировой порядок, мироздание; небосвод, а также: украшение, наряд и — в переносном смысле — украшение, краса. Разница между хаосом и космосом — в наличии или отсутствии упорядоченности, слаженности, стройности. Иначе говоря, космос — это «гармонизированный» хаос, а Гесиодова теогония — процесс внесения гармонии в мироздание. Многозначительна эстетическая сущность такого перехода от хаоса к космосу, зафиксированная в слове «косметос» (*κοσμητός*): 1) приведенный в порядок, 2) красиво устроенный. Упорядочивание выступает как внесение красоты, тождественной гармонии.**

Глубокого смысла полны и мифы о Гармонии (у греков известны три цикла сказаний). Беотийский миф рассказывает о богине Гармонии — дочери Ареса и Афродиты. Зевс дал ей в мужья Кадма. Свадебное ожерелье Гармонии, переходя из рук в руки, всюду приносило несчастья. Главная символика мифа заключена в объяснении природы гармонии как единства противоположностей. Объединение противоположностей является изначальным качеством Гармонии, мать которой — богиня красоты и любви, а отец — бог войны и раздора. В символической мифе можно увидеть ядро будущей диалектики понятия гармонии.

Античный миф о гармонии родствен сказаниям других народов о браке земли и неба, в которых также подчеркивается, что все сущее — мир — образовалось от соединения противоположных начал.

4. ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ. ГАРМОНИЯ МИРА

Донаучные, мифологические попытки осмысления гармонии вселенной послужили почвой для создания ранних философских учений о гармонии. Первой и самой значительной здесь явилась концепция гармонии пифагорейской школы. Пифагорейцы выдвинули положение о том, что все мироздание основывается на гармонии. Гармония есть то, без чего мир распался бы. Она составляет внутреннюю природу вещей. Самому Пифагору приписывается то, что мироздание, вселенная названы термином «космос» с целью подчерк-

* Порождением Хаоса были Широкогрудая Гея (земля), Тартар (преисподняя), Никта (ночь), Эреб (мрак). Брак Эреба и Никты приносит «мировое яйцо», из которого появляется Эрос (бог любви). От начальных богов в конечном счете возникают все остальные боги, герои (полубоги), люди, небо, Земля и все сущее в мире. Всевышним повелителем становится олимпиец Зевс.

** Ср. также «космесис» (*κοσμησις*): 1) благоустроенность, упорядоченность, слаженность, гармоничность; 2) устройство, украшение, орнамент; украшение, наряд. Косметика — искусство украшения.

нуть высший «порядок» и высшую «красу» мира. Пифагореец Филолай (вторая половина V в. до н. э.) утверждал, что мир возник на основе гармонии: «Все произошло по необходимости и в согласии с гармонией». При этом гармония понималась как согласование и единство противоположностей. Пифагорейская наука о гармонии входила в состав философской концепции числа, сочетавшей в себе идеалистическую методологию со стихийно-материалистическими элементами и диалектическими представлениями. Философия числа послужила базой для учения о музыкальной гармонии и первой научной теории музыки. Трактовка всего космоса как гармонически устроенного и притом музыкально звучащего тела — своего рода вселенского музыкального инструмента — увенчалась учением о «музыке сфер», издаваемой небесными сферами в их бесконечном движении. Грандиозная картина пифагорейской гармонии мира, музыки макрокосма, демонстрировалась на примере музыкального микрокосма, где начальные священные четыре числа (1–2–3–4) обнаруживают прекрасную и вечную гармонию, поддерживая лад песни, музыки отношениями консонансов (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3) так же, как божественные числа и образуемая ими гармония поддерживают все мироздание.

Возникшая в таком виде философия гармонии содержала стихийно-материалистическую идею отражения в реальной действительности гармонии вообще и в музыкальной гармонии в частности: музыкальная гармония рассматривалась как часть всеобщей, мировой гармонии, ее микрокосмическое проявление, проекция на отношения музыкального лада. А идея о том, что «гармония вообще возникает из противоположностей, ибо гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разнообразного» (пифагорейский фрагмент В 10), есть, несомненно, диалектическое положение о гармонии как единстве противоположностей.

Философский аспект гармонии впоследствии неоднократно разрабатывался в музыкальной науке — у Бозция (начало VI в. н. э.), Дж. Царлино (XVI в.), Й. Кеплера (начало XVII в.), М. Мерсенна (XVII в.), Х. Кайзера (XX в.) и др. Изложение идей философии гармонии содержится в трудах А. Ф. Лосева, В. П. Шестакова.

5. ГАРМОНИЯ И КРАСОТА

В общэстетическом аспекте понятие «гармония» принадлежит к числу основополагающих, конкретизируясь в ряде близких ему понятий и выступая нередко как своего рода синоним художественной красоты. Близкие эстетические понятия могут считаться атрибутами единого результирующего их качества — гармонии. Это — мера, пропорциональность (соразмерность), симметрия. Являясь коренными эстетическими категориями, они составляют необходимые условия для того, чтобы целое стало гармоничным, стало гармонией. Так, наличие *меры* указывает на *возможность согласования*

элементов целого друг с другом, а также на *избегание* таких крайностей и противоположностей, которые в состоянии нарушить гармоничное слияние частей в органичную цельность. Пропорциональность как *соразмерность* целого через определенное соотношение составных частей реализует гармоничность эстетически-целостной формы. Симметрия выполняет сходную «гармонизирующую» роль в конкретно-функциональной *системе соответствий* определенных частей друг другу. Таким образом, важнейшие эстетические категории — это, по существу, частные реализации и поэтому частные синонимы общей категории гармонии. Когда произведение искусства воплощает значительную идею, формально-художественные категории передают подлинную красоту — необходимый атрибут прекрасного в искусстве. Гармония элементов — условие красоты художественного целого.

6. ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ

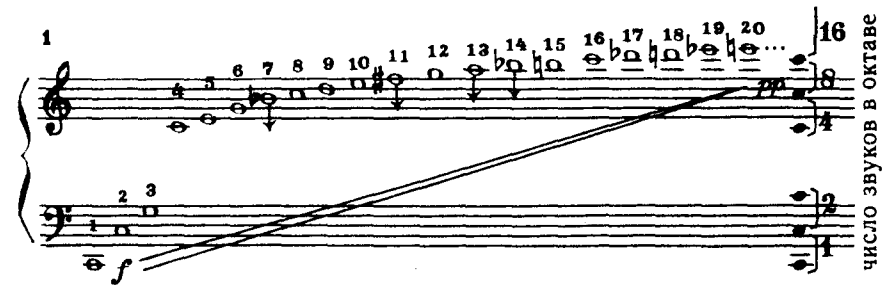
Музыкальная гармония по сути своей есть проекция общего понятия гармонии на область *звукорядных отношений*, которая включает наиболее специфичные для музыки (то есть отличающие ее от других видов искусств) художественные средства.* Поэтому гармония в музыке имеет дело с качественными отношениями между звуками по высоте. Сущность же музыкальной гармонии — *упорядочивание* звукорядных отношений, образование благозвучия. Можно сказать иначе: гармония — это *техника (искусство) благозвучия*. Подобное упорядочивание касается, естественно, не только отношений между звуковыми высотами в одновременности (гармоническая вертикаль), но также и в их последовании (гармоническая горизонталь).

Конкретным первичным объектом гармонии является, таким образом, размеренное звукорядное отношение, то есть *музыкальный интервал*. Соответственно, в науке о гармонии при исследовании природных свойств интервалов, связанном с *точной* характеристикой их качественного своеобразия и их выразительности, используются *числа*, числовые показатели интервалов (в числах колебаний — 1 : 2 — октава, 2 : 3 — квинта, 3 : 4 — кварта, 4 : 5 — натуральная большая терция, 5 : 6 — малая терция и т. д.).

Гармонически устроенное звучащее тело дает *радужный спектр интервалов*, числовая упорядоченность которых позволяет всем им сливаться в единый музыкальный звук, как бы содержащий в себе ядро всей музыкальной гармонии. Такой спектр называется *натуральным звукорядом* (чем подчеркивается природный характер музыкальной гармонии), или *гармоническим рядом* (пример 1).

Гармонически-«согласное» звучание тонов образует важнейшую для музыки категорию, в каком-то смысле тождественную самой

* Такие художественные средства музыки, как, например, ритм и метр, свойственны и поэзии; структурное членение также не является специфичным для музыки и т. д.



Помеченные стрелкой (↓) тоны звучат ниже темперированных.

гармонии, — *консонанс*. Контраст звукосочетаний с различной степенью «слияния» тонов (прежде всего консонансов и — если слияние минимально — диссонансов) есть одно из проявлений диалектической сущности музыкальной гармонии. Другое проявление музыкальной гармонии — проникнутость всех звуков пропорциональным отношением к единому центральному тону, что выражается специфически музыкальной категорией *лада*. Благодаря системности, соотносительности всех тонов друг с другом достигается важнейший эстетический эффект гармонии — единство в многообразии. Различное значение тонов лада в этом многообразии отношений воплощается в еще одной важнейшей категории — *ладовых функциях*.

Проекция основных категорий общего понятия гармонии на звукорядную систему музыки порождает, таким образом, основные специфические явления музыкальной гармонии.

Тем не менее не следует отождествлять музыкальную гармонию со всеми проявлениями общеэстетического (а тем более общепило-софского) понятия гармонии в области музыки (ведь «гармонические» свойства характерны и для области ритмики, и для выработки музыкальной ткани, и для организации музыкальной формы в целом). Предмет нашей науки — не всеобщая гармония мира, а *звукорядная структура музыки* (притом предмет, лишь отчасти затрагивающий ладотональную сторону мелодии, полифонии, не вбирая их в себя целиком). Наименование «гармония» для названной стороны музыки и соответствующей музыкально-научной и практической дисциплины (традиция, идущая от пифагорейцев!) в этом смысле несколько условно.

7. ИСТОРИЧЕСКАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ ПОНЯТИЯ ГАРМОНИИ

Традиционное для нас понятие гармонии (и соответствующая трактовка важнейшей композиционно-технической дисциплины) как науки об аккордах в мажорно-минорной тональной системе сложилось в основном к началу XVIII в. Однако понятие гармонии в музыке насчитывает примерно 2500 лет.

К древним пифагорейцам восходит и название нашей науки: греческое слово «гармоника» (ἀρμονική, буквально «гармоническое», подразумевается τέχνη — умение, искусство, наука); учение о музыкальной гармонии (также — теория музыки) было первоначально учением о ладе (ἀρμονία еще точнее можно перевести славянским словом «лад»), то есть об актуальных для греков монодических ладах-звукорядах. Нашего понятия об «аккордах и их связях» в древности быть, конечно, не могло.

И далее, понятие «гармония», сохраняя свой основной «логос», смысловой костяк (иначе речь шла бы о разных понятиях, а не об эволюции одного), последовательно наделялось тем значением, которое в каждую данную эпоху было актуально в отношении самых употребительных звуковысотных структур. Так, по мере усиления многоголосного склада, развития полифонического письма единое прежде понятие гармонии (лад как мелодический звукоряд) раскололось на два — «гармонию простую» (armonica simplex) и «гармонию составную» (armonica multiplex), то есть к прежней «горизонтальной» гармонии прибавилась еще и «вертикальная» гармония одновременных созвучий (как об этом говорится у английского теоретика начала XIV в. Одингтона; см. CS I, 212^b). Когда аккорд был осознан как центр звуковысотной системы и основной предмет гармонии (в мажорно-минорной системе XVII–XIX вв.), понятие гармонии естественно перешло на строение аккордов и законы их последования. Таким образом, понятие гармонии исторически закрепилось за *многоголосным складом*, обозначая его звуковысотную структуру. Это и является для нас исходным представлением о гармонии. Музыка XX в. выработала несколько иное понятие о гармонии, с чем связаны немалые трудности в ее теоретическом осознании и что соответственно составляет одну из важнейших специальных проблем современного учения о гармонии.

* Принятое в научной литературе обозначение собрания музыкальных трактатов на латинском языке, изданных Э. де Кусмакёром (*Coussemaeker E. de Scriptorum de musica medii aevi*. Т. I–IV. Paris, 1864–1876; факсимильное переиздание — Hildesheim, 1963).

Литература

1. История эстетики. Т. 1. М., 1962. (Памятники мировой эстетической мысли).
2. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 1. М., 1963.
3. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.
4. Лосев А. Ф., Шрагин Б. А. Гармония // Философская энциклопедия. Т. 1. М., 1960.
5. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
6. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1974.

ГЛАВА 2 КОНСОНАНС И ДИССОНАНС

1. ЭТИМОЛОГИЯ



Слова «консонанс» и «диссонанс» латинского происхождения. В свою очередь, латинские consonantia (согласованность, совпадение; «созвучие», гармония) и dissonantia (нестройность, несогласованность; «раззвучие», разноголосица) суть лексическая калька с точно соответствующих им греческих слов συμφωνία («симфония», то есть «созвучие», согласие, стройное звучание; также музыка, пение) и διαφωνία («диафония», то есть разногласие, расхождение, звучание не в лад). Латинская приставка «con» («com») указывает на совместность, соединенность, сочлененность, а «dis» — наоборот, на разделение, разъединение, расчленение. Глагол же «sono» значит звучать, издавать звук, петь («гласить»); sonans (и sonantis) значит (полно) звучный, гудящий; гласный (как термин грамматики).

Как видно, значение слова «консонанс» близко, родственно «гармонии», отличаясь как бы большей звуковой конкретностью, тесно связываясь с материальным звучанием, звуком. («Диссонанс» мыслится как необходимое коррелятивное противопонятие.)

2. СУЩНОСТЬ КОНСОНИРОВАНИЯ И ДИССОНИРОВАНИЯ

Музыкальным бытием гармонии является ее звуковая реализация, воплощаемая в звуковысотных отношениях. Исходное, элементарное высотное отношение, своего рода «гармонический атом», есть *интервал*. Богатство и многообразие гармонических отношений выражаются в наличии и сложном взаимодействии многих разнокачественных интервалов. Качество гармонического слияния, «согласия», по-разному представлено в различных интервалах. Та или иная степень слитности, «согласности» в созвучии двух музыкальных тонов составляет сущность консонирования и диссонирования и образует, в свою очередь, коренную предпосылку для прочих важнейших явлений гармонии в музыке, в частности для консонантности и диссонантности аккордов. Отсюда определения консонанса и диссонанса.

Консонанс есть звучание тонов, сливающихся друг с другом; спокойное, ненапряженное созвучие.

Диссонанс — звучание тонов, как бы «не сливающихся» друг с другом; диссонансу свойственна напряженность экспрессии.

Взятые как критерии разделения созвучий на консонансы и диссонансы, слуховые впечатления «слитности» и «неслитности» звучания, «напряженности» и «спокойствия» могут дать лишь относительные указания, а не абсолютно-определенные. Точно они разграничивают лишь более слитные и менее слитные звучания, а не однозначно прочерченную «линию водораздела» между тем и другим. Поэтому в разные эпохи четкая граница между консонансом и диссонансом устанавливалась в разных местах. Так, у древних греков консонансами были только кварта, квинта, октава и их октавные расширения; все терции и сексты были диссонансами. В XIII в. произошел перелом, и с XIV в. граница была передвинута: терции и сексты заняли свое место среди консонансов. В XX в. происходит следующая перемена, и прежние диссонансы (септимы, секунды и тритон) сколь угодно часто применяются совершенно свободно, как раньше могли использоваться только консонансы.*

Выступая как первичные носители гармонии в саморазличии ее форм, отношения консонанса и диссонанса воплощаются в звуковысотном материале музыки и развертывают спектр природных его свойств — с постепенным переходом от абсолютного слияния (унисона) к все более сложным и менее слитным отношениям, в перспективе уходящим в бесконечность (подобно пропорционированному числовому ряду).

Вместе с тем, если говорить о самой сути феномена музыки, градация отношений созвучия отражается в основных аспектах его музыкального воплощения, начиная от абстрактных (внематериальных) отношений чисел и кончая тонкостями психологии эстетического восприятия (простирающегося вплоть до социальных, национальных, историко-культурных различий). Отсюда ряд важнейших аспектов рассмотрения проблемы консонанса и диссонанса — математический, физический, музыкально-физиологический, музыкально-психологический.

3. МАТЕМАТИЧЕСКИЙ И ФИЗИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Числовые отношения показывают строго определенную картину спектра созвучий. Критерием различия между консонансом и диссонансом является простота или сложность отношений: чем проще отношения, тем консонантнее, чем сложнее — тем диссонантнее. Условная, традиционная для нас граница простоты или сложности

* В книге «Введение в современное музыкальное мышление» (1946) А. С. Оголевец писал: «Современное музыкальное мышление окончательно покончило с предрассудком о якобы диссонантности большой секунды», а тот музыкант, который воспринимает как консонансы только терции, остановившись перед барьером малой секунды, «не делает большой ошибки, если признает себя поздно родившимся или же мало музыкальным с точки зрения требований современного музыкального мышления» (с. 256).

проходит между «шестеркой» (еще консонанс) и «семеркой» (уже диссонанс) (см. пример 1).

Числовые пропорции можно выражать двоем: 1) через отношения длин струн (меньшая величина — более высокий звук) и 2) через отношения чисел колебаний (наоборот, меньшая величина — более низкий звук). В таблицах 1 и 2 применен первый способ.

Внутри группы консонансов есть очевидная качественная дифференциация. Квинта и кварта («тройки») внутренне близки друг другу и совместно противопоставляются двум другим подгруппам (унисон-октава и терции-сексты). Так же объединяются в подгруппу обе терции («пятерки»). Сходны унисон и октава («единицы»), хотя эта подгруппа не вполне аналогична следующим двум.

Среди диссонансов часть относится к неупотребительным, вследствие резкого противоречия с основными консонантными интервалами ладовой системы. Хотя они обладают всеми свойствами чисел-диссонансов, целесообразно рассматривать их отдельно от употребительных (пример 2).

Таблица 1

Консонансы	
1 : 1 унисон 2 : 1 октава (Интервалы однокачественных звуковысот)	
3 : 2 кварта 4 : 3 квинта (Общее качество обеспечивается «тройкой»)	
5 : 4 большая терция 8 : 5 малая секста 5 : 3 большая секста 6 : 5 малая терция (Общее качество обеспечивается «пятеркой»)	

Ср. с таблицей натурального звукоряда, пример 1.

Таблица 2

Диссонансы	
употребительные	неупотребительные
9 : 5 малая септима	7 : 4 (натуральная) малая септима*
9 : 8 (большой) целый тон	8 : 7 (натуральный) целый тон
10 : 9 (малый) целый тон	7 : 5 (натуральный) тритон (уменьшенная квинта)
16 : 9 малая септима	
15 : 8 большая септима	10 : 7 (натуральный) тритон (увеличенная кварта)
16 : 15 малая секунда	
45 : 32 тритон (увеличенная кварта)	
64 : 45 тритон (уменьшенная квинта)**	

* Чтобы конкретнее представить себе величину этого интервала, целесообразно выразить ее в центах (цент — 1/100 темперированного полутона; в октаве 1200 центов). Натуральная септима $b = 968,8$ цента, то есть между темперированным $a = 900$ центов и $b = 1000$ центов. См. Приложение 3.

** На наше восприятие темперированного тритона проецируется прообраз тритона натурального и упрощает эти сложные отношения. Сходно обстоит дело и с натуральной малой септимой.

2 **консонансы** [Неупотребит. интервалы]

3:5 4:5 5:6 5:8

1:1 1:2 2:3 3:4

4:7 5:7 7:8 7:10

диссонансы

5:9 8:9 9:10 9:16

8:15 15:16

Не представленные отношения:

$$4 = 2 = 1; 6 = 3 \cdot 2 = 3 \cdot 1 = 3; 8 = 4 = 2 = 1; 10 = 5 \cdot 2 = 5 \cdot 1 = 5; 11 = \text{неупотребит.}; 12 = 3 \cdot 4 = 3 \cdot 2 = 3 \cdot 1 = 3; 13 = \text{неупотребит.}; 14 = 7 \cdot 2 = 7 \cdot 1 = 7; 16 = 8 = 4 = 2 = 1.$$

Физический аспект представляет собой проекцию математического (числового) на показатели колебаний звучащего тела (акустические соотношения). Акустически сущность разницы между консонансом и диссонансом выражается в различной длине периодов регулярно повторяющихся групп колебаний (то есть групп одинаковой структуры).

Так, например, при октавном соотношении длин звучащей части струны (2 : 1) длина периода — наименьшая:

- ♦ частоты верхнего звука:
- ♦ частоты нижнего звука:
- ♦ периоды:

При квинтовом (3 : 2) — несколько больше:

- ♦ верхний звук:
- ♦ нижний звук:
- ♦ периоды:

При диссонантном интервале эти соотношения колебаний более сложны, чем при любом из консонантных. Кроме того, акустическое звучание консонансов (по теории Г. Гельмгольца) либо вовсе не дает биений, либо они слышны слабо, а диссонансы производят сильные биения. К физическому аспекту относятся и различия между интервалами с точки зрения взаимодействия тонов с обертонами. Так, обнаруживается различие между терциями, с одной стороны, и секстами — с другой, при взаимодействии с самым сильным из обертонов после повторяющегося основной тон второго — с третьим (дуодецимой). Звук *g* (3-й тон натурального звукоряда от *c*) дает консонанс децимы и с *e*, и с *es* (терции к *c*), но образует весьма сильный

диссонанс с *a* и (в особенности) с *as* (сексты к *c*). Таким образом, обнаруживается физическое обоснование того кажущегося нам странным (даже не вполне логичным) факта, что в XIII–XIV вв. при переходе терций и секст в разряд консонансов сначала к ним были отнесены только терции, а сексты некоторое время продолжали оставаться в диссонансах.

Подобное различие можно усмотреть и между квинтой и квинтой: квинта (*g*) образует с 3-м обертоном совершеннейший консонанс, а кварта (*f*) уступает ей, давая с *g* диссонанс большой ноты.

В математико-физическом смысле консонанс и диссонанс различаются лишь количественно — как более простое и более сложное отношение, а твердая, определенная граница между ними совершенно условна и с точки зрения математики и физики не может быть точно мотивированной. Таким образом, наше представление о принципиальных различиях между консонансом и диссонансом коренится в других аспектах проблемы, связанных с человеческим восприятием того и другого.

4. МУЗЫКАЛЬНО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Музыкальная физиология рассматривает то, как воздействует созвучие на воспринимающий аппарат нервной системы человека. По Гельмгольцу, восприятие консонансов есть «приятный род нежного и равномерного возбуждения слуховых нервов».* Консонанс как слитное звучание представляется как бы «гладким», а диссонанс — «шероховатым», и различие в их физиологическом сенсорном воздействии можно уподобить аналогичному явлению в области других чувств, например зрению, осязанию: ровный спокойный свет вызывает ощущение, подобное консонансу, а неровный, прерывистый — сходное с диссонансом.

В результате различий в музыкально-физиологическом (сенсорном) ощущении созвучия делятся на следующие группы и подгруппы (см. табл. 3).

С музыкально-психологической точки зрения, консонанс и диссонанс — не ощущения, а *представления* о тех или иных созвучиях как носителях музыкально-смысловых значений, функций музыкальной динамики. Консонанс в его сопряжении с диссонансом представляется выражением покоя, устойчивости, отсутствия стремлений, тяготений, а диссонанс — носитель напряженности, неустойчивости, устремленности, движения, тяготения. Важнейшая музыкально-психологическая сторона соотношения консонансов и диссонансов — установление (пусть пока еще и на крайне элементарном уровне)

* Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875. С. 469; см. также гл. IX–XII, XV, XVII.

Таблица 3

Консонансы		№ п/п	Диссонансы	
Совершенные	унисон октава	1		
	квинта кварта		твердые	2
Несовершенные	большая секста большая терция малая терция малая секста	3	мягкие	
		4	Мягкие, неопределенные	тритоны (уменьшенная квинта, увеличенная кварта)
		5	Мягкие	малая септима большая секунда
		6	Острые	большая септима малая секунда

музыкально-логических значений тонов. Звуки унисона и октавы наделяются смысловыми значениями логического *тождества*; квинты и кварты — отношениями логического *соподчинения* при максимальном (для звуков различного качества) звуковом слиянии; терций и секст — также логического соподчинения (один звук всегда воспринимается как опорный, главный, как основной тон созвучия, а другой — как подчиненное ему дополнение) при среднем звуковом (акустическом) слиянии; звуки септим и секунд получают логические значения *противоречия* разной степени интенсивности.

Музыкально-психологические различия между консонансом и диссонансом — не количественные, а качественные — могут становиться средствами поляризации музыкальной экспрессии. В контексте европейской мажорно-минорной системы контраст консонанса и диссонанса достигает острой противоположности и обладает самостоятельной эстетической ценностью.

5. СООТНОШЕНИЕ АСПЕКТОВ КОНСОНИРОВАНИЯ И ДИССОНИРОВАНИЯ

Как видно из сделанного обзора, различные аспекты консонирования и диссонирования — не что иное, как разные области проявления действия одних и тех же закономерностей; достаточно сравнить между собой, например, приведенные выше таблицы числовых коэффициентов наших «гармонических атомов» (своего рода их «периодическая система») и деление их в зависимости от их воздействия на ощущения человека (см. таблицу 3).

Объединенное действие музыкально-физиологических и музыкально-психологических свойств созвучий особенно ярко проявля-

ется в типичном для многоголосной музыки плавном переходе от диссонанса к консонансу — разрешению. Связанная с ним разрядка напряженности звучания дает эффект облегчения, эстетически вызывающий особого рода ощущение удовлетворенности. Систематически происходящие подъемы напряжения и уравнивающие их спады образуют как бы «гармоническое дыхание» музыки, которое отчасти аналогично биологическим ритмам живого существа (ритм дыхания, систола и диастола в сокращениях сердца). Волнообразность этих движений есть в конечном счете отражение космических ритмов.

Однако подобное тождество свойств созвучий в различных аспектах (и аналогичность в их проявлениях) все же не абсолютно. В некоторых случаях наблюдается заметное расхождение между различными аспектами действия консонансов и диссонансов. Так, в созвучиях кварты и сексты смысловое значение тонов (психологический аспект звучания) может приходиться даже в известное противоречие с, казалось бы, незбылемыми физическими (акустическими) свойствами этих интервалов как таковых. С музыкально-психологической точки зрения, кварта как совершенный консонанс — выражение устойчивости, покоя, отсутствия напряжений. Однако по аналогии со своим обращением (квинтой) кварта имеет сильно выраженный основной тон. Но так как он расположен не в основании, а на вершине интервала, это входит в противоречие со смысловым значением нижнего звука как фундамента общего звучания. В результате такого противоречия кварта по отношению к нижнему голосу обычно трактуется как созвучие само по себе неустойчивое, трактуется как диссонанс.

Этим объясняются исторические колебания в трактовке кварты. Там, где феномен основного тона был несуществен или намеренно игнорировался (ранний органум, некоторые виды народного многоголосия, музыка XX в.), свойства кварты как совершенного консонанса оказываются естественно доминирующими и кварта применяется свободно. А там, где основной тон — важнейшая категория смыслового значения созвучий (европейское многоголосие, начиная с устоев-квинтооктав музыки XIII–XIV вв. вплоть до XIX в. включительно), кварта к басу (в частности, и трехзвучие квартооктавы, например, $d-g-d^1$) не допускается. (Соответственно, если кварта в аккорде — не к басу, то противоречия не возникает и кварта трактуется как совершенный консонанс, причем параллельные кварты в классической гармонии не запрещаются, но — подобно параллельным квинтам — скрываются.)

Отчасти сходными свойствами обладает секста, которая поэтому, как правило, не применяется в заключительном созвучии (например, произведение в C-dur не заканчивается на созвучии $c-a-c^1$).

Все вышеназванные свойства консонансов и диссонансов (с указанными оговорками) проявляются не только в двузвучиях, но также и в аккордах.

6. ПРОБЛЕМА ОКТАВЫ

К противоречиям между характером действия консонирования и диссонирования в различных аспектах можно отнести и одну из необычных особенностей первого интервала, образуемого звуками различной высоты, — созвучия октавы. Противоречие начинает открываться при сравнении математического аспекта с другими.

Числовые соотношения, казалось бы, раскрывают сущность консонансов и диссонансов простейшим и нагляднейшим образом. Однако одно из отношений — октавное (2 : 1) — обнаруживает странное отклонение от общего принципа. Переход от единицы (данного, исходного звука) к любому другому числу означает получение звука иного качества (что выражается нотой другого названия), за исключением числа «два» и его степеней (4, 8, 16). Почему *одно и то же* качество выражается *разными* числами: и данным, и всеми его удвоениями; почему удвоение выражает отношение тождества — в этом *загадка октавы*. С учетом музыкально-смыслового значения «двойки», в музыкальных числах получается явное противоречие с математикой:

$$1 = \frac{2}{1}; \quad \frac{4}{3} = \frac{8}{3} = \frac{16}{3}.$$

Проблема октавы имеет огромное значение для множества других, в частности для обращения аккордов и интервалов, для октавности ладов, для многих технических условий музыкальной композиции. Поиски решения проблемы, очевидно, следует начинать в ближайшем из иерархически соотнесенных друг с другом аспектов созвучий — в физических условиях созвучия. Отличается ли чем-либо именно октава от всех других созвучий? Сравнив между собой по принципу, показанному в рисунках на с. 18 все изучаемые здесь интервалы (см. таблицы 1–3), мы обнаружим одну особенность, свойственную именно октаве и только октаве. Назовем эту особенность *маскировкой нижнего звука* в двузвучии. Маскировка означает, что колебания нижнего звука всегда совпадают с колебаниями верхнего, никогда не появляясь в расхождении с верхним (см. на с. 18 схему октавы — 2 : 1). Логично предположить, что полное отсутствие расхождений с музыкально-психологической точки зрения означает полное слияние двух звуков в один (унисон), а отсутствие расхождения нижнего звука с верхним — тождество смыслового значения звуков различной физической высоты, то есть именно те свойства, которые и характеризуют логические отношения звуков октавы.

Чтобы проверить предположение, надо поискать, нет ли в мире музыкальных атомов других созвучий с такими же свойствами. Оказывается, подобные созвучия имеются, хотя почему-то не представлены среди типовых интервалов. Это:

3 : 1 дуодецима;

4 : 1 двойная октава;

5 : 1 большая терция через 2 октавы;

6 : 1 дуодецима через октаву и т. д.

Предположение окажется верным, если все такие созвучия дают отношения смыслового тождества, как и октава (2 : 1). Ясно, что двойная октава (4 : 1), как и тройная (8 : 1), несомненно, относится к той же группе, что и октава, будучи получена с помощью самой октавы. Остальные же как будто опровергают предположение.

Однако неожиданно выясняется, что есть группа явлений, прямо *подтверждающих* частичную возможность (то есть при определенных условиях) функционирования всех двузвучий типа $n : 1$ как созвучий с отношениями тождества.

Например, в определенных органах трубах призвук дуодецимы настолько силен, что легко воспринимается как почти равноправный тон, но только уступающий основному в силе (условно — как бы *f* и *p*) и притом все время дублирующий его в один и тот же интервал. В связи с этим Ю. Н. Тюлин привел в своем «Учении о гармонии» замечательный пример (даем его в чуть измененном изложении), пример 3.

Совершенно ясно и очевидно для слуха, что в данном контексте дуодецима дает *однофункциональную дублировку* мелодии, то есть звуки дуодецимы обладают функциональным *тождеством* с дублируемыми основными тонами (особенно остро это ощущается при дублировании звуков доминантсептаккорда в пятом такте примера: казалось бы, «политональное» наложение должно звучать фальшиво, чего на деле не происходит).

Точно такой же эффект функциональной тождественности имеет и дублировка мелодии мажорными трезвучиями (то есть не только 3 : 1, но еще и 5 : 1) в «Болеро» Равеля; призрачные «резонансные колонны», надстроенные над каждым тоном мелодии, имеют тот же смысл, что и сам лежащий в основании «колонны» звук. А далее оказывается, что в составе каждого музыкального звука находится ряд обертонов (см. пример 1), который, перемещаясь вместе

И. С. Бах. Прелюдия и fuga для органа a-moll
(с дублировкой в дуодециму)

3

с основным тоном, имеет смысл функциональной самоотождественности вплоть до полного «свертывания» в единственно воспринимаемый нами звук. (В определенных условиях сходные свойства приобретают и другие созвучия, например диссонантно-сонорные дублировки.)

Общее у всех явлений функционального тождества — слияние в однофункциональную *целостность*, которая у октавы (2 : 1) наличествует всегда (как и у октавных расширений октавы), а у прочих (3 : 1, 5 : 1, 7 : 1) — только при соответствующих фактурных, динамических и структурных условиях. Математически — это закономерность *целых чисел* (2 : 1, 3 : 1, 5 : 1 и т. д., в отличие от *дробей* 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5, 5 : 3, 5 : 8, 9 : 8, 9 : 5, 15 : 8, 16 : 15). Целое число — своего рода «единица» и в этом смысле «унисон».

Таким образом, проблема октавы не только открывает возможности иного использования гармонического материала, но также и показывает элемент *условности* в наиболее мобильном — психологическом аспекте. С одной стороны, в значении тождества (в «функции октавы») могут использоваться и некоторые другие интервалы и их комбинации, но с другой (и в иных случаях) — наоборот, звуки октавы могут быть разнофункциональными. Так обстоит дело, например, с соотношением их в древней монодии (где большая роль принадлежала линейности, ощущению регистрово-тесситурных различий). Так, в грегорианских ладах функция устоя принадлежала тону в нижней октаве, а звук того же названия октавой выше функции устоя не выполнял. Аналогично обстояло дело в древнерусской монодии (см. далее, главы 9 и 11), где очень выразительным образом звуки, находящиеся на расстоянии октавы в разных регистрах, носили несовпадающие наименования (хГН-П, хН-В; см. пример 116), а некоторые даже образовывали не чистую октаву, а уменьшенную.

Таким образом, по проблеме октавы (и соответственно музыкально-логических отношений в самом их ядре) возникает гипотеза, основанная на следующих двух тезисах.

1. Единица (*унисон*) трактуется как число особого рода, она не является множеством, как все другие числа и образуемые ими пропорции. (Любопытно, что древние теоретики музыки — пифагорейцы, Августин, Боэций — полагали единицу *элементом* чисел, началом их, как бы «математическим атомом», измерительной единицей для прочих чисел, которые мыслились как *множества* — «*numerus est unitatum collectio*», по определению Боэция.)

2. *Первое* число-множество — это двойца, то есть пропорция 2 : 1. Как наипростейшее отношение, притом не имеющее противоречия знаменателя к числителю, октава и дает (особенно это характерно для многоголосия) наиболее совершенное слияние в функциональную цельность, воспринимаемую нами как однофункциональность, то есть как отношения музыкально-логического тождества.

7. ДВА ОСНОВНЫХ МЕТОДА ОЦЕНКИ КОНСОНАНСОВ И ДИССОНАНСОВ

Согласно двум основным методам подхода к рассмотрению явления консонанса и диссонанса — с точки зрения структуры звучащего объекта (математический и физический аспекты) и с точки зрения воспринимающего субъекта (музыкально-физиологический и музыкально-психологический аспекты) — исторически сложились и два метода оценки качеств звучания.

Один, идущий от древних пифагорейцев (по-видимому, исторически первый), основывается на оценке числовых отношений (точка зрения «каноников» — последователей Пифагора). Согласно этому методу, консонанс есть простейшее отношение, диссонанс — сложное. Другой, идущий от Аристоксена и его школы (так называемых «гармоников»), основывается на оценке субъективного впечатления от созвучия. Согласно второму методу, консонанс есть приятное для слуха сочетание, диссонанс соответственно — неприятное.

Оба метода схватывают существенные стороны консонирования и диссонирования и взаимодополняют друг друга. Первый (объективный) метод более корректен и бесстрастен, но его недостаток — отсутствие обоснования границы между консонансом и диссонансом (хотя у самих пифагорейцев граница устанавливалась точно — по черте «священных четырех начальных чисел»: 2 : 1, 3 : 2, 4 : 3 — консонансы, остальное — диссонансы). Второй (субъективный) метод выразительно связывается с эстетическим переживанием созвучий, однако открывает простор для субъективного произвола и случайности в установлении того, консонировать ли данное созвучие или диссонировать. Так, если нам «приятно» прометеевское шестизвучие у Скрябина или полное двенадцатизвучие в конце одной из оркестровых пьес Веберна, то, согласно второму методу, эти аккорды, несомненно, консонансы. А если они кому-либо неприятны, он вправе объявить их диссонансами. (То же вообще возможно даже относительно одного и того же аккорда и того же воспринимающего, например, под влиянием каких-либо случайных причин — плохого или отличного исполнения, контекста, хорошего или дурного настроения и т. д.)

8. ФОРМЫ ЗВУКОВОЙ РЕАЛИЗАЦИИ КОНСОНАНСА И ДИССОНАНСА

Значение консонансов и диссонансов как первичных факторов бытия музыкальной гармонии, раскрывается в многообразии форм их реализации в музыкальной ткани, в фактуре. Среди этих звуковых форм есть элементарные (прямое, непосредственное выявление) и развитые (где определенный консонанс или диссонанс лежит в основе более сложного целого, завуалированный, скрытый ответвляющимися от него другими созвучиями — как горизонтальными, так и вертикальными, как в элементарной форме, так и в развитой).

Элементарные формы:

1. Горизонтальный интервал — дузвучие в последовательности (например, e^1-g^1), пример 4.

2. Вертикальный интервал — одновременное дузвучие (например, e_1^1), пример 5.

В вертикальных и горизонтальных интервалах свойства консонансов и диссонансов проявляются не во всем одинаково. Если, например, свойства терций — мягкость, спокойствие, сливаемость друг с другом (горизонтально — в представлении интервалов) — проявляются горизонтально и вертикально со сходным выразительным эффектом, то свойства секунд (и большой, и малой) оказывают совершенно различное воздействие. Диссонантность звуков секунд, их «враждебность» друг другу при одновременном звучании резко отличны от идеальной плавности их в последовании благодаря эффекту «стирания следа» предшествующего звука последующим, диссонансирующим с ним.

Развитые формы:

3. Горизонтальный комплекс интервалов (мелодическое последование), где наряду с прямыми интервалами (от звука к звуку) выявляются *остовные*, лежащие в основе движения; особенно важна роль *остовных консонансов* (пример 6).

4. Вертикальный комплекс интервалов (аккорд, созвучие), пример 7.

Среди таких комплексов (и горизонтальных, и вертикальных) особенно важны консонирующие комплексы чистоквинтового основания — консонирующие трезвучия (мажорное и минорное); в качестве «консонанса консонансов» (КК) они образуют самое сильное из возможных консонирующих созвучий (во французской терминологии, «accord parfait» — «совершенный аккорд»), более сильное, чем составляющие его интервалы — квинта и каждая из двух терций. В многоголосной музыке (особенно мажорно-минорной системы XVII–XIX вв.) роль их настолько велика, что допустимо трактовать имен-

4 горизонтальный интервал

5 вертикальный интервал

6 горизонтальный комплекс интервалов
прямые интервалы
остовные интервалы

7 вертикальный комплекс интервалов

консонанс консонансов (КК)
диссонанс = остовный КК с побочным тоном

но консонирующие трезвучия (а не консонантные интервалы) как исходные цельные природные единства, рассматривая все прочие созвучия как разного рода видоизменения основного консонанса (как прибавление к КК-остову различных побочных тонов, изъятие одного или даже двух тонов и т. п.). Вертикальные комплексы интервалов (в особенности КК) имеют громадное значение и для горизонтального развертывания, для мелодики.

Взаимодействие форм:

5. Все названные фактурные формы, в свою очередь, вступают во взаимодействие друг с другом, что создает сложнейшую, иерархически выстроенную систему соподчинения консонансов и диссонансов, возможную при условии функционирующей разветвленной сети иерархических уровней (пример 8).

8 Л. Бетховен. Соната оп. 2 № 1, ч. I

такты: 1 2 3 4 5 6 7 8

осн. тоны 2:1 3:2 2:1 3:2 2:1 4:3 3:2

ОСНОВ. ОСН. ТОНЫ

консонанс 3:2

тоники (= 1:1)

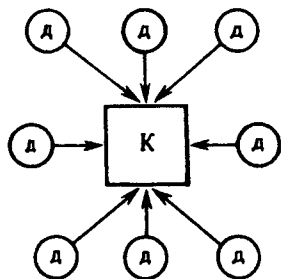
Взаимодействие горизонтальных и вертикальных фактурных форм консонансов и диссонансов. Показаны низшие (фундаментальные) уровни иерархии; более высокие уровни (аккорды, неаккордовые звуки) на схеме не представлены.

9. КОНСОНАНСЫ, ДИССОНАНСЫ И ЛАДООБРАЗОВАНИЕ

Рост значения определенных звукоотношений как первичных носителей гармонии (исторически — прежде всего различных консонансов) за пределы элементарных звуковых форм (интервалов) осуществляется путем превращения их в остовные элементы более сложных, разветвленных образований. Например, значение интервала квинты как простого мелодического шага вполне элементарно; но оно сильно возрастает, если распространяется на основные тоны ряда гармоний (см. остовные основные тоны в примере 8). Отсюда гармоническое значение систем иерархически выстроенных интервальных связей, соотношенных с единым звукоотношением (горизонтальным унисоном, вертикальным и горизонтальным интервалом либо аккордом, консонирующим или, в принципе, диссонансирующим). Подобные развертывающиеся во времени системы звуковысотных связей и есть не что иное, как *лады* (или ладовые системы; также тональности, тональные системы; также системы, звуковысотные

системы). С этой точки зрения лад можно сравнить с увеличенным в своем значении остовным звукоотношением, как бы пронизывающим всю структуру соподчинения консонансов и диссонансов и представляющим собой все взаимодействие многообразных звуковых форм консонансов и диссонансов (выразительна терминология систем с «консонансом консонансов» в основе: вся пьеса характеризуется как «до мажор», «ре минор» или — см. пример 8 — «фа минор»).

Сообразно природе центрального, остовного звукоотношения (трактуемого как устойчивость, покой, то есть, в переносном смысле, как консонанс) все остальные звукоотношения (соответственно, неустой,



как бы диссонансы*) получают определенную трактовку и подчиняются определенным композиционно-техническим ограничениям. Если лад создается по принципу консонантной централизации (К — консонанс, д — диссонанс; см. рис.), то наиболее естественно и художественно необходимо поддерживать надлежащее соотношение *уровней напряжения созвучий*, а именно: звукоотношения в центральном комплексе — с более низким уровнем (более совершенная консонантность), периферийные — с более высоким (несовершенная консонантность; диссонантность в возрастающей степени). Наиболее очевидно подобное взаимодействие всех форм консонансов и диссонансов представлено в ладовой структуре классической мажорно-минорной тонально-функциональной системы, но имеет широкое значение и в системах иной структуры.

Формы звуковой реализации консонанса и диссонанса (см. предыдущий параграф) существенны для типа ладообразования. Так, резко различны лады монодические и многоголосные.

10. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ СВОЙСТВ КОНСОНАНСА И ДИССОНАНСА

Спектр консонантно-диссонантных отношений как первичная реализация музыкальной гармонии сам по себе изначально дан человеку полностью (см. пример 1), подобно тому как даны числа в математике. Историческое развитие здесь состоит не в изобретении каких-то новых элементарных звукоотношений (хотя это и возможно как побочное явление), а главным образом в постепенном переходе от опоры на более простые звукоотношения к опоре на более сложные. Нельзя не усмотреть в этом процессе поступательного движения музыкального сознания по линии подъема, возвышения. Весь доступный нашему изучению период музыкальной истории (примерно около 2800 лет),

* Так, например, в C-dur (основной тон C = 1) к центральному звукоотношению (КК: c-g = 2 : 3, c-e = 4 : 5) уже ближайшая гармония доминанты дает противоречие диссонансов — ее терция h = 15 : 16 к c, ее квинта 4 = 9 : 8 к c, 9 : 10 к e; более отдаленные — диссонанты в еще большей мере.

при всех его противоречиях и непоследовательностях, все же может быть понят как единый этап развития-подъема. Его можно схематически охватить единым принципом, временно отвлекшись от заслоняющей его простоту невообразимой сложности явлений музыкальной практики, на уровне рассмотрения коренных, элементарных, фундаментальных основ гармонии и всего музыкального мышления.

В области гармонии («согласия» тонов) такой коренной первоосновой оказывается наиболее простое отношение — консонанс (тоже «согласие» тонов) как ядро звуковысотной структуры (так сказать, ядро «мозговой части» феномена музыки).

Предыстория процесса исторического развертывания консонантно-диссонантного отношения — завоевание отношения чистой прима (1 : 1) в виде простого или остовного горизонтального консонанса, в фактурной форме возвращения к исходному звуку, превращения его тем самым в ладовую опору. В гармонию этим вносится важнейшая, коренная категория *самотождественности* структуры (в противоположность непосредственной природной привольности первобытного глоссандирования). Форма лада при этом такова: прима-консонанс как устойчивый и линейно прилегающие к нему (сверху и снизу) диссонансы-неустой.

Логической следующей стадией освоения звукоотношений является опора лада на твердые консонансы — кварту (4 : 3) и квинту (3 : 2) (причем кварта, как более узкий и *линейно* более простой интервал, исторически предшествовала квинте — *акустически* более простому интервалу). Терции, сексты, секунды и септимы понимались как диссонансы. Этой стадии, «эпохе кварты» (если использовать выражение П. П. Сокальского), соответствует музыкальное сознание античной Греции (из дошедших памятников сошлемся на сколию Сейкила, I в. до н. э.). Такая трактовка консонанса и диссонанса действительна и для первых веков существования нового европейского многоголосия (IX–XIII вв.), она распространилась и на вертикальные созвучия (музыкальные образцы — от раннего органа и в параллельных квартах и квинтах до раннего мотета XIII в.).

С эпохи позднего средневековья терции и (чуть позже) сексты постепенно стали трактоваться как консонансы (в основном с XIV в.; показателен запрет в XIV в. параллелизма совершенных консонансов — «третье правило» контрапункта в трактате «Ars perfecta in musica» школы Ф. де Витри; особенно систематично этот запрет стал применяться с XV в.). К концу эпохи Возрождения (XVI в.) консонантность терцо-секстовой вертикали стала всеобщей нормой, а отсутствие терцового консонанса в созвучии начинает ощущаться как неполнота звучания.

На рубеже XVI–XVII вв. начинается «эмансипация диссонансов» (выражение Г. А. Лароша). С XVII в. подчиненность диссонансов выражается в необходимости их разрешения в консонансы; однако уже не требуется обязательное приготовление (подчинение стало односторонним, а не двухсторонним, как прежде). Период нового времени (XVII–XIX вв.) характеризуется также господством представления

[Andante tranquillo]

Пимен *p*

и без мола но!..

Archi

pp

о «совершенном аккорде» (консонирующем трезвучии) как об основном типе консонанса, причем «совершенный аккорд» понимается как цельное, монологичное, исходное образование (см. пример 7Б), а не как сумма интервалов (см. пример 7А).

С приближением эпохи XX в. все чаще диссонанс (диссонирующий аккорд) при-

обретает самостоятельность, подобно консонансу. Одновременно высвобождаются для широкого применения и пустотные консонансы квинты и кварты, жесткость и суровость звучания которых противоположна диссонансам, это как бы «минус-диссонансы» (пример 9).

В новой музыке XX в. происходит окончательная эмансипация диссонанса — он получает возможность свободного применения без необходимости разрешения в консонанс. Отсюда общеизвестная радикальная перемена в технике музыкальной композиции, коренные изменения в системе восприятия, выдвигание новых категорий, касающихся созвучания тонов (особенно важна сонорика как новый принцип «музыки звучностей»). В трактовке консонансов и диссонансов новое состоит в образовании многоступенной *градации сонан-*

С О Н А Н С Ы

Консонантнее ————— диссонантнее

10

1:1 2:1 3:2 4:3 5:4 8:5 6:5 5:3 7:4 7:5 7:8 10:7 15:8 16:15

октава прима кварта квинта м. секста б. терция б. секста м. терция б. секунда м. септима тритоны м. секунда б. септима

сов (вместо традиционной двухступенности: консонанс-диссонанс), представляющей весь спектр звукоотношений, начиная от абсолютного консонанса и кончая самыми резкими диссонансами с тритоном (теория Шёнберга-Хиндемита; градация в примере 10 приводится по Хиндемиту).

Соответственно — многоступенная градация разнообразных созвучий.

11. ВАЖНЕЙШИЕ ТЕОРИИ КОНСОНАНСА-ДИССОНАНСА

Проблема консонанса и диссонанса всегда была одной из главнейших в музыкальной теории. Приведем краткий исторический обзор. Пифагорейцы (VI-IV вв. до н. э.) установили четкое деление звукоотношений (горизонтальных интервалов) на консонансы (чистая кварта, чистая квинта, октава и их октавные расширения) и дис-

сонансы (все остальные, в том числе большая и малая терции) и обосновали их теорию на основе философии числа (консонанс определялся как простейшее числовое отношение). Школа Аристоксена дала определение консонансу на основе данных музыкального восприятия. Теоретик XIII в. Йоханнес де Гарландия (ок. 1240) впервые отнес к консонансам обе терции. Большая секста перешла в консонансы у Анонима (2, CS I, p. 312^a; вторая половина XIII в.), малая секста — к середине XIV века. Основу понимания консонирующих трезвучий как консонантных единств (а не только как комбинаций интервалов) заложил Дж. Царлино (1558). В конце XVI в. итальянский теоретик В. Галилеи допускает свободное (без приготвления) вступление диссонанса.

Ж.-Ф. Рамо (первая половина XVIII в.) дал широкое обоснование аккорду (консонирующему трезвучию прежде всего) в качестве фундамента всего здания музыки. По мере развития теории аккорда установились два рода диссонирования: диссонанс как самостоятельный аккорд (например, доминантсептаккорд) и диссонанс как сочетание звуков аккорда с неаккордовыми. В функциональной теории XIX в. (более всего у Римана) консонанс трактуется как обусловленное природными причинами слияние звуков в аккорд-монолит (причем возможны только две формы такого созвука — мажорное и минорное трезвучия), а диссонанс — как нарушение консонанса благодаря прибавлению к консонантной основе еще каких-либо тонов (независимо от того, дают ли они реально слышимый диссонирующий интервал или нет). Например, в C-dur аккорд *f-a-c-d* состоит из созвука субдоминанты и прибавленного тона d (= 6); в d-moll аккорд *d-f-a-c* — из созвука минорной тоники и прибавка с.

В теории XX в. были признаны возможности диссонанса к самостоятельному употреблению, независимо от консонанса. Так, Б. Л. Яворский допускал возможность четырехзвучных, шестизвучных, восьмизвучных тонических аккордов (например, тоника «дважды-цепного» лада — аккорд *c-des-es-e-fis-g-a-b*).

А. Шёнберг назвал диссонансы «отдаленными консонансами». Традиционные «функциональные» разграничения между консонансами и диссонансами резко критиковал Б. В. Асафьев. Сходные идеи встречаются и в позднейшее время: упомянем указания на постепенность освоения слухом все более высоких обертонов в работах А. Веберна (*Webern A. Der Weg zur Neuen Musik* — в русском издании: *Веберн А. Лекции о музыке. М., 1975*) и Ж. Шайе (*Chailley J. Expliquer l'harmonie. Lausanne, 1967*).

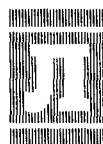
Литература

1. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875. Гл. X, XII.
2. Медушевский В. В. Консонанс и диссонанс как элементы музыкальной системы // VI-Всероссийская акустическая конференция. Секция К. М., 1968.
3. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 3-е изд. М., 1966.

ГЛАВА 3

ЛАД

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ



Лад — широкое понятие, применяемое в различных, хотя и близких значениях. В музыке прежде всего необходимо выделить общеэстетическое и собственно музыкально-теоретическое значения термина. В музыкально-эстетическом смысле лад есть приятная для слуха согласованность между тонами высотной системы (в этом значении термин «лад» совпадает с музыкально-эстетическим аспектом понятия «гармония»). В музыкально-теоретическом значении определение понятия лада обычно представляет собой как бы проекцию общеэстетического значения на конкретно-звуковые отношения, где связываются между собой (в качестве коррелятивных, даже диалектических, противоположностей) основополагающие музыкально-логические понятия «устой-неустой», «главное-подчиненное», «опорное-неопорное», «центр-окружение („периферия“)\», «покой-тяготение», «неподвижность-движение», «уравновешенность-стремление» и др. По определению И. В. Способина, лад — «система звуковых связей, объединенная тоническим центром в виде одного звука или созвучия» (Лекции по курсу гармонии. С. 24); у Ю. Н. Тюлина лад — «система взаимоотношений ступеней звукоряда, определяемая главенством основного опорного тона (тоники) и зависимостью от него остальных ступеней» (Краткий теоретический курс гармонии. С. 10); у Т. С. Бершадской лад — «звуковысотная система соподчинения тонов, основанная на их логической (субординационной) дифференциации» (Лекции по гармонии. С. 48).

Необходимо иметь в виду, что понятие лада включает и характеристику качества (согласованности, слаженности звуков), которое реализуется конкретными звуковысотными связями, и характеристику самой этой системы высотных связей (которая дает такую слаженность, лад). С учетом этих двух сторон следует определить лад как системность высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием, а также как воплощающую эту системность конкретную звуковую систему. (Под «системностью» и понимается логическое соподчинение звуков и созвучий.)

Эти (и подобные) определения фиксируют представления о ладе преимущественно на основе европейской музыки последних столетий (и близких, родственных явлений, например, в области народной музыки), где доминирующая роль принадлежит принципу тональности, которой свойственна сильнейшая централизация (поэтому определения лада подчеркивают значение тоники, центрального созвучия). Однако в конце XX в. — не без связи с изучением гармонии этого столетия — стали актуальными для науки и такие явления музыкального лада, которые резко отличаются по своим свойствам от ладовых структур, пронизанных непрерывным и сильным тяготением к центру (звуку или созвучию). В особенности важны среди подобных явлений лады древнерусской музыки (знаменного распева), где сплошь и рядом тональное тяготение отсутствует, устой чувствуется в любом тоне, на котором делается ритмическая остановка, и поэтому нельзя говорить о ладе как о централизованной системе на основе тоники, на основе тонального тяготения неустоев к устоям.

Если учитывать все многообразие звуковысотных систем (в частности, и современных), объединяемых в целое качеством слаженности, становится очевидной необходимость расширить понятие лада и определить его так: системность высотных связей, также и сама конкретнотонно-звуковая система музыкально-логического соподчинения звуков и созвучий. Подобная широкая формулировка необходима как обобщение всего многообразия ладовых структур (она должна подходить и к народному напеву, и к грегорианской мелодии, и к мелодии древнерусского гласа, и к мессе Дюфаи, и к фуге Баха, и к сонате Прокофьева, и к опере Берга), чтобы охватить также и самые «предельные» явления. Обычно же понятие лада относится к системе звуковысотных связей, организованной на основе дифференциации музыкально-логических значений тонов и созвучий, прежде всего — выделения среди ее элементов главного (центрального) и подчиненных (производных).

Помимо основного обобщающего значения, термин «лад» употребляется также для обозначения группы интонационных систем, противопоставляемых тональности (мажорно-минорного, «венско-классического» типа, как у Моцарта, Бетховена) как ладовому типу особого рода. Имеются в виду старинные монодические лады; различие между ними и мажорно-минорными тональностями можно обозначать или противопоставлением: «лады» (дорийский, фригийский и прочие) — «тональность», или же, строго с точки зрения ладовой терминологии, терминами «модальные лады» — «тональные лады» (см. главы 9, 10). Явления тональности и модальности имеют между собой много общего. Но здесь нужно выделить лишь признаки различия.

Модальные лады — те, которые в основном принципе опираются на определенные ладовые звукоряды (а тяготение к центральному тону может отсутствовать).

Тональные лады — те, которые в основном принципе опираются на тяготение к центральному звуку или созвучию (а определенность звукоряда может и отсутствовать).

Термин «лад» употребляется также для обозначения качества мажорности или минорности (то есть, по существу, в смысле «наклонение»); для обозначения гаммообразно расположенной системы тонов (то есть правильное в смысле «звукоряд»).

2. ЭТИМОЛОГИЯ

Древнеславянский корень «лад» (это слово есть и в украинском, и в чешском, и в польском языках) имеет комплекс значений, близко родственной греческому слову *ἄρμωία* (рассмотренному выше — см. главу 1). В латинском языке «лад» выражается словами «modus», «modulatio».

Значения слова «modus» следующие: мера (коренное значение); умеренность, соблюдение меры (ср.: *moderato* — умеренно); размер; образ, род, способ (как *modus vitae*, *modus vivendi* — образ жизни); напев (*modus dicere* — запеть песню); лад (например, «*phrygius modus*», «*lydius modus*»).

(Ср. также: *modulamen* — благозвучие, мелодия, гармония; *modulatio* — соразмерность, слаженное музыкальное целое, слаженность музыкального целого, мелодия; *modulate* — мерно (ритмично), певуче; *modulus* — мера, ритм, мелодия; *mod-imperator* — распорядитель пира, тамада.)*

Если термин «лад» (как и «гармония») говорит о слаженности звуков в более общем плане, то «модус», «модалность» — в более конкретно-структурном. Конечно, и термин «лад» предполагает не только «согласие» звуков в «идеальном», эстетическом смысле, но и конкретную звуковую реализацию этого качества.

3. СУЩНОСТЬ ЛАДА

Музыкальный лад есть (наряду с аккордом) важнейшее звуковое воплощение гармонии в ее широком общеэстетическом смысле. В данном отношении лад (с его полюсами — устоем и неустоем) аналогичен созвучию с его полюсами — консонансом и диссонансом. Разница в том, что консонанс-диссонанс есть элемент, сторона, качество музыки в ее звучании, а лад — уже цельность, структура, система, модель множества живых музыкальных «организмов»-мелодий (как это обнаруживается уже и в области этимологии).

Среди множества средств воздействия музыки есть такие, которые обладают первозданно-мощным, но психологически элементарным действием, — громкость звучания, равномерная ритмическая пульсация, ускорение темпа, *crescendo* и *sforzando*, острота ритма, сонорная тембро-структура. В отличие от них, лад есть специфически музыкальное средство (то есть не существующее в других видах искусств и

* См.: *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 642–643.

в этом смысле — «сердцевина» музыки); более того, высокоорганизованный лад связан с той *художественной тонкостью* музыки, которая в обыденном словоупотреблении тождественна самому понятию музыки (говорят: «Это — как музыка!», имея в виду вовсе не просто вообще «искусство звуков», а присущие этому искусству возвышенность, утонченность, чистоту, проникновенность, сердечность; как сказал поэт: «одной любви музыка уступает»). В качестве стороны музыки, выявляющей действительность, лад отражает наиболее высокие явления духовной жизни данного общества и его эстетические ценности. Отсюда социальная и историческая острота поставленного вопроса о ладе: как музыка в целом есть звуковое воплощение образов духовной жизни общества, выраженный специфически *внепонятийным* языком искусства звуков его портрет — со всеми ценностями и недостатками оригинала, так же и ладовая структура музыкального произведения (в ее чувственно-звуковой, интонационной конкретности) есть важнейший *специфически музыкальный* компонент музыки-целостности как средства и вместе с тем носителя подобного отражения.

Всякое музыкальное произведение, независимо от своего конкретного содержания, прежде всего должно быть в этом смысле музыкой, то есть *слаженным* взаимодействием звуков. Тем самым эстетический смысл категории лада (и гармонии в целом) входит существеннейшей частью в представление о музыке как о прекрасном (музыка — и лад — не как звуковое построение, а как доставляющая удовлетворение слушателю слаженность). Лад как эстетическая категория — основа для возникновения и закрепления в общественном сознании определенных системных отношений между звуками. Выражаемое звуками лада «сияние порядка» (логическая сторона лада) и составляет *художественную тонкость* этой стороны музыки, относится поэтому к главнейшим средствам ее эстетического воздействия. Таким образом, можно сказать, что именно лад в конкретном произведении всегда представляет собой средоточие музыкального в музыке. Сила лада коренится в его эстетизирующей способности упорядочивания «сырого», непосредственно-жизненного интонационного материала, что превращает его в стройные формы «согласных звуков» (логически — путь от звукового, интонационного материала через логическое упорядочивание отдельных элементов к кристаллизации специфически эстетических системных отношений меры, пропорциональности, взаимосоответствия, в широком смысле — симметрии).

Эстетическая сущность лада обуславливает круг основных теоретических проблем. Первичная форма воплощения ладовых отношений в звуковую конкретность музыки — мелодический мотив (в звуковом выражении — горизонтальная звукорядная формула) — всегда остается простейшим, а потому и коренным, важнейшим, изложением сущности лада. Отсюда значимость частного значения термина «лад», связываемого с мелодическими звукорядами (то есть с системами тонов, а не созвучий), которые при этом часто называются ладами.

4. ИНТОНАЦИОННАЯ ПРИРОДА ЗВУКОВОГО МАТЕРИАЛА ЛАДА

Звуковой материал, из которого строится лад, существует для любой его структуры и для любого его типа. Так, звуковой комплекс $h-c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1$, в особенности функционирующие определенная интервалика ($h-c^1$, d^1-c^1 , d^1-e^1 , f^1-e^1 и т. д.) и созвучия (прежде всего $c-e-g$ как центральное), в качестве материала данного лада воплощают его выразительный характер («этос»), оттенки экспрессии, окраску и прочие эстетические качества. Конечно, «лад» — не звукоряд. Один и тот же ряд звуков может представлять различные ладообразования. Если центральным отношением будет не $c-e-g$, а, например, $h-d^1$, выразительный характер лада изменится коренным образом: вместо мажорной окраски мы получим гнетуще-мрачный локрийский лад. Но даже и при одном и том же центре возможны существенные ладоинтонационные различия. Так, с центром $c-e-g$ лад может звучать с безмятежно-светлой, романтически возвышенной, «манящей» интонацией (см.: Р. Вагнер «Закат богов», вступление к III акту, такты 29, 30; в F-dur), но и с простецки-механичной «эмоциональной» интонацией ярмарочной гармошки (И. Стравинский «Петрушка», ц. 61, такт 2). Лад возникает вместе с системой предельно детализированных в целях экспрессии ладовых интонаций. Во всех случаях они реализуются с использованием свойств звукового материала данного лада.

В свою очередь, звуковой материал определяется конкретно-историческими условиями бытования музыки, ее содержанием, социально детерминированными формами музицирования. Своего рода «рождение» лада (то есть перехода музыки как непосредственно жизненного душевного переживания в ее звуковую форму) охватывается введенным Б. В. Асафьевым понятием «интонирование». Будучи «пограничным» по своей сущности (то есть стоящим на месте непосредственного соприкосновения натурально-жизненного и художественно-музыкального), понятие «интонация» тем самым фиксирует влияние общественно-исторических факторов на эволюцию звукового материала — интонационных комплексов и зависящих от них форм ладовой организации. Поэтому ладовые формулы можно трактовать как отражения исторически детерминированного содержания музыки. Как писал Асафьев, «генезис и существование <...> интонационных комплексов необходимо обусловлены свойственными им социальными функциями», поэтому интонационная (и ладовая) система конкретной исторической эпохи обуславливается «структурой данной общественной формации».

Конечно, было бы ошибкой связывать столь отдаленные явления непосредственно, прямолинейно. Отражение происходит опосредованно, через толщу других структурно-художественных слоев. Но нельзя не подметить, что теоретические ладовые «таблички», фиксирующие в специфической «свернутой» и зашифрованной форме состояния музыкального сознания, точно следуют за исторической эволюцией му-

зыкального искусства, будучи его хотя и не прямым, но несомненным отражением. Ладовые формулы так же не повторяются, как и исторические стадии эволюции музыкального сознания. И если формулы-обобщения правильно понимать, они обнаруживают и показывают некоторые существеннейшие черты соответствующей эпохи.

Таким образом, содержащая в зародыше интонационную сферу своей эпохи формула лада есть интонационный комплекс, связанный с мировоззрением своего времени (так, например, средневековые лады в конечном счете есть отображение сознания феодальной эпохи с ее замкнутостью, застылостью, иерархичностью, принципом авторитарности в системе ценностей; тональные лады мажор и минор — выражение динамизма музыкального сознания европейского нового времени и т. д.). В этом смысле ладовая формула есть предельно лаконичная модель мира в представлении своей эпохи, своего рода «генетический код» музыки. Исторический факт — смена ладовых формул — есть, таким образом, внешнее (фиксированное языком теоретических схем) выражение глубинных процессов эволюции лада как живого и непрерывного становления интонационных моделей мира.

5. ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ И ТИПЫ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ. ИХ ГЕНЕЗИС

Основные категории и типы лада складываются под воздействием общего развития музыкального сознания (что, в свою очередь, является частью общего процесса поступательного развития человеческого сознания вследствие практической общественной деятельности человека по освоению и преобразованию мира). Непременное условие лада — упорядочивающее «согласие» звуков (своего рода функциональная константа лада) при прогрессирующем (в целом) количественном увеличении объема звукового материала и расширении охватываемых им границ. Категории лада — это разного рода типы и виды устоев и неустоев, а также связанные с ними значения ладовых элементов. На рубежных, критических пунктах эволюции лада происходят качественные перемены в формах его существования и возникают новые типы ладовых структур. При этом, согласно бытию лада в трех основных его аспектах — звуковом (интонация), логическом (связь) и эстетическом (слаженность, красота), происходит внутренняя перестройка лада. Движущим моментом выступает обновление интонационного строя (вплоть до «кризиса интонаций», лежащих в основании лада), что делает необходимым и дальнейшие перемены.

Первый из важнейших исторических этапов эволюции категорий лада — формирование фиксированного тона-устоя в рамках первобытного «экмелического» (то есть без определенной высоты звучания) глассандирования. Устой как категория ладового мышления генетически есть первое установление определенности лада по высоте (господствующий тон как логически упорядочивающий центральный элемент лада) и по времени (устой как тождественность его самому

себе, сохраняющаяся вопреки текучести времени благодаря возвращению к остающемуся в памяти одному и тому же тону); с появлением категории устоя возникает и само понятие лада как некоей звуковой структуры. (Тем самым категория времени становится одним из аспектов лада, временные отношения фиксируются в ладовой структуре.) Исторически ранний (предположительно) тип лада — *опевание тона* (соответствующий «этапу устоя» в эволюции лада) встречается у этнических групп, стоящих на относительно низкой ступени развития. Формирующаяся здесь ладовая категория — прилегающий к устою неустой.

Следующий (исторически и логически) этап — появление монодического лада с развитым и определенным *мелодическим звукорядом* (*модальный тип*, модальная система); он характерен для старинных песен европейских народов, в том числе и русского, для средневекового европейского хорала, древнерусского певческого искусства; встречается также в фольклоре множества неевропейских народов.

Ладовая категория звукоряда в его более развитом виде предполагает усложняющуюся иерархию действующих в звукоряде модальных функций (в позднейшей терминологии — различение интервального рода, например дифференциация диатонической интервалики и хроматической, микрохроматической; в диатонике различение функций: «*ми*» = выше данной ступени находится полутон, «*фа*» = полутон снизу; более тонкая дифференциация неустоев, далее также и устоев).

Тип лада «опевание тона», по-видимому, примыкает к модальному (также являясь монодическим).

Особый ладовый тип составляет так называемая гармоническая тональность европейской музыки нового времени (XVII–XIX вв.), представляющая собой объединение множества микроладов в единую составную систему благодаря пронизывающему ее тональному тяготению.

Категория тонального тяготения относится к самым высшим в области ладосложения; лады модального типа — древние, восточные, европейской народной музыки — могли не иметь этой категории: тяготение в них нередко либо вовсе отсутствует, либо чрезвычайно слабо, нестабильно, двойственно, неопределенно в своей непрерывной переменности. «Гармоническая тональность» предельно широко использует свойства задолго до нее установившегося в музыке важнейшего типа устоя — одновременного созвучия (двузвучия, например *d-a*, трехзвучия, например квинтооктавы *d-a-d¹*, аккорда, например *c-e-g*); теперь категория аккорда пронизывает любую одноголосную мелодию (в этом принципиальное различие мелодики, например Палестрины и Моцарта в отношении ладовой ее структуры и действия соответствующих тому и другому стилю ладовых категорий). Возникновение категории вертикального созвучия-уста и освоение вертикального измерения музыки — событие в истории ладового мышления столь же значительное, как переход прачеловека к вертикальному положению.

В XX в. получили распространение многообразные новые типы высотных структур (новотональные, новомодальные), среди которых есть и резко отличающиеся от всех предыдущих (в серийной, сонорной, электронной музыке). Большинство из них либо допускает приложимость категории лада, модуса, однако, в более или менее модифицированном виде, либо допускает применимость другой, аналогичной категории (высотная система, высотная структура), связанной с иными, но сходными структурными понятиями (разные виды центрального или исходного элемента, материала, отношения; градация соотносимых друг с другом прочих элементов). Но есть и такие, по отношению к которым категория музыкального лада неприменима совсем (электронная, конкретная музыка).

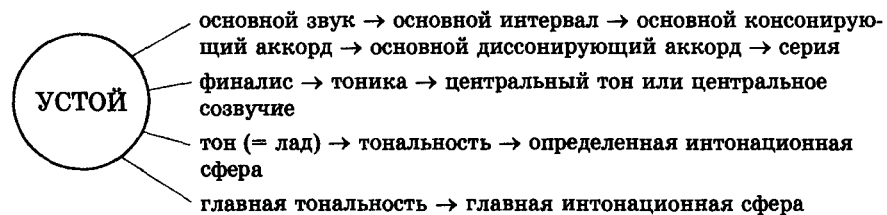
6. ОРГАНИКА И ДИАЛЕКТИКА ПРОЦЕССА ЭВОЛЮЦИИ ЛАДА

История лада обнаруживает, таким образом, поразительно сильные изменения и контрасты конкретных ладовых структур. Трудно представить себе, что одна и та же категория музыкального мышления упорядочивает и «слаживает» звукоотношения в знаменном «Господи воззвах» и в сцене боя часов из прокофьевской «Золушки». Трудно также понять путь от лаконичного монодического напева к современной сонорно окрашенной гармонии как единое и закономерное движение, органический рост. *Органичность* процесса ладовой эволюции состоит в сохранении и развитии *одних и тех же* первичных категорий лада, возникновении на их основе других категорий и развитии их в качестве относительно самостоятельных, в подчинении всего процесса эволюции одним и тем же общим принципам. Главнейшие из них — *рост* (количественное увеличение ладовой «ткани», например разрастание звукового объема от тетрахорда до гексахорда), *усложнение форм согласования* (вплоть до критической точки, где ладовой структуре грозит распадение, чем вызывается необходимость новых форм связи), *переход количественных изменений в качественные* (внедрение необходимых новых форм связи, перспективных для начала процесса роста уже на новом уровне, в новом качестве структуры), *единонаправленность* всей эволюции (охватываемой единой линией подъема, обогащения, возвышения ладовых форм). Так, принцип опевания качественно определенного, постоянно возобновляемого тона, распространяясь на другие тоны системы (согласно закону роста), вызывает необходимость появления новых форм согласования — отсюда обособление прилегающих тонов и выделение в качестве второго устоя мелодически ближайших консонансов; в образующемся более высоким типе лада качественно определенными и периодически возобновляемыми оказываются уже все тоны (прежнее качество), однако самостоятельность большинства из них ограничивается главенством одного тона, либо двух-трех (новое качество).

Другой пример: вызревающее в рамках модальности усиление кварты (мелодически ближайшего консонанса) или квинты как одноконсонантных тонов ладового костяка позволяет превратить эти горизонтальные созвучия (старое качество) в вертикальные (новое качество); исторически это, по-видимому, соответствует эпохе средневековья. Понятие консонанса (а консонантное отношение ложится в основу формирующихся многоголосных ладов) распространяется далее на следующие по сложности интервалы — терции (рост); отсюда реорганизация всей системы лада (усложнение форм согласования). В XX в. делается новый шаг в том же направлении: в круг эстетически оптимальных вводится следующая группа интервалов — септимы, секунды и тритон (рост); с этим связаны и использование новых звуковых средств (сонорно трактованные созвучия, серийно-двенадцатитоновый материал), и соответствующие изменения форм согласования звуковых элементов друг с другом.

Диалектика эволюции лада состоит в том, что генетически последующий, более высокий тип ладовой организации в конечном счете есть не что иное, как предшествующий, развитый в новых условиях. Так, модальность — как бы «опевание» высшего порядка: опорный тон-устой украшается ходом через другие тоны, которые, в свою очередь, могут трактоваться как местные устои; в гармонической тональности сходную роль (модель «устой-неустой») выполняют несколько систем — на разных уровнях ладовой структуры: опорный аккордовый тон и прилегающие (вспомогательные) звуки, тоника и нетонические аккорды, местная главная тональность и отклонения, общая главная тональность и подчиненные тональности. Притом все более развитые и высокие ладовые формы продолжают оставаться структурными модификациями единой мелодической по своей природе первоформы — интонации. Так, центральным элементом венско-классического до мажора является аккорд $c-e-g$; тем не менее составляющие его звукоотношения ($c-e$, $e-g$, $g-c$) мыслятся и как мелодические: развертываемые скачками (например, $c-e-g$) или в секундовом движении ($g^1-f^1-e^1-d^1-c^1-d^1-c^1$); в зародыше музыкальной идеи правилом является именно горизонтальная, мелодическая форма, а не аккорд C-dur.

С этим связаны диалектические метаморфозы основных категорий лада. В качестве примера приведем схему диалектического развития категории устоя (с учетом всего многообразия исторически складывавшихся форм ладового мышления):



(Под «интонационной сферой» подразумевается здесь то, что в некоторых видах музыки XX в. соответствует классической категории тональности как группы ладовых элементов, сплоченных подчинением единому центру. Например, в «Золушке» С. Прокофьева, № 38 «Полночь», с. 278–279, эпизод боя часов выстроен в единой неменяющейся определенной интонационной сфере, как бы в одной «сонорной тональности»; выполняя точно ту же композиционную функцию, что и определенная тональность, такая сфера не может просто называться «тональностью», разве только в каком-нибудь аспекте «новой тональности» XX в. Возможное обобщающее наименование — создаваемый композитором искусственный лад — *модус*.)

Отсюда же и диалектика самого понятия «лад», вбирающего в себя и содержащего в себе как различные смысловые слои всю историю своего многовекового становления-развертывания:

1. Взаимодействие *устойчивости* и *неустойчивости* (от стадии «опевания тона»; отсюда традиция представлять лад главным звуком, например: «IV церковный тон», то есть тон *Mi*).

2. Наличие мелодико-звукорядной системы качественно дифференцированных отношений тонов (от стадии модальности; отсюда традиция представлять лад прежде всего в виде звукорядной таблицы, различать *два* лада при одном главном звуке, то есть собственно лад — например, «мажор» — и тональность — например, «до»).

3. Отнесение к категории лада также и систем гармонико-аккордового типа, не обязательно обладающих определенностью звукоряда и однозначностью основного тона (например, в поздних сочинениях Скрябина; по образцу гармонической тональности).

Диалектически эволюционируют и представляющие лад категории и звуковые формулы: *тон-устой* (в окружении мелизматической ткани) → *мелодия-модель* (ном, рага, макам, патет и т. п.; русская гласовая попевка) → структура *финалис* — *реперкусса* (грегорианский хорал) → *консонирующее* трезвучие в окружении тяготеющих к нему тонов гаммы. (В качестве явного аналога может рассматриваться и современная «мелодия-модель» — додекафонная серия и другие звукоформулы и модусы музыки XX в.).

7. МЕХАНИЗМ ЛАДООБРАЗОВАНИЯ

Общий принцип ладообразования есть звуковая реализация гармонии в творческом акте создания звуковысотной структуры — с использованием тех возможностей упорядочивания, которые заключены в данном звуковом, интонационном материале. С технической стороны целью всегда является достижение осмысленной связности звуков, которая и ощущается как нечто музыкально-слаженное, то есть лад. Средство — распространение свойств главного элемента ладовой структуры на весь лад в целом (например, свойства аккорда C-dur становятся характеристиками лада C-dur). Но в условиях различных систем, использования различных свойств материала

действие одного и того же общего принципа, естественно, не может быть всегда одинаковым.

Так, в мелодике грегорианского хорала и древнерусского знаменного распева ладообразование осуществляется под определяющим влиянием консонансов кварты и квинты, которые пронизывают мелодику и придают ей черты строгости, «истовости», внутренней сосредоточенности, углубленности. А у венских классиков определяющее влияние в ладообразовании принадлежит свойствам консонирующих трезвучий (как в аккордовой, так и в мелодической форме). В музыке XX в. наблюдается тенденция к индивидуализации лада, и соответственно выбор звукового материала для сочинения в первую очередь влияет на конкретное действие механизма ладообразования (например, индивидуальная черта главной темы 5-й пьесы из «Сарказмов» С. Прокофьева ее состоит во влиянии большой терции на строение аккордов).

8. КЛАССИФИКАЦИЯ ЛАДОВ

Определяющие критерии классификации ладов следующие:

- ◆ генетическая стадия развития ладового мышления;
- ◆ интервальная сложность структуры;
- ◆ этнические, исторические, культурные, стилевые особенности.

Решающим фактором из них оказывается тот, который является определяющим в действии механизма ладообразования, — свойства звукового материала, точнее — свойства *ладового звукоряда*. С этой точки зрения следует выделить несколько главных типов ладовых систем как своего рода узловых точек концентрации основных закономерностей ладообразования:

- ◆ экмелика,
- ◆ гемиолика,
- ◆ ангемитоника (пентатоника),
- ◆ хроматика,
- ◆ диатоника и миксодиатоника,
- ◆ микрохроматика.

(Такое деление ладов совпадает в основных чертах с различием родов интервальных систем; см. об этом гл. 8.)

1. *Экмелика* (от греч. ἐκμελής — немелодический) — тип системы, где звуки не имеют определенной, точно фиксированной высоты. Как система в собственном смысле экмелика почти не применяется; она используется только как прием в рамках иной системы (скользящая интонация, элементы речевого интонирования, особая исполнительская манера). Экмелику можно было бы отнести к доладовой или внеладовой формам звуковой организации, однако зафиксированное ее участие в явно ладовых формах и некоторое значение в народной и современной музыке (в частности, в джазе) делают необходимым учет ее среди ладовых явлений. К экмелике относится, например, мелизматическое (высотно неопределенное)

опевание точно фиксированного тона-устоя (по словам Ю. Н. Тюлина, в пении армянских курдов «один выдержанный тон <...> обвивается разнообразными фиоритурами, насыщенными необычайной ритмической энергией»; «нотной записью зафиксировать подобное пение совершенно невозможно»). И экмелическая интервалика все равно остается интерваликой, несмотря на ее переменчивость или трудноуловимость, ибо звуки непременно выражаются какими-либо частотами колебаний, а соотношения между ними объективно являются интервалами.

2. *Ангемитоника*, точнее — ангемитонная (бесполутоновая) пентатоника, свойственная многим древним культурам Азии, Африки, Европы, составляет, по-видимому, всеобщий этап в развитии собственно *ладового мышления*. Конструктивный принцип ангемитоники — связь тонов отношениями сильнейших консонансов. Структурный предел — полутоном с его особой, специфической выразительностью (если этот предел внешне ограничивает систему, то ангемитонная пентатоника не выходит за рамки квинтовой цепи из пяти ступеней в октаве). Типичная интонация — трихорд (типа *ega, deg*).

Ангемитоника может быть неполной, олиготонной (3–4 ступени), полной (все 5 ступеней), переменной (например, переходящей от *cdega* к *cdfga*). Пример пентатоники — песня «Рай, рай» (из сборника «50 песен русского народа» А. К. Лядова).

Пентатоника может быть и *полутоновой* (например, *hcefg*). Тогда она уже составляет переходную форму к диатонике (либо даже ее неполный вид). Пример — польская песня «Oj, halu halu» (сб. О. Кольберга «Sandomierskie <...>», № 80), звукоряд: $g^1a^1cis^2d^2e^2$ (ср.: в том же сб. № 20, 90, 91, 100).

3. *Диатоника* (семиступенная система, звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам) и *миксодиатоника* — наиболее распространенные типы ладовой системы. Характеристическое отличие диатонических мелодий от ангемитонно-пентатонических — активность тяготений натурального полутона. Внешний структурный предел — хроматический полутоном (отсюда естественность ограничения семью ступенями). Конструктивные принципы различны; наиболее важны два: 1) *квинтовая* (или пифагорейская) диатоника (строительный интервал один — чистая квинта) и 2) *трезвучная* (или диатоника чистого строя; строительных элементов два — натуральная чистая квинта и натуральная большая терция 5 : 4, поэтому основной структурный элемент — консонирующий терцовый аккорд). Образцы диатоники — лады европейской народной музыки, а также и многих неевропейских народов: диатонические греческие лады, средневековые грегорианские модальные лады, лады европейского многоголосия средневековья и Возрождения (вне хроматики). Диатоника лежит в основе ладов мажорно-минорной тональной системы; составляет большой отдел модальной системы XIX–XX вв.

Типичные интонации — тетрахорд, пентахорд, гексахорд, мелодическое гаммообразное заполнение промежутков между тонами терцовых аккордов, соединения трезвучных аккордов (прежде всего мажорного лада) D-T, T-S, S-D-T и др.

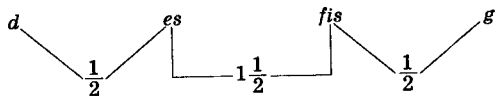
Диатоника может быть:

- ♦ *неполной*, олиготонной (трех-, четырех-, пяти-, шестиступенной; например, греческий диатонический тетрахорд, Гвидонов гексахорд Ut Re Mi Fa Sol La, аналогичные системы народной музыки; пример шестиступенной диатоники — средневековый гимн «Ut queant laxis»; строго говоря, звукоряды в диапазонах кварты, квинты, терции, сексты и т. д. должны в отношении классификации считаться равноправными со звукорядами в объеме октавы);
- ♦ *полной*, гептатонной — семиступенной (примеры бесчисленны);
- ♦ *переменной* (например, колебания между $a-h-c-d$ и $d-c-b-a$ в церковном 1, дорийском ладу; Стравинский И. Пять легких пьес для фортепиано в 4 руки, № 3 «Балалайка»).

Миксодиатоника может быть *составной*, или *смешанной* (лады русского обиходного звукоряда $\underline{GAHcdefgabc^1d^1}$ квартовой, внеоктавной структуры; подгальянский лад, объединяющий в себе признаки лидийского и миксолидийского: например, $g-a-h-cis-d-e-f$ и т. д.; к миксодиатонике относятся также гармонические и мелодические мажор и минор).

Объединение в одновременном звучании диатонических элементов, не совпадающих друг с другом, составляет переходящую к хроматике *полидиатонику*.

4. *Гемииолика* (от греческого ἡμιόλιος — полуторный) — лады со звукорядом, включающим увеличенную секунду (интервал в полтора тона, отсюда название), типа:



Гемииольные лады распространены в древнегреческой музыке, в индийской, у многих народов Ближнего Востока, в музыке венгров, цыган («венгерская гамма», «цыганская гамма»), в армянской народной и культовой музыке (см., например, мелодии в книге Х. С. Кушнарера, 1958. С. 523–525, 527, 529–533).

5. *Хроматика*. Специфический признак — последование двух (или более) полутонов подряд, с увеличенной примой. Структурный внешний предел — микрохроматика. Конструктивные принципы многообразны:

- ♦ *полидиатоника* (хроматизированные диатонические структуры могут относиться и к миксодиатонике, но если удаление от диатоники больше, то также и к хроматике; существенный технический признак границы между ними — отсутствие или наличие *перечащего* звучания хроматического интервала увеличенной примы,

уменьшенной либо увеличенной октавы, в одновременности или в близком соседстве, например: Стравинский, «Пять пальцев», № 6 — переченья в одновременности нет; Барток, «Микрокосмос», № 90 «В русском стиле» — переченья в одновременности есть);

- ♦ *мелодическая хроматика* (например, в восточной мелизматической мелодике);
- ♦ *аккордо-гармоническая хроматика* (в европейской тональной системе — альтерация, побочные доминанты и субдоминанты, смешанные мажоро-минорные системы, гармония с хроматическими линейными тонами);
- ♦ *энгармоническая хроматика* (как мелодическая, так и аккордовая) в музыке XX в. (хроматическая тональная система), на основе равномерно-темперированного строя.

Хроматика может быть:

- ♦ *неполной* (альтерационная хроматика в европейской тональной системе; хроматика симметричных ладов, где октава делится на равноструктурные части, как, например, в гамме «тон-полутон»);
- ♦ *полной*, двенадцатитоновой (комплементарная полидиатоника, некоторые виды хроматической тональной системы, микросерийные, серийно-додекафонные структуры, музыка двенадцати тонов).

6. *Микрохроматика* — системы с использованием интервалов уже полутона (четвертитоны, трететоны и т. д.) и производных от них (тричетвертитоны, дветрететоны и др.). Чаще применяется в соединении с ладами других типов (см. выше: ангемитоника, диатоника, гемииолика), может смыкаться с экмеликой. Примеры микрохроматики — мелодии греческого энгармонического рода (тетрахорд со структурой в тонах 2, 1/4, 1/4), индийские шрути. Широко используется в музыке XX в. (А. Хаба, В. Лютославский, Э. Денисов, С. Слонимский).

Помимо названных основных типов ладовых структур, можно объединить как *особые* лады, например, восточноазиатские слендро и пеллог (пяти- и семиступенные, однако не совпадающие ни с пентатоникой, ни с диатоникой), а также *смешанные* (помимо названных), что нередко встречается, например, в тональных структурах XX в.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 3-е изд. Л., 1971.
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л., 1978. Ч. 1, отдел Б.
3. Кушнарер Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.
4. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969. Приложение. С. 224–225.
5. Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии. 3-е изд. М., 1978.
6. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 3-е изд. М., 1966.
7. Холопов Ю. Н. Лад // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976.

ГЛАВА 4 АККОРД

1. ЭТИМОЛОГИЯ

Слово «аккорд» (итал. *accordo*, фр. *accord*) ведет свое происхождение от позднелатинского (III–VI вв.) *accordare* — «согласовывать» (состоит из предлога *ad* — «к» и корня *cor, cordis* — «сердце»; при ассимиляции «ad» → «с» получается *accordo* — «согласовываю»). Таким образом, и слово «аккорд», вслед за «гармонией», «консонансом», указывает на «согласие» между звуками. В XIV в. во Франции зафиксировано использование слова «*acors*» — в работе «*Tractatus de discantu*» Анонима XIII (см.: CS III, 496^b) в выражении «XIII *acors*» («13 созвучий»); «*acors*» значит «двузвучия», «интервалы», которые подразделяются на три «совершенных», четыре «несовершенных» и шесть «диссонантных». В английской терминологии середины XV в. встречаются термины *acordis, cordis* в значении консонирующих созвучий. Понятие *консонирующего аккорда* (без этого термина) выработано Дж. Царлино в его «Учении о гармонии» (1558). Понятие и термин «аккорд» закрепились в эпоху генерал-баса (XVII — первая половина XVIII в.). Широкое же употребление термин «аккорд» повсеместно получил с XVIII в., с выработки классического учения о гармонии.

Одно из первых новых определений аккорда дал немецкий теоретик Йоханн Вальтер (1708): «Аккорд есть всякое *гармоническое созвучие* (*Zusammenstimmung*)» (подчеркнуто Вальтером. — Ю. Х.). Классическую разработку понятия аккорда дал Ж.-Ф. Рамо в ряде своих работ (первая половина XVIII в.).

2. ПОНЯТИЕ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ

Определение понятия аккорда затрудняется историческим изменением, развитием его на протяжении веков.

Коренной смысл понятия аккорда — *согласное одновременное звучание нескольких тонов*. Реализация же коренного смысла в рамках гармонии той или иной эпохи порождает различные формы одновременных звучаний, что дает, с одной стороны, различные трактовки

одного и того же понятия, а с другой — различные коррелятивные пары понятий. Так, в барочной гармонии XVII в. (на основе практики генерал-баса) противопоставлялись созвучия консонирующие и диссонирующие, а, например, в гармонии конца XVIII — начала XIX в. — сочетания аккордовые и аккорды с неаккордовыми звуками.

Основное определение аккорда, действительное для эпохи венских классиков и романтиков, гласит: *аккорд есть созвучие, расположенное по терциям*. Например, в «Руководстве к практическому изучению гармонии» П. И. Чайковского (1872): «Единовременные сочетания из трех, четырех или пяти звуков, расположенных на расстоянии терции друг от друга, называются аккордами». Сходное определение дается и в «Практическом учебнике гармонии» Н. А. Римского-Корсакова (1884–1885) (отличие формулировки Римского-Корсакова в том, что тоны аккорда *могут* быть расположены по терциям). Определение аккорда как терцового звучания сохраняется вплоть до нашего времени (оно фигурирует, например, в «Музыкальной энциклопедии», т. 1, кол. 81).

В музыке XX в. положение резко изменилось, и в связи со свободой диссонансов множество новых звуко сочетаний приобрело самостоятельное применение, которое прежде было свойственно лишь консонирующим аккордам. Поэтому современные теоретики, стремясь дать аккорду определение, подходящее и для классико-романтического периода, и для XX в., оказываются перед необходимостью *снять указание на терцовый принцип* структуры аккорда и выявить то общее, что характерно для *всех* видов созвучий, подходящих под категорию аккорда.

В «Кратком теоретическом курсе гармонии» Ю. Н. Тюлина (1960) аккорд трактуется как созвучие, имеющее «определенное строение, подчиняющееся ладовым и акустическим закономерностям, являющееся представителем ладовой системы» (с. 7; в переработанном 3-м издании формулировка сходная); следом за этой формулировкой, однако, оговаривается — в связи с мажорным и минорным ладом, — что аккорд должен быть расположен по терциям. В другом месте Тюлин определяет аккорд как «логически дифференцированное созвучие, некое гармоническое единство, конструктивное целое, входящее в определенную систему музыкального мышления»; аккорд «мыслится как конструктивное единство, действующее не своими составными частями, но в целом» (Учение о гармонии. С. 25).

Формулировки Т. С. Бершадской: «Комплекс тонов, представляющий собой логически дифференцированную, конструктивно целостную единицу музыкальной ткани» (Лекции по гармонии. С. 23). «Функционирование комплекса тонов как нерасчленимой, целостной единицы, как конструктивного элемента ткани — единственный признак, который можно считать существенным для определения аккорда» (Там же. С. 22). Впрочем, в последних определениях все же недостает подразумеваемого указания на *одновременность* тонов. Ведь «комплекс», «целостная единица» — понятия, которые

могут обозначать и *разновременные* звуковые единства, такие как, например, комплекс-попевка в ткани знаменной мелодии или даже серия в додекафонной ткани.

В «Проблемах классической гармонии» Л. А. Мазеля автор вводит для объяснения терцовой структуры аккордов теорию «терцовой индукции» (С. 168–172), согласно которой звук секундой выше исходного играет роль неопорного по отношению к нему, а еще один шаг на ступень вверх отрицает неустойчивость предыдущего звука и тем самым становится родственным исходному; это родство и есть (терцовая) индукция (С. 168–169). Такое объяснение структуры аккордов нельзя признать удовлетворительным. Логически неверно то, что преодоление неопорности дает опорность и родство на расстоянии терции. Это может относиться лишь к тем случаям, когда терцовость уже *есть* (как в мажоре и миноре с их трезвучной, то есть терцовой, основой; но тогда получается тавтология: терцовость выводится из терцовости), но неприемлемо там, где ее (еще) нет. Например: 1) в древнегреческой диатонике основой лада были *тетракорды* (по-гречески кварта называлась «через четыре»), крайние тоны которых («гестоты», то есть «неподвижные», «устой») давали родство, таким образом, через три секунды, а не через две; 2) в *пентатонике* в основном типе трихорда (*d-e-g, e-g-a*) второй шаг (воплощающий «отрицание отрицания» по Л. А. Мазелю) индуцирует не терцию, а кварту; 3) в греческих и восточных ладах с увеличенной секундой (типа *h-c-des-e*) третий звук не может быть «родствен», так как образует диссонанс (ср. в половецких плясках из «Князя Игоря» Бородина, такты 16–11 до буквы «М», при словах «Равен он»); 4) и даже в построенных на терцовости обычных мажоре и миноре движение по гамме индуцирует не только терции, но и кварту (начальная мелодия финала 4-й симфонии Чайковского).*

С учетом существующей в XX в. новой ситуации в отношении аккорда, полагая его логически дифференцированным созвучием и представителем определенной системы музыкального мышления (но принимая во внимание и частую членимость аккорда на части), мы можем дать современное определение: *аккорд есть всякое самостоятельное созвучие* (независимо от его интервальной структуры), построенное по определенному логическому принципу.

Попутно надо дать определения и еще трем понятиям, применяемым более свободно и не претендующим последовательно на коррелятивность.

Созвучие — всякое совместное звучание двух или более тонов (сюда относятся, следовательно, и двузвучия с удвоениями, и аккорды, и сочетания с неаккордовыми звуками).

Сочетание с неаккордовыми звуками (часто не вполне точно называемое случайным сочетанием) — одновременное звучание ак-

корда и какого-либо неаккордового тона (задержания, вспомогательного и др.) либо двух, нескольких неаккордовых (например, в начале 2-й картины оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин»).

Вертикаль (или гармоническая вертикаль) — любой «срез» одновременного звучания многоголосной ткани; примерно то же, что и созвучие, с той разницей, что понятие «вертикаль» может быть связано с отсутствием указания на логическую дифференцированность фиксированного звучания (либо даже с отсутствием самой дифференцированности).

3. ОСНОВНЫЕ ТИПЫ И ВИДЫ АККОРДОВ

Здесь будут указаны только аккорды, сложившиеся в гармонии предшествующего времени; аккордика XX в. должна рассматриваться в отдельной, специально этой теме посвященной работе (см., например, книгу Н. С. Гуляницкой «Введение в современную гармонику»).

Понятие аккорда как терцового созвучия схватывает главный признак классического аккорда.

Однако помимо терцовых все же встречаются изредка и нетерцовые аккорды, которые, следовательно, должны фигурировать и в общей систематике, несмотря на неравноправие образующихся таким путем двух групп аккордов. (Это важно, прежде всего, как момент связи с аккордикой XX в.)

Традиционные терцовые аккорды — это трезвучия, септаккорды и нонаккорды.

Предлагаемые обозначения аккордов и названия септ- и нонаккордов представляются логически обоснованными, легко понятными, максимально краткими и потому наиболее удобными для практического употребления (особенно непрактичным кажется бытующее чрезвычайно громоздкое название малого септаккорда — «малый с уменьшенной квинтой» — прямо-таки опись имущества, а не термин). Значки < и > указывают на повышение или понижение соответствующего звука аккорда (например, $C^{5<}$ = трезвучие C-dur с повышенной квинтой). Они могут также употребляться для подчеркивания различия, например, между м. 7 и б. 7 ($C^{7-7<}$ либо $C^{7>} - C^{7<}$), см. пример 11.

Ближайшее усложнение (путем наслоения терций) дают ундецим- и терцдецимаккорды, встречающиеся в гармонии XX в. и лишь в виде исключения — в XIX в. (см., например, хор «Ossa arida» Ф. Листа). Их неполные виды (например, с пропуском терции, см. V¹⁸ перед репризой ноктюрна Э. Грига C-dur) совпадают с полигармоническими созвучиями и рассматриваются в другом параграфе.

Редкие нетерцовые аккорды либо связаны с введением консонанса сексты от основного тона (вместо квинты или вместе с ней), либо энгармонически равны терцовым созвучиям. Нетерцовые аккорды классико-романтической гармонии возникают на базе терцовых. Звуки, прибавляемые к терцовой основе аккорда, принято называть

* Критику теории терцовой индукции см. также у Т. С. Бершадской (Лекции по гармонии. С. 27).

11 трезвучия
консоннирующие
(«совершенные
аккорды»)

А

диссоннирующие

Б септаккорды
мажорный; минорн.;
или: малый или: мал.
мажорный минорн. Б. маж. Б. мин. малый уменьш. увелич.

В нонаккорды
Б. доминантовый мал. домин.
(или: мажорный (или: мажор-
большой ноны) ный м. ноны) минорный б. маж. б. мин.

Г

малый уменьш. увелич. акк. повыш. ноны

Ундецим-аккорд

G¹¹b

Мусоргский
«Старый замок»

12 А с побочными
нетерцовые

«Шопеновск. акк.»

Чайковский. «Ромео и Джульетта»

«Рахм. гармония»

Б мнимотерцовые

Чайк., 6 симф., IV ч.

Глинка, Шопен, Прокофьев, «Арагон. мазурка бсоната хотя»

побочными тонами. Возникая первоначально как сочетания с неаккордовыми звуками, аккорды с побочными тонами получают самостоятельность наравне с обычными терцовыми, превращаясь тем самым в нормативные аккорды. Среди простейших аккордов с побочными тонами часто возникает уподобление простым в виде совпадения с ними по звучанию. Отсюда мнимые отношения: мнимая терцовость, мнимая диатоничность, мнимая консонантность (пример 12).

4. ЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА АККОРДА

Аккорд представляет собой *единство*, цельную единицу звуковысотной ткани. Но его цельность поддерживается взаимодействием и взаимозависимостью *разнофункциональных* составляющих его элементов. Это, можно сказать, *внутриаккордовая функциональность* различных по смысловому (логическому) значению тонов. Совокупность и взаимодействие различных внутриаккордовых функций придают внутреннюю жизнь аккорду, составляют основу богатства его гармонической экспрессии.

В аккордах классико-романтической гармонии различимы следующие *внутриаккордовые функции*:

- 1) *основной тон*, «корень» аккорда;
- 2) *аккордовые консонансы* (квинта и терция от основного тона);
- 3) *аккордовые диссонансы*, включая альтерацию;
- 4) *побочные тоны* (также органые пункты — *педали*, выдержанные тоны).

Для гармонического звучания вертикали часто существенны *неаккордовые звуки*, а также родственные хроматическим проходящим *альтерации*. Не входя в состав аккорда, они не могут обрести внутриаккордовых функций, но, соотносясь с аккордом, они могут давать *внеаккордовые функции* — задержаний, проходящих и прочих неаккордовых звуков (в старой теории «движущиеся» неаккордовые звуки — проходящие, вспомогательные — носили объединенное название «транзиты»).

Иерархию аккордовых (и внеаккордовых) функций можно наглядно представить в виде схемы (см. рис.)

1. *Основной тон* — логически главный звук в аккорде. По его названию получает имя весь аккордовый комплекс целиком. Основной тон — полновластный «представитель» аккорда, который может выступать от имени всего созвучия, как бы замещая его собой. Последование основных тонов сжато представляет ход всей гармонии.



На связи основных тонов жидется, в первую очередь, тональная связность. Вырисовывающийся из хода основных тонов аккордов *главный тон* («основной тон высшего порядка») уже есть тоника, то есть основной тон тональности.

2. *Аккордовые консонансы* — это чистая квинта и терция (большая либо малая) вверх от основного тона. Воплощая в звуках «консонанс консонансов», эта группа тонов составляет вместе с основным тоном ядро аккорда (консонантное ядро). Его можно представить как результат пропорционального деления квинты (самого совершенного из консонансов между звуками различного качества) консонансом большой терции; идея Дж. Царлино (притом квинта и кварта сами получаются в результате пропорционального деления «абсолютного консонанса» — октавы).

Поэтому так резко отличаются друг от друга трезвучия консонирующие и неконсонансные (см. пример 11А). С точки зрения терцовой цепи все четыре трезвучия аналогичны; с точки зрения смысловых аккордовых функций — неаналогичны. *Уменьшенное трезвучие* чаще всего представляет собой часть консонантного ядра — терцию и квинту (*без основного тона*) вместе с аккордовым диссонансом септимы (в примере 11А — часть аккорда As^7), либо часть консонантного ядра — приму и терцию (*без квинты*) вместе с аккордовым диссонансом сексты (в примере 11А — часть аккорда es^6). Отсюда и наиболее естественное значение уменьшенного трезвучия — это либо доминанта (в примере 11А — $Des-dur$), либо субдоминанта (соответственно — $b-moll$). То же самое при прибавлении септимы и ноны (см. примеры 11В и 11В). *Увеличенное трезвучие* подобным же образом есть часть консонантного ядра (в примере 11А — консонанса $C-dur$ или $E-dur$) с добавлением альтерации (либо, возможно, побочного тона).

Если в аккорде нет основного тона (например, нет звука g при вводимом септаккорде в $C-dur$), то функции аккордовых консонансов остаются теми же (например, звук h — терция доминанты, а не «основной тон септаккорда VII ступени»).

3. *Аккордовые диссонансы* — септимы, ноны, также сексты (в трезвучии с прибавленной секстой) — исторически происходят от «транзитов» и представляют собой как бы «застывшие» проходящие (в некоторых случаях — вспомогательные) звуки, кинетическая энергия которых (стремление к движению) обратилась в их тяготение (к дальнейшему гаммообразному движению). В особенности это касается наибольшего свободного пространства между звуками ядра трезвучия — квартового расстояния от тона квинты вверх до октавы (примы) или наоборот (пример 13).

К аккордовым диссонансам относятся также и альтерации аккордовых тонов. Сущность альтерации связана с «транзитами» — хроматическими проходящими от аккордового тона (например, $c \rightarrow e-gis$) либо вместо него ($c \rightarrow e-gis$).

4. *Побочные тоны* возникают путем, сходным с аккордовыми диссонансами, но, в отличие от них, нарушают терцовую структуру

13

(например, доминантсептаккорд с секстой; см. пример 12А) либо превращают ее в мнимотерцовую (то есть терцовую по звучанию, но нетерцовую по логическим функциям; см. пример 12В).

В многозвучных аккордах части целого могут приобретать определенную самостоятельность и восприниматься как относительно автономные созвучия в рамках единого аккорда, как своего рода «частичные аккорды». Такие «микроаккорды» в составе многозвучного аккорда называются *субаккордами*. Так, в большом доминантонаккорде три верхних звука, оставаясь тонами 5–7–9, вместе с тем могут использоваться и как минорное трезвучие с соответствующими возможными перемещениями, аккордовой и мелодической фигурацией и т. д. Пример подобного расслоения — в конце разработки I части 3-й симфонии С. В. Рахманинова (аккордовая фигурация субаккорда $a-his-a$ как $a-c-e$). Расслоение многозвучия на субаккорды — шаг к полигармонии (полиаккордике).

5. ТРИ СТОРОНЫ АККОРДА

Помимо внутриаккордовых функций (то есть функций звуков внутри аккорда), выявляющих логическую дифференциацию значений одних *отдельных тонов* аккорда относительно других, для выразительной сущности аккорда важен еще и комплекс *целостных отношений*, происходящих либо от мелодических связей тонов аккорда, либо от взаимодействия аккорда с другими аккордами, либо от нового качества при слиянии звуков аккорда в некую единую цельность. Отсюда три стороны аккорда:

1) *линейность тонов*, их линейная функциональность (то есть принадлежность звуков аккорда к мелодической линии);

2) *тональная функциональность* (значение аккорда по отношению к общему или местному тональному центру);

3) *фонизм аккорда* (значение аккорда самого по себе, вне зависимости от его ладотональной функции).

1. *Линейность тонов* аккорда означает проявление в данном аккордовом тоне (например, в терции) его принадлежности к горизонтальной целостности — к мелодии. Эта сторона аккорда

свидетельствует о наличии в нем мелодических токов, мотивно-тематического начала.

Сильнее всего линейность тонов проявляется в полифоническом складе, когда данный тон значим не только как часть аккорда, но и как часть определенного мотива или темы, что создает особый характер звучания многоголосной гармонии: в частности, аккорд может восприниматься как комплекс самозначащих тонов или как комплекс интервалов, как комплекс двухголосных соединений (пример 14А).

Но и в гомофонном складе эта сторона чрезвычайно важна, так как может придавать функциям тонов значения, которые нельзя вывести ни из логических соотношений аккордовых звуков, ни из тональной функции аккорда, ни из его фонизма: см. в примере 14Б — квазизадержание g^2-f^2 (в такте 2); в примере 14В — «звучание» мелодических мотивов в созвучии-задержании (превращение аккорда в «тематическую» гармонию).

14 И. С. Бах. ХТК, т. I, fuga 22

В. А. Моцарт. Симфония «Юпитер», ч. I

[?]

А. Бородин. «Князь Игорь»

Мотивы: аккорд: [sim.]

В последних тактах фортепианной сонаты Л. Бетховена ор. 53 традиционные классические заключительные повторения тоники связаны с «тематическим» значением тонов аккорда: квинта звучит как первый и второй звуки мелодии главной темы, а терция — как третий звук.

Линейность тонов в гармонии XX в. превращается в мотивное, «тематическое» значение целых аккордовых комплексов (ср., например, «свертывание» мотивов в аккорд в конце «Наваждения» С. С. Прокофьева или в III части 7-го квартета Д. Д. Шостаковича).

2. *Функциональность* (тональная, ладовая) аккорда представляет такую сторону его звучания, которая зависит от его отношения (функции) к тонике. Один и тот же по составу звуков аккорд (например, $c-e-g$) будет звучать по-разному в системах C-dur, f-moll, H-dur, B-dur.

3. *Фонизм* (или: краска, звучность) аккорда есть такой характер его выразительности, который зависит от его звучания самого по себе, как такового, а не от отношения к тональному центру или к мелодическому движению. Например, в C-dur аккорд $f-as-c$ помимо своей тональной функции (минорной субдоминанты) имеет также значение спокойно-консонирующей гармонии, минорной по своей окраске, причем терцовый тон ее обнаруживает колористические свойства — сумрачности, затененности звучания (в тонально-функциональном значении этот звук — носитель обостренного тонального тяготения, стремления к разрешению в тоническую квинту). Фонизм определяется внутренними свойствами созвучия — интервальной структурой, составом и общим количеством звуков, расположением, удвоением, регистровыми условиями, инструментровкой и другими факторами.

Например, при смене мажорного трезвучия одноименным минорным (или наоборот) создается яркий фонический контраст при полном отсутствии контраста тонально-функционального (см. романс С. В. Рахманинова «У моего окна» — чередование мажорной субдоминанты и минорной при словах «Их сладкий аромат туманит мне сознание»).

Колористические явления фонизма аккорда при переходе к гармонии XX в. превратились в сонорные.

6. ОСНОВНОЙ ТОН АККОРДА

Как ясно из вышесказанного (см. § 4 данной главы), проблема основного тона аккорда важна в связи с вопросом об «основном тоне высшего порядка» — тонике, то есть основном тоне тональности. Феномен основного тона коренится в свойствах самого звукового материала, в самом музыкальном звуке, его тембровом спектре (вспомним отношения натурального звукоряда, «коренной» тон которого несет на себе многозвучный комплекс обертонов как своих порождений и как бы частей его звучания). Основной тон является в этом смысле символом гармонического порядка звуков, обусловленного самой природой музыки.

Необходимо, однако, различать два понятия, во многом точно совпадающие друг с другом (особенно в более простых по структуре аккордах), но тем не менее не тождественные: основной тон и прима (терцового ряда). Дело не только в том, что существуют нетерцовые аккорды, то есть такие, которые не расположены в виде ряда терций, но и главным образом в том, что «прима» (терцового аккорда) — это категория из другого ряда, чем понятия «основной тон — подчиненные тоны». «Основной тон» — понятие сущностное, гармонико-логическое, а «прима» — счетно-интервальное, внешне-формальное.

Природные свойства музыкального материала, выявляющие в созвучиях основной тон, это прежде всего взаимодействие звуков в наиболее консонирующих, гармонически сильнейших интервалах (согласно теории П. Хиндемита). По силе звучания основного тона интервалы идут в следующем порядке (○ = основной тон, ● = подчиненный тон):

15

сильный основн. тон (A) слабый основной тон (B) нет осн. тона (B)

→ = основной тон

Сила основного тона постепенно убывает по мере движения от квинты к тритону.

Так как аккорд всегда состоит из комбинации интервалов, то основной тон сильнейшего интервала становится основным тоном всего аккорда (аккорды берутся вне тонального контекста):

16

C — c — G — d — F — G — F — Des — Es

(Если в аккорде два или несколько равных сильных интервалов, за основу принимается нижний из них.)

Следует обратить внимание на то, что в иных более сложных структурах аккорда происходит полное расхождение между понятиями «основного тона» и «примы». Так, в соединениях $f-a-c^1-dis^1$ — $c-g-c^1-e^1$ и $des-as-f^1-h^1$ — $c-g-e^1-c^2$ основные тоны первого аккорда каждой из двух пар расположены в басу — f и des (терции терцовых рядов), что находится в убедительном соответствии со слуховым восприятием. Никто не может слышать главным звуком первого аккорда dis ; соединение основных тонов здесь кварто-квинтовое $f-c$, а не в немыслимо сложном отношении увеличенной секунды (1) $dis-c$.

Но есть созвучия более сильные, чем даже сильнейшие из интервалов. Это консонирующие трезвучия — мажорное и минорное с их обращениями (квартсекстаккордом и секстаккордом), а также полный и неполный мажорный септаккорд (♯ = знак основного тона):

17

C — c — G⁷ — G⁷ — Des — G⁷

В таком случае правило основного тона формулируется иначе: основной тон сильнейшего субаккорда есть основной тон всего аккорда.

Все примеры были даны вне контекста. В тональном же контексте многое меняется под влиянием сквозного функционирования сильнейших интервалов и аккордов. Так, в несомненном C-dur аккорд $G-f^1-a^1-c^2$ (с разрешением в тонику) имеет основной тон доминанты (G). Аккорд $f^1-a^1-d^2$ в C-dur звучит мажорно, с основным тоном f ; тот же аккорд в d-moll звучит минорно, с основным тоном d . Но подобные различия показывают сложность вопроса об основном тоне аккорда и связь проблем основного тона аккорда и основного тона тональности. (Подробнее это будет объяснено в теме «Теория тональных функций».)

7. ТЕРЦОВЫЙ ПРИНЦИП АККОРДОВОЙ СТРУКТУРЫ

Терцовость структуры классической аккордики (см. пример 11) есть основной ее принцип. Немногочисленные отступления от него могут быть поняты как некоторая его модификация. Но, как видно из вышесказанного, не менее существен и другой принцип — консонантно-трезвучной основы с различными добавлениями и другими видоизменениями. Эти два принципа не тождественны, и их надо соотносить друг с другом.

П. И. Чайковский, комментируя учебник гармонии Н. А. Римского-Корсакова, пишет (на полях книги): «Терцеобразное строение аккорда есть только признак аккорда, а не сущность. Например, нельзя сказать, что поп есть человек, носящий рясу, а моряк — человек, носящий кортик, придворные певчие — мундир» (Чайковский П. ПСС. Т. III-A. 1957. С. 227). Чайковский тем самым говорит, что терцовость — это следствие глубинной сущностной причины, внешнее проявление сущности. Если иметь в виду основную для классико-романтической гармонии трактовку аккорда, то сущностью аккорда (не исключая и диссонирующие) следует признать не его терцовость, а его консонантно-трезвучную природу (в диссонирующих — природу их функциональной основы).

Став на такую точку зрения, мы получим принцип, *не имеющий* отступлений и противоположных трактовок. Принцип состоит (упрощенно говоря) не в терцовости, а в *резвучности*. Всякий аккорд есть либо трезвучие (консонансирующее), либо модифицированное трезвучие — с прибавленными септимой или секстой, с пропуском или консонантным замещением тонов (см. пример 12), причем модификация делается также с помощью средств, почерпнутых в самом трезвучии (добавлением сексты как мягкого консонанса к основному тону — см. пример 12А; добавлением сексты вместо квинты — см. пример 12В; добавлением интервала, энгармоничного мягкому диссонансу, — см. пример 12Б).

Но прибавление к трезвучию септимы, сексты, другие модификации трезвучности *дают* терцовый ряд. Поэтому почти все аккорды можно представить в виде терцовых наслоений (не только сверху, но также и снизу). Отсюда и закономерная живучесть теории терцового принципа. (Тем не менее абсолютизация его и механическое применение приводят к ошибочным результатам.)

Историческое развитие категории аккорда также предрасполагает к выдвиганию идеи терцовости. Полифоническая, старая трактовка аккорда как суммы интервалов при условии свободы консонанса и подчиненности ему диссонанса дает в многоголосии постоянные сочетания несовершенных и совершенных консонансов, практически — только располагающиеся по терциям созвучия. Полифоническая трактовка аккорда примерно соответствует первой стороне аккорда — линейности тонов (см. § 5). Уступив затем главенство консонантно-резвучной трактовке аккорда (см. § 5), полифоническая не исчезает, а «в снятом виде», то есть в некоторых своих существенных чертах, остается в рамках другого принципа. Эта диалектика развития и вызывает постоянное примешивание терцового принципа к консонантно-резвучному, тем более что оба принципа сходны между собой, объединимы исторической стадией музыкального мышления, когда оптимальным звуко сочетанием были мягкие консонансы (см. гл. 2, § 10).

8. ЭТАПЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ КАТЕГОРИИ АККОРДА

Исторической предформой аккорда были *двузвучия* (интервалы), систематическое использование которых идет от эпохи начального двухголосного органума (в Европе — IX–XI вв.), а также, вероятно, аналогичные явления в народном и светском музицировании. Близкие к ним квинты или кварты с октавным удвоением (например, квинтооктава $d-a-d^1$, квартооктава $A-d-a$) можно трактовать и как первичные аккорды.

1. Исторической первая концепция аккорда — в полифонической музыке средневековья и Возрождения (примерно с конца XII в., от мастеров парижской школы Нотр-Дам). Главный момент в трактовке аккорда — рассмотрение его как суммы двухголосных соедине-

ний или суммы интервалов. Эта трактовка преобладает до начала XVII в., но в каких-то формах сохраняет некоторое значение и в более позднее время. Художественные образцы — в сочинениях Перотина (на рубеже XII и XIII вв.), Г. де Машо, Г. Дюфаи, Жоскена Дебре, Палестрины, Орlando ди Лассо и др. (в частности, контрапункт «нота против ноты», так называемый *contrapunctus simplex*). В танцевальной, бытовой, лютневой музыке XV–XVII вв. развивается новая гомофонная трактовка аккорда как цельного комплекса.

2. В практике эпохи генерал-баса, на основе басового голоса с цифрами гармонической вертикали (XVII — середина XVIII в.), распространяется и закрепляется в музыкальном сознании техника оперирования аккордами как цельными гармоническими комплексами (К. Монтеверди, Х. Шютц, Г. Перселл, Ж.-Б. Люлли, Г.-Ф. Гендель, И. С. Бах и другие), однако понимание их до начала XVIII в. осуществлялось преимущественно на полифонической основе — как объединение интервалов.

3. В эпоху венских классиков и романтиков (середина XVIII — начало XX в.) аккорды мыслятся главным образом как цельные гармонические монолиты, с подчеркиванием в них тонально-функциональной стороны, со все более нарастающей ролью колористики, фонизма (у западных и русских композиторов XIX в.).

4. В XX в. наряду с большим развитием и линейности, и функциональности, и колористики (фонизма) получают развитие сонорная трактовка аккорда, созвучия (О. Мессиан, К. Штокхаузен, Д. Лигети, В. Лютославский, Р. Щедрин, С. Губайдулина и др.), ряд новых аккордовых техник.

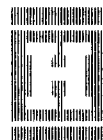
Литература

1. Akkord — Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967.
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л., 1978. Отдел А, тема 2 «Аккорд».
3. Гуляницкая И. С. Введение в современную гармонию. М., 1984.
4. Кон Ю. Г. Аккорд. — Музыкальная энциклопедия, т. 1. М., 1973.
5. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972. Гл. IV–V.
6. Куперен Ф. Правила аккомпанемента // Куперен Ф. Искусство игры на клавишине. М., 1973. С. 58–62; редакционные примечания на с. 136–143.
7. Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии. 3-е изд. М., 1978. Предисловие; Гл. 1, § 11; Гл. 2.
8. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 3-е изд. М., 1966.
9. Федулов В. И. К проблеме основного тона интервала и аккорда. По поводу теории основного тона Хиндемита // Проблемы музыки XX в. Горький, 1977.
10. Холопов Ю. Н. О гармонии. М., 1961. Раздел «Созвучия».
11. Холопов Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1. М., 1962.
12. Холопов Ю. Н. Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону.: РГК, 2002.

ГЛАВА 5

ПЕРВИЧНЫЕ ЛИНЕЙНЫЕ НЕУСТОИ: НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ. СУЩНОСТЬ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ



неаккордовыми называются звуки, не входящие в состав аккорда и линейно зависимые от его тонов. Неаккордовые звуки служат целям мелодической фигурации, орнаментально-фигурационного украшения гармонии. Представление о неаккордовых звуках связывается с ощущением дрящегося на данном отрезке времени аккорда, на фоне неподвижности которого и как контраст к ней сменяются поступенно, гаммообразно движущиеся тоны, «вес» которых много меньше монолита-аккорда. Подобно аккордовой фигурации (движению по аккордовым звукам), а чаще всего в соединении с ней, неаккордовые звуки детализируют, интенсифицируют звучание аккорда, увеличивая художественную значимость его и позволяя сильнее ощутить его индивидуальную структуру и экспрессию.

Таким образом, неаккордовые звуки уже самим фактом своего существования предполагают наличие коррелятивного явления — аккорда. Однако предложение в качестве коррелята именно аккорда является *условным* (момент условности есть, следовательно, и в самом термине *неаккордовые звуки*), так как функцию коррелятивного понятия может выполнять не только аккорд, но и, например, интервал, созвучие. Не случайно в других языках то же самое гармоническое явление именуется иначе — «негармонические» тоны (англ. — nonharmonic tones), «мелодические» звуки (итал. — note accidentali melodiche), «украшающие», или «орнаментальные» (итал. — note ornamentali), — хотя все эти понятия совершенно точно соответствуют друг другу.

Условность термина ясна и из исторического генезиса явления неаккордовых звуков. В эпоху полифонии строгого письма (XV–XVI вв.) четко выявлены основные формы неаккордовых звуков (задержания, проходящие, вспомогательные, камбиаты, предъём) и органнй пункт; строго выполняются их ограничения как видов *диссонирующих* созвучий. Но и эти формы исторически не были первыми. С самого начала нового, организованного европейского многоголосия (параллельный органум IX–X вв.) — раньше, чем мож-

но говорить о собственно *аккордах*, — уже встречаются, в сущности, все главнейшие виды «неаккордовых» *диссонансов*.

Здесь-то и выявляется *сущность* этого рода гармонических явлений. Задержания, проходящие, вспомогательные звуки существуют как противоположность не только аккордам, но и вообще *опорным гармоническим созвучиям* (в частности, и аккордам), то есть в противопоставлении не только трезвучиям, но двузвучиям квинты, кварты, октавы (так, например, апподжиатуры и вспомогательные к октаве в переходе к трио из скерцо фортепианного квинтета Д. Шостаковича, ц. 53, перед темой *gis-moll*, тем не менее являются «неаккордовыми» — совершенно такого же качества, как и при аккордах). Более того. Некоторые виды неаккордовых звуков (например, вспомогательные, предъёмы) могут функционировать даже в одногласии (!), то есть даже не образуя никаких диссонирующих одновременных созвучий (см. начало органной токкаты *d-moll* И. С. Баха).

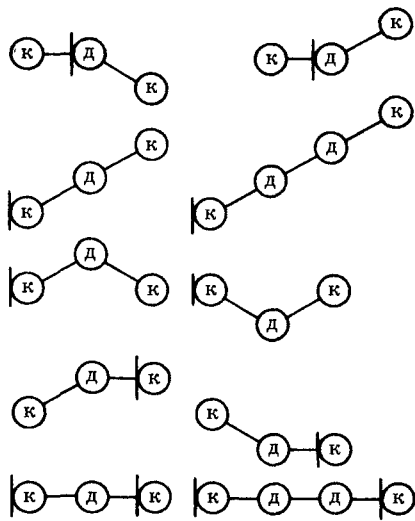
Таким образом, сущность неаккордовых звуков — в их линейно-мелодических свойствах (отсюда одно из их названий), в способности мелодически обвивать выдерживаемое созвучие, фигурировать его, орнаментировать секундовыми тонами («подвижные» неаккордовые — проходящие и вспомогательные — в эпоху генерал-баса, как уже говорилось, иногда объединялись общим наименованием «транзиты», то есть «передвигающиеся»). Связь неаккордовых звуков с мелодической текучестью и с мелодическими рисунками — иначе говоря, их *мелодическая природа* — придает дополнительно особую важность проблеме этих линейных тонов. В рассматриваемом смысле, вероятно, было бы правильнее называть задержания, проходящие и прочие подобные звуки не «неаккордовыми», а *линейными тонами* (подразумевая под линией движение *секундовой линии*). Родственное, с точки зрения противоречия основной аккордовой структуре, явление — органнй пункт — еще естественнее объясняется как *неподвижная линия* и тем самым логично составляет пару к неаккордовым звукам.

Различные *рисунки линий* в сочетании с различными *положениями* их относительно опорного созвучия (как бы с различными способами «прикрепления» линии к звукам аккорда) и создают основные различия между неаккордовыми звуками, то есть различные основные виды и разновидности неаккордовых звуков.

2. КРИТЕРИИ КЛАССИФИКАЦИИ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ

Исходя из определения сущности неаккордовых звуков (линейных тонов), мы получаем основные критерии их классификации. Это:

1. Секундовость как природа линии (что связано со свойством большой и малой секунды стирать след предшествующего звука и благодаря этому давать выразительный эффект «перелива» одного звука в другой, отчего и происходит впечатление собственно линии).



и т. д.

к = консонирующий тон, д = диссонирующий.

2. Диссонантность, возникающая при движении линии, как противоречие, требующее специальных приемов согласования со стоящим созвучием, то есть приведения звучания к гармоническому порядку.

3. Наличие двух способов создания линии: основного — плавного движения по секундам (до слияния в гармоничном звучании) и особого — скачкового движения (прерывающего собственно линию); причем скачковость сама возможна в двух видах — до диссонанса и после диссонанса (последнее из-за отсутствия эффекта гармонического слияния, разрешения диссонанса грозит внести дисгармонию).

4. Существенное различие между диссонансами линии, в зависимости от того, подчеркиваются ли они благодаря появлению в момент вступления созвучия-устоя (либо иногда благодаря его повторению) или, наоборот, вуалируются, ступшеваются благодаря вытеснению на неакцентируемые метрические доли.

5. Возможность разных форм мелодических (линейных) рисунков путем различных комбинаций линейных диссонансов (см. рис.).

3. ОСНОВНЫЕ ТИПЫ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ

По традиции различают прежде всего неаккордовые звуки на тяжелых и легких метрических долях.

На *тяжелых* метрических долях, в момент вступления аккорда:

1) *задержания*. Противоречие со структурой аккорда ощущается на тяжелых (сильных) долях особенно сильно, отсюда особенно экспрессивный характер задержаний.

На *легких* (слабых) долях:

2) *проходящие* (диатонические и хроматические);
3) *вспомогательные* (обычно верхний вспомогательный — диатонический, нижний отстоит на малую секунду);

4) *предъем*.

Помимо этих — основных и наиболее распространенных — типов неаккордовых звуков встречаются также:

5) *выдержанные тоны* (педали);

6) *свободные тоны*.

Ниже будут употребляться следующие условные обозначения неаккордовых звуков:

з — задержание,

п — проходящий (звук),

А также более редкие обозначения:

ап — апподжиатура,

к — камбиата,

в — вспомогательный,

пм — предъем.

вт — выдержанный тон,

ст — свободный тон.

4. ЗАДЕРЖАНИЯ. АППОДЖИАТУРА

В строгом смысле слова задержанием называется *продление* звука предшествующего аккорда в пределах последующего, в состав которого он не входит. Соответственно задержание состоит из трех моментов (см. пример 18): приготовления, задержания и разрешения (секундовым ходом). Продление выражается лигой либо точкой, долгой нотой (то есть средствами, показывающими, что речь идет об одном звуке, не повторяющемся и не берущемся в момент вступления последующего аккорда).

Однако под задержанием принято понимать не только эту форму, но и такие, в которых отсутствует момент приготовления (так называемые «неприготовленные» задержания). В таких случаях нельзя говорить о задержании как о продлении, и возникает противоречие со словом «задержание»*. В результате получается другое толкование термина «задержание» (см.: *Катуар Г. Л.* Теоретический курс гармонии. Ч. II. С. 17) — не как «продление» звука прежнего аккорда, а как «задержка» со вступлением нового аккордового звука. Отсюда общее определение: задержание есть *неаккордовый звук на тяжелой доле, задерживающий вступление смежного с ним аккордового*.

Задержания подразделяются на три основных вида:

1) *приготовленные* (из трех моментов: *п-з-р*);

2) *неприготовленные* (*з-р*);

3) *брошенные* (*п-з*; очень редкая форма).

1. *Приготовленные задержания*, в свою очередь, имеют две разновидности (одинаково называемые «приготовленное задержание»):

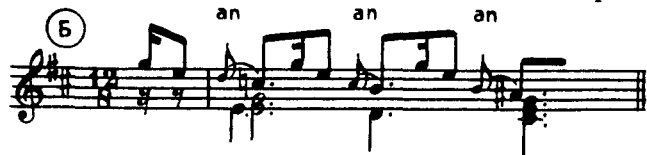
1) *продленным звуком*; это и есть собственно «задержание» (пример 18);

Дж. Перголези. Stabat Mater



* Ю. Н. Тюлин справедливо замечает, что в термине «неприготовленное задержание» есть логическое противоречие: получается «незадержанное задержание» (Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации, с. 90).

П. Чайковский. 6-я симфония, ч. IV
«апподжиатурная» запись



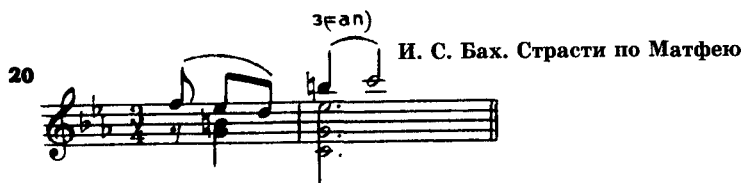
И. С. Бах. Страсти по Матфею

2) повторенным (ударяемым звуком) (пример 19А).

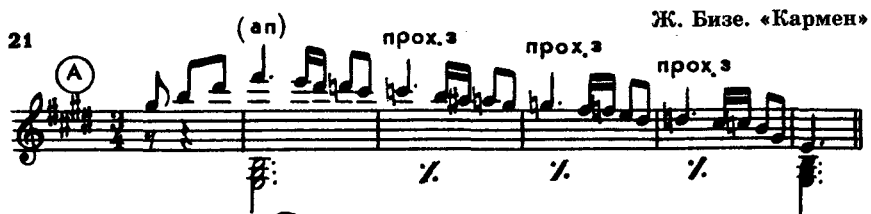
Так как при повторении звука продления его уже не получается, то, строго говоря, второй случай — это уже не задержание, а *апподжиатура*.^{*} Как и неаккордовые звуки, апподжиатура есть вид мелодико-линейного рисунка. Это один из мелизмов, разновидность форшлага — долгий (неперечеркнутый) форшлаг, который исполняется за счет основного звука, а не предшествующего (пример 19Б).

2. *Неприготовленные задержания* (Ю. Н. Тюлин предлагал называть их «прессарами») возникают разными путями и соответственно имеют еще и свои разновидности:

- 1) взятые скачком (пример 20);
- 2) проходящие задержания (пример 21А, Б);



И. С. Бах. Страсти по Матфею



Ж. Бизе. «Кармен»



И. Брамс. Интермеццо

* Апподжиатура (или аподжатура), от итальянского *arroggiare* — прислонять, приставлять, подпирать; апподжиатура — «приставка».

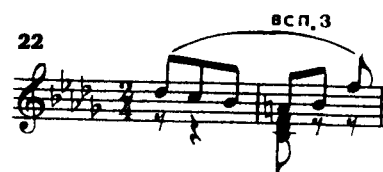
3) вспомогательные задержания (пример 22).

3. Третий из основных видов задержаний (*п-з*) стоит особняком, так как отсутствие разрешения ставит под угрозу логичность гармонической вертикали. *Брошенное задержание* поэтому принадлежит к чрезвычайно редкому виду неаккордовых звуков. Известные немногочисленные случаи брошенного задержания имеют дополнительное объяснение, «обезвреживающее» опасность его применения (пример 23А).

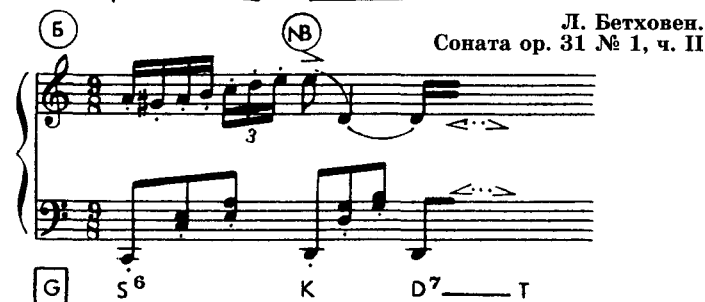
В примере 23А неразрешенность звука e^2 смягчается мнимым разрешением его ходом верхнего голоса в *fis*. В примере 23Б неразрешенность e^2 предполагает близость к трактовке сексты как аккордового тона (ср. с побочной темой финала фортепианной сонаты Л. Бетховена ор. 90, с некоторыми моментами его 6-й симфонии; см. также часть II сонаты Бетховена ор. 27 № 2, такты 10, 14).

Задержание может быть групповым — двух-, трех-, четырехзвучным (пример 24).

П. Чайковский. 4-я симфония, ч. II

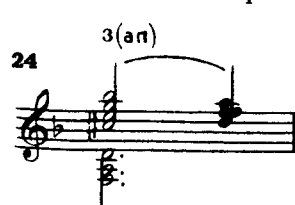


И. С. Бах. Страсти по Матфею

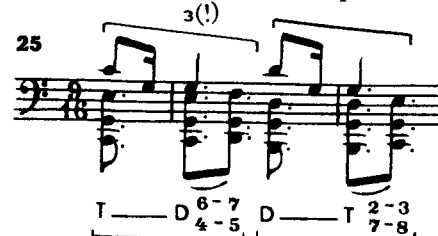


Л. Бетховен.
Соната ор. 31 № 1, ч. II

Л. Бетховен. 9-я симфония



Л. Бетховен. Соната ор. 111



В некоторых случаях возможно говорить о задержании полным аккордом (пример 25).

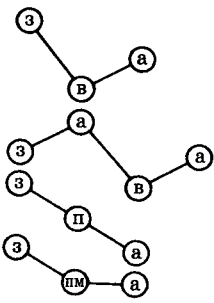
Здесь в основе лежит типично классическое «вопросо-ответное» соотношение начальных фраз: $T \rightarrow D, D \rightarrow T$. Полноаккордовым задержанием объяснимо нарушение ритма гармонических смен (мнимое перенесение гармонической функции через тактовую черту); в действительности нарушения нет.

Помимо самого задержания, украшением гармонии может быть и сложное, запаздывающее, завуалированное разрешение. Между звуками задержания и разрешения могут быть вставлены один или несколько аккордовых (условное обозначение — буква *a*) или других неаккордовых звуков (или даже целый пассаж, см. рис.) (пример 26).

26 М. Глинка. «Сомнение»

Ф. Лист. Соната h-moll

И. Брамс. Интермеццо ор. 119 № 1 (схема)



5. ПРОХОДЯЩИЕ

Проходящий — неаккордовый звук на легкой доле, постепенно идущий от одного аккордового к другому. Конечный звук может принадлежать или тому же, или другому аккорду (например, проходящая вниз септима).

Главные эстетические свойства проходящих звуков — мелодическая текучесть, подвижность, энергия линии.

Проходящие могут быть диатоническими или хроматическими, а также и смешанными — с чередованием диатонических

27 А. Бородин. «Князь Игорь» Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»

28 А. Бородин. «Князь Игорь» П. Чайковский. «Пиковая дама»

29 С. Прокофьев. Токката (схема)

и хроматических, например $c-d-dis-e$ (в кружках — аккордовые звуки).

В подавляющем большинстве случаев проходящие строго ограничены рамками аккордовых звуков (как одинарные, так и групповые) (пример 27).

Но иногда применяются и прерываемые проходящие, когда целевой звук достигается не непосредственно после направленного к нему проходящего, а после отвлечения от прямого пути (посредством вставки аккордового либо неаккордового звука) (пример 28).

В примере 28А прерывание облегчается допустимостью функции звука b^1 как сексты в тонике.

Крайне редко, но все же встречается отсутствие исходного аккордового звука, то есть начало линии проходящих звуков сразу с неаккордового звука. Однако в этом случае требуется специальное обоснование самой его возможности (здесь — возможность четырехзвучной тоники $d-moll\ d-f-a-b$) (пример 29).

Проходящие могут быть групповыми — двойными, тройными, четверными и более многозвучными (пример 30).

Полноаккордовые проходящие при однонаправленности движения образуют параллелизм аккордов. Качество проходящего звука претворяется в особого рода функцию — функцию проходящих аккордов (см., например, начало главной партии I части сонаты Бетховена ор. 81а; вступление к песне Марфы «Исходила младшенька» из «Хованщины» Мусоргского).

С. Прокофьев. «Война и мир»

П. Чайковский. Серенада для струнного оркестра

D S 6- 7- 1- 2- 3
 3- 4- 5- 6- 7 D
 1- 2- 3- 4- 5
 5 4- 3

Приходясь на тяжелую долю такта (особенно в момент вступления новой гармонии), проходящий звук превращается в проходящее задержание (см. пример 21А).

И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 3

6. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ. КАМБИАТЫ

Вспомогательный — неаккордовый звук на легкой доле между аккордовым и его повторением (независимо от того, входит ли он в тот же аккорд или в другой); вспомогательный отстоит на секунду от аккордового (чаще всего на диатоническую сверху и на малую — с диатоническим либо хроматическим звуком — снизу).

Простые вспомогательные состоят из трех моментов:



Вспомогательные также могут быть групповыми — двойными, тройными и более многозвучными.

Н. Римский-Корсаков. «Китеж»

31

И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 1

Одна из связей с аккордовым звуком может отсутствовать (либо до вспомогательного — это чрезвычайно распространенный прием, либо после вспомогательного, что встречается намного реже), вспомогательный оказывается скачковым.

Взятый скачком вспомогательный обнажает острый неаккордовый, активно тяготеющий, часто хроматический элемент гармонии. Отсюда его острая, яркая выразительность (пример 32).

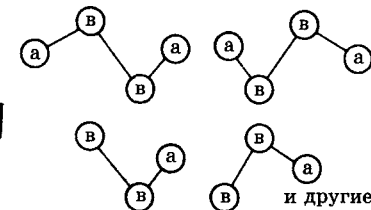
И. С. Бах. Месса h-moll

32

П. Чайковский. 1-й концерт для фортепиано с оркестром

С. Рахманинов. 2-й концерт для фортепиано с оркестром

33



В примере 32А тяжелые вспомогательные звучат как неприготовленные задержания, несмотря на то что в этих местах аккорд не вступает, а тянется.

Возможность разрыва одной из связей с аккордовым звуком дает ряд комбинированных мелодических фигур с участием вспомогательных. Тем самым преодолеваются некоторая ограниченность и узость действия, свойственные основному виду этого неаккордового звука. Схемы комбинированных рисунков линии (з — задержание, в — вспомогательный, а — аккордовый), пример 33.

Покинутый скачком (брошенный) вспомогательный также дает чрезвычайно острый мелодический рисунок (обнаженный «срез» энергичного мелодического тока) и, несколько сходно с неразрешенным задержанием (но намного слабее него из-за того, что вспомогательный — на легкой доле), требует особой осторожности, часто дополнительного гармонического обоснования.

Брошенный вспомогательный называется *камбиатой*.

Образцы камбиат представлены в примере 34.

Пример 34А — так называемая «камбиата Фукса» (наверное, было бы правильнее называть ее «камбиатой Жоскена», композитора, особенно часто применявшего именно этот вид камбиаты — в указанном ритме, только в нисходящем движении, с терцовым ходом после секундового). В примере 34Б — наиболее частый вид камбиаты; гармонически оправдывается тем, что звук камбиаты входит в состав следующего аккорда (или, по крайней мере, мог бы в него входить) и фактически является, таким образом, не столько вспомогательным, сколько скачковым предъемом (этот прием близок к арпеджиато). Встречаются, однако, и такие брошенные вспомогательные, которые

34 Жоскен Дебре. Месса «Pange lingua»

Й. Гайдн. Соната для фортепиано

А. Скрябин. «Поэма экстаза»

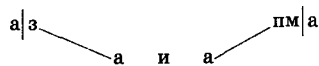
нельзя оправдать подобным образом и которые создают резкий гармонический эффект (пример 34B).

Полноаккордовые вспомогательные превращаются в параллелизмы, что приводит к выявлению особой (линейной) функции вспомогательных аккордов (см. об этом в параграфе «Линейные функции»).

Приходясь на тяжелую метрическую долю (особенно при совпадении со вступлением нового аккорда), вспомогательный звук превращается во вспомогательное задержание (см. пример 22).

7. ПРЕДЪЕМ

Предъем — неаккордовый звук (обычно короткий, на последней легкой доле), заимствуемый из последующего аккорда. Тем самым предъем как бы зеркально противоположен приготовленному задержанию, звук которого заимствуется из предшествующего аккорда:



35 И. С. Бах. ХТК. Т. 1, fuga c-moll

И. С. Бах. Страсти по Матфею

А. Моцарт. Маленькая ночная музыка (редукция)

36 И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 1 (схема) [Adagio]

С. Прокофьев. 1-й квартет

С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»

Предъем можно понять как *опережающее* разрешение (или опережающий переход) данного звука в соответствующий звук последующего аккорда. Поэтому нельзя говорить о «разрешении» предъема.

Предъем обычно одногласен (пример 35A), но может быть и групповым (примеры 35B, B).

Как и другие неаккордовые звуки, предъем, состоящий из трех моментов: $a-пм-a$, иногда функционирует без какого-либо из крайних: $a-пм$ или $пм-a$. Отсюда разные виды редко встречающихся предъемов: прерванный (пример 36A), скачковый (пример 36B), педальный (когда звук предъема выполняет роль выдержанного тона, поскольку не имеет перед собой другого аккордового звука; пример 36B).

Полноаккордовый предъем — явление не столько гармоническое, сколько ритмическое и фактурное (Чайковский, Соната для фортепиано, ч. I, начало).

8. ВЫДЕРЖАННЫЕ ТОНЫ (ПЕДАЛИ)

Выдержанные тоны — в верхнем голосе и в среднем голосе — родственны органным пунктам, существенно отличаясь от них логическим значением пластов ткани: при органном пункте протянутый звук функционально важнее, чем аккорды на его фоне; при выдержанных тонах аккорды важнее, чем выдержанный звук (именно в этом его принципиальное сходство с неаккордовым звуком).

Выдержанные тоны (педали) имеют две разновидности:

1) протянутые (собственно «выдержанные» тоны);

37 Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста» (схема)

К. В. Глюк. «Орфей и Эвридика»

2) прерывающиеся (здесь термин «выдержанные» тоны оказываются неточным, условным; лучше — «педали»).

Образец протянутого звука (пример 37).

Прерывающийся педальный тон (пример 38).

(В подобных случаях есть сходство и с предъемом.)

9. СВОБОДНЫЕ ТОНЫ

Во многих видах неаккордовых звуков отбрасывается один из двух крайних моментов — предшествующий неаккордовому или, наоборот, следующий после него. Логически можно представить отпадение обоих крайних моментов одновременно. Видимо, этим можно объяснить редкостные виды неаккордовых звуков, появляющихся без приготовления и покидаемых без разрешения. Соответственно таких свободных тонов оказывается две разновидности:

1) на тяжелом времени (подобно задержанию);

2) на легком времени (подобно вспомогательному).

С. Прокофьев. 7-я симфония

39

Образец акцентного свободного тона (пример 39).

(Ср.: Н. Римский-Корсаков, «Садко», 4-я картина, после ц. 166 гармоническое остинато в B^{dom} , последний аккорд тоники вступает с диссонантным тоном в басу.)

Образец безакцентного свободного тона (пример 40).

П. Чайковский. 1-й концерт для фортепиано с оркестром, ч. I

40

(Ср.: С. Прокофьев, «Петя и волк», тема Пети, вспомогательные звуки g и h на фоне аккорда $As-dur$.)

10. КОМБИНИРОВАННЫЕ И ВТОРИЧНЫЕ НЕАККОРДОВЫЕ. ОСОБЫЕ СЛУЧАИ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ

Неаккордовые звуки могут взаимодействовать друг с другом различным образом (уже отмечалось, что одни разновидности неаккордовых могут переходить в другие). Возможны и иные, более сложные взаимоотношения. Здесь следует выделить четыре типа:

1) сочетание неаккордовых звуков (в разных голосах);

2) образование неаккордового по отношению к неаккордовому (вторичный неаккордовый звук);

3) взаимопроникновение неаккордовых (когда возможно двоякое толкование того, который из звуков аккордовый, а который неаккордовый; часто со взаимным обменом этих значений);

4) особые, усложненные формы неаккордовых.

Необходимо подробнее рассмотреть эти случаи.

1. В примере 41 представлено сочетание предъемов и задержаний, создающее даже ложные аккорды (дело осложняется еще прерываниями разрешений — прием, идущий от барочных риторических «suspiratio», «вздохов»). По существу, здесь происходит предъемное смещение всей аккордовой ткани «влево» от тактовой черты. Однако экспрессия мелодии (см. схему — пример 41Б) доказывает сохранение метра, указанного в записи; поэтому типично фортепианные фактурные «предъемы левой руки» перерастают в сложную систему повторяющихся гармонических предъемов.

41 [Andante] И. Брамс. Интермеццо, оп. 116 № 5

схема



Ф. Шопен. Этюд ор. 25 № 2 (схема)



(См. вспомогательный звук *ais* к приготовленному задержанию, звуку *h* в аккорде *c-es-as* в балете Прокофьева «Золушка», ц. 295.)

Ф. Шопен. Скерцо Des-dur



2. В примере 42 приводятся особого рода комбинации неаккордовых, когда неаккордовый звук образуется по отношению не к аккордовому, а к другому неаккордовому. Такие *вторичные неаккордовые* (или неаккордовые второго порядка) могут быть *однотипными* (например, вспомогательный к вспомогательному) или *разнотипными* (например, предъём к задержанию, проходящий к задержанию, задержание к проходящему).

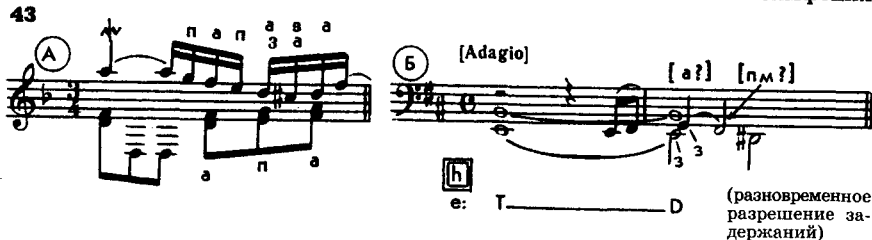
3. Иногда рисунки линии обнаруживают *двойственность* опорных и прилегающих неопорных моментов, допускающую различные трактовки линейных функций тонов. Такое взаимопроникновение линейных функций представлено в примере 43.

В первом из них аккордовое d^2 , накладываясь на проходящую терцию e^1-g^1 , превращается в задержание к cis^2 (которое само по себе есть вспомогательный к d^2).

В примере 43Б под нотами помещено истолкование, принимаемое за основное. Однако оно находится в явном противоречии с линейными (монологическими) функциями мелодии, взятой самой по

И. С. Бах. Итальянский концерт

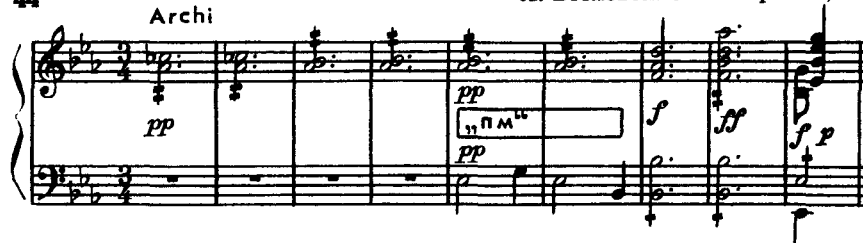
П. Чайковский. 6-я симфония



себе. Отсюда и двойственность значений: мелодия хранит в своей структуре функции тонов данного рисунка — G = вспомогательное задержание (к стержневому *Fis*), а *Fis* = его разрешение. Во взаимодействии с аккордом (*интердименсионально*, то есть одновременно в разных измерениях — горизонтальном и вертикальном) эти функции ступеньваются, но не исчезают полностью. Это мы и ощущаем как взаимопроникновение функций линейных тонов.

4. Крайне редко мелодические структуры с неаккордовыми звуками — которые, как было показано, могут быть и монологическими формулами (И. С. Бах, Органная токката *d-moll*), и собственно фигурацией аккордовых структур — могут дорастать до еще более крупных единиц гармонической структуры. К таким случаям (в целом совершенно нетипичным для классико-романтической гармонии) относится знаменитое «полифункциональное» сочетание в конце разработки 3-й симфонии Бетховена (пример 44).

44 Л. Бетховен. 3-я симфония, ч. I

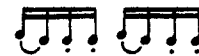


Функциональное противоречие объяснимо как особого рода групповой предъём высшего порядка, увеличившийся в своих размерах от нескольких звуков (как в примере 35В) до целого построения-предъема пропорционально гигантским масштабам гармонического развития и огромности волн подъемов и спадов драматургического напряжения структуры в этом сочинении.

11. НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ И МОТИВНОЕ ЧЛЕНЕНИЕ ФОРМЫ

Неаккордовые звуки, таким образом, суть линейные и гармонические неустой-диссонансы.

Неаккордовые звуки — не только диссонантные противоречия мелодической линии и аккорда, но также и определенные «линейные диссонансы» (например, в главной теме I части 6-й симфонии Чайковского фигуры



с секундовыми ходами на слиганных звуках обрисовывают апподжиатуры, воспринимаемые как диссонансы, чем они не являются в реальном созвучии мелодии и сопровождения). Сущность их — в их линейном *напряжении*. Поэтому приход к аккордовому звуку

как разряд напряжения линейных тонов означает *окончание* какой-то (пусть и очень маленькой) фазы развития. Отсюда классическое правило мелодики: мотив может закончиться только на аккордовом звуке и не может — на неаккордовом.

Это правило верно в принципе и действительно для почти всех случаев окончания мотивов в гармонии классико-романтического периода. Но в музыке второй половины XIX в. (изредка и раньше) встречаются противоречия между ритмом и гармонией, иногда приводящие к очевидному нарушению основного закона (пример 45).

45 Ф. Шопен. Вальс h-moll

6 П. Чайковский. 4-я симфония

В примере 45А дело ограничивается художественно тонкой игрой несовпадения между ритмом (скобки снизу) и гармонией (скобки сверху). В примере 45В — уже явное окончание мотива на неаккордовом I звуке (h^1), несмотря на формальную возможность трактовать первый мотив как заходящий во вторую треть такта (так как он начался на третьей трети предыдущего). Возможно, это связано со стилистической характерностью для гармонии Чайковского аккорда с увеличенной секстой: *des-f-as-h* в f-moll (ср. с примером 43В).

Тем не менее подобная трактовка неаккордового звука не могла стать правилом в гармонии XIX в., так как противоречит системе функций интервальных типов, господствующей в этот исторический период (см. далее, § 14).

12. ВЛИЯНИЕ ЛИНЕЙНЫХ ТОНОВ НА ГАРМОНИЧЕСКУЮ ВЕРТИКАЛЬ

То, что мелодическая линия (существенными частями которой являются линейные формулы неаккордовых звуков) исторически первична по отношению к аккорду, созвучию (как и вообще монодия первична в сравнении с нашей гомофонией), обуславливает постоянное воздействие линейных тонов на созвучия, горизонталь на вертикаль. Можно считать общей закономерностью, что явления, первоначально возникающие в последовании, разделенными во времени,

впоследствии переводятся в вертикаль, в одновременность. Исторически достоверно, что первоначальные созвучия гармонической вертикали — кварты и квинты — закрепились как устойчивой одноголосной мелодии, а далее перешли в опоры многоголосной ткани.

Влияние линейных тонов на аккордообразование ярко проявилось в кристаллизации основных тональных диссонансов — доминанты с прибавленной септимой и субдоминанты с прибавленной секстой. Так, доминантовая септима сперва появилась как проходящий. Энергия этого линейного тона сохранилась и при закреплении доминантсептаккорда в качестве самостоятельного созвучия тональной системы мажора и минора. «Застывшее» движение септимы как проходящего линейного тона закрепились в виде стремления аккордового диссонанса септимы к разрешению на тон вниз. Секста-апподжиатура, закрепившись в составе доминантсептаккорда, дала распространенный аккорд с побочным тоном («шопеновский аккорд»). Тот же звук, но в гармонии без основного тона доминанты (и соответственно отсчитываемый от вводного тона), стал побочным тоном во вводном септаккорде («вводный с квартой»; в миноре — «рахманиновская гармония»).

Хроматические проходящие, проникая в аккорд, порождают целый класс гармоний — альтерированные аккорды. Отстоявшиеся в практике и закрепившиеся в общественном музыкальном сознании созвучия с неаккордовыми тонами прошли сходный путь. Еще в XVIII в. предпринимались попытки систематизировать созвучия с неаккордовыми звуками (в духе барочной традиции) как «диссонирующие аккорды» — например, в книге К. Ф. Э. Баха «Опыт верного способа играть на клавире» (1753–1762). Вот несколько примеров из книги К. Ф. Э. Баха (пример 46).

46 15-я глава «О квартсептаккорде» 16-я глава «Об аккорде кварты и большой септимы»

19-я глава «О квартноаккорде» 25-я глава «О форшлагах»

[апподжиатура к квартсептаккорду]

В более позднее время аналогичный метод систематики применял Риман («Руководство к учению о гармонии и модуляции», *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*), давая образцы диссонирующих созвучий с побочными тонами (*Zusätze*) — с задержаниями, проходящими, вспомогательными звуками и с хроматическими изменениями аккордовых тонов (то есть с альтерацией). Образцы аккордов с неаккордовыми звуками по Риману представлены в примере 47А; проходящие от тоники [и вспомогательные] — пример 47Б.

47 (А) Задержание к тонике

(С) $T > -1$ $\Pi < -1$ $2 < -3$ $4 < -5$ $4 - 3$ $4 < -5$ $\Pi < -1$ $6 < -5$ $6 > -5$ $4 < -5$ $2 < -1$ $4 - 3$ $2 < -3$ $2 < -3$

(С) $6 > -5$ $4 < -5$ $2 < -3$ $4 < -5$ $6 > -5$ $\Pi < -1$ $\Pi < -1$ $6 > -5$ $\Pi < -1$ $2 < -3$ $2 > -1$ $2 > -1$ $4 - 3$ $4 - 3$ $6 > -5$ $6 > -5$ $\Pi < -1$ $\Pi < -1$ $6 > -5$ $6 > -5$ $\Pi < -1$ $\Pi < -1$ $2 < -3$ $2 < -3$ $4 - 3$ $4 - 3$ $6 > -5$ $6 > -5$ $\Pi < -1$ $\Pi < -1$ $2 < -3$ $2 < -3$ $4 - 3$ $4 - 3$

(а) $\Pi - \Pi$ $\Pi - \Pi$ $\Pi < - I$ $VI < - V$ $VI < - V$ $2 > - I$ $VII > - VII$ $\Pi < - I$ $VII > - VIII$ $\Pi > - \Pi$ $IV > - V$ $VI < - V$ $VII > - VIII$

Проходящие от тоники [и вспомогательные]

(Б) $T 5 - 6 - 3 - 2 - 5 - 6 - 1 - 2 - 5 - 6 - 3 - 4 - 5 - 6 > 1 - \Pi < 5 - 4 - 5 - 4 - 5 - 6 - 1 - 2 - 3 - 2 - 3 - 4 -$ $1 - \Pi < 1 - 2 -$ $I - 2 -$ $\Pi - \Pi - \Pi - \Pi -$ $V - IV -$

Согласно системе римановской цифровки, арабские цифры обозначают интервалы вверх от примы аккорда (то есть от нижнего звука мажорного трезвучия и от верхнего звука минорного трезвучия); римские цифры обозначают интервалы вниз от примы аккорда (также от нижнего звука мажорного трезвучия и от верхнего звука минорного трезвучия). Знаки < и > обозначают соответственно хроматическое повышение и хроматическое понижение натурального тона.

Не аккорды, а именно сочетания с неаккордовыми звуками (и особенно с задержаниями) часто служат фактически ориентирами мелодического движения. Мотивы так располагаются относительно аккорда, чтобы на наиболее слышимых долях образовывать созвучия более сложные, чем подразумеваемые обычные аккорды (пример 48).

48 П. Чайковский. «Евгений Онегин»

(А) (NB)

С. Рахманинов. 2-я симфония

Э. Григ. «Люблю тебя»

(Б) (NB)

Ф. Шопен. 2-я баллада

С. Рахманинов. «О нет, молю» (схема)

(В) (NB) (NB)

(Г) (NB)

49 Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок», действие II
[Allegro moderato]

Царь Додон

Что ты, пра_во, ста_рый хрыч? Пя_лишь бельма_сло_вно

Орк.

e: $T 5$ ————— 6

сыч. Ви_дишь, де_ви_ца сты_дит_ся,

e: ————— $6 <$ ————— 7

Такая техника существенно преобразует весь облик гармонического звучания, придавая ему новую окраску. В конце классикоромантического периода влияние линейных тонов увеличивается настолько, что подчас линейные функции гармонии начинают становиться преобладающими в гармоническом построении (правда, обычно все же небольшом) (пример 49).

От подобных явлений открывается путь к линейной гармонии XX в.

13. ЭТАПЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ

Как видно из всего сказанного, так называемые неаккордовые звуки — широкое явление; проблема их далеко выходит за пределы вопроса об их отношении к звукам аккорда. Мелодические обороты с неаккордовыми звуками представляют собой важнейшие типы мелодических рисунков (фигур).

Очевидно, что рисунки мелодии с вспомогательными, проходящими звуками исторически сформировались раньше, чем в музыке появились откристилизовавшиеся аккорды. По-видимому, следует считать, что эти рисунки всегда существовали в мелодике, но только это были не движения линии от одного аккордового тона к другому, а ходы мелодии от одного опорного звука линии к другому.

1. *Предформу* неаккордовых звуков составляют *линейные неустои* монодической мелодики. Они не только функционировали в древней мелодике, но и были теоретически систематизированы. В одном из древнегреческих источников — трактатах, известных под названием «Аноним Беллермана» (точное время их возникновения неизвестно, они датируются первыми веками нашей эры), мы находим линейные вспомогательные и проходящие звуки.

Оригинальные греческие наименования мелодических рисунков с верхними вспомогательными — «екрусмы» объясняются таким образом: «если тот же звук берется, а посередине вставляется более высокий» (пример 50).

Заполняющие кварту проходящие звуки называются «агогэ» (агоге определяется как «движение звука из более низкого места в более высокое») (пример 51).

Рисунок с проходящими вниз звуками называется «аналис».

2. В многоголосии исторически первыми были проходящие и вспомогательные звуки как *линейные диссонансы* к данному тону в двухголосном контрапункте ранних форм органа.

Образчики *проходящих* линейных диссонансов (из трактата «Musica enchiriadis», конец IX в.) (пример 52).

Типичные для этого стиля *вспомогательные* звуки смотрите в примере 63. Линейные диссонансы здесь трактуются контрапунктически, что стало типичным для всей эпохи полифонии до конца XVI в. В отличие от современной трактовки, линейные тоны рассматривались с точки зрения *двухголосия*, причем и многоголосие (где могло быть и 4, и 6, и 8, и даже 12 голосов) понималось как сумма двухголосных соединений. В XV–XVI вв. четырехголосие стало обычным, повсеместно применяемым складом письма, и неаккордовые звуки, несмотря на полифонический подход к ним, дают результат, практически неотличимый от их употребления в последующих стилях на гомофонной основе.

3. Следующий этап в эволюции неаккордовых звуков приходится на эпоху генерал-баса — с XVII до середины XVIII в. Специфическая особенность эпохи в том, что еще не была в должной степени осознана категория аккорда как особого вида созвучий, *в отличие* от сочетаний аккордовых звуков с неаккордовыми. Поэтому основная классификация созвучий гармонической вертикали, где уже фактически постоянно применялись аккорды, как мы сейчас их понимаем, представляла собой деление их на консонансы и диссонансы со строгими правилами употребления тех и других. Причем термин «аккорд» если и использовался, то обозначал «созвучие» (см. образцы «аккордов» у К. Ф. Э. Баха, пример 46). В результате в теории (также и в музыке) чаще всего не было дифференциации собственно аккордов (как мы понимаем) и неаккордовых звуков.

4. Классическая теория аккорда, соответствующая практике музыки от середины XVIII до XX в. (во многом действительная и в наше время), была впервые разработана Ж.-Ф. Рамо (хотя отдельные смелые прозрения в новую теорию можно найти и у ряда теоретиков XVII в.). Начиная со второй трети XVIII в. укрепляется наше нынешнее представление о неаккордовых звуках как о своего рода

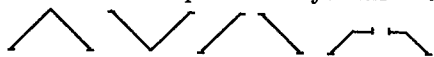
«мягкой», приятной мелодической ткани, обволакивающей струящимся потоком строгие и четкие формы аккордов.

5. Положение резко изменилось в XX в. с его новой аккордикой. То, что прежде фигурировало как диссонантные сочетания с неаккордовыми звуками, обрело «права гражданства» в качестве совершенно самостоятельных *аккордов*. (Аналогия со вхождением проходящей септимы в состав аккорда в начале XVII в. идет здесь достаточно далеко.) Если в классико-романтической гармонии в целом сохранялась острая противоположность между позиционной функцией секунд (их назначение — прежде всего мелодическое движение) и терций-секст-кварт-квинт (их назначение — прежде всего стяжение звуков в аккорды), то при постоянном использовании секунд и септим в составе самостоятельных аккордов эта противоположность исчезла, прежняя граница между вертикалью и горизонталью тем самым стерлась, определенная преграда оказалась прорванной. Отсюда новая ситуация в отношении неаккордовых звуков. Хотя во множестве случаев прежние их принципы — отход от аккордового звука к диссонансу и возвращение к аккордовому звуку — сохраняются (не только в собственно тональной музыке, но в большой мере и в иных системах композиции), новые условия (прежде всего то, что линейный устой сам может быть диссонансом) резко меняют режим функционирования неаккордовых звуков. Отсюда огромное богатство гармоний на основе линейных движений (причем сплошь и рядом формы проходящих, вспомогательных, задержаний и прочих намного более развиты, свободны), но вместе с тем отсюда и многообразие взаимодействия и взаимоперехода в отношениях между аккордовыми и неаккордовыми тонами. (Развитую теорию неаккордовых тонов в современной музыке предложил П. Хиндемит в своем «Руководстве по композиции», 1937; важный материал о них содержится и в книге Мессиана «Техника моего музыкального языка», 1944.)

Линейные тоны-устои на фоне протянутого аккорда (звуки которого при этом воспринимаются как устои) сыграли свою роль в возникновении новой ладовости XX в.: любой новый аккорд-диссонанс может таким путем превращаться в местную опору ладомелодического движения и создавать тем самым множество новых ладобразований (примеры: Дебюсси, прелюдия «Ворота Альгамбры», главная тема; Прокофьев, 3-й концерт для фортепиано с оркестром, часть II, начало вариации IV). Особенно велика роль этого принципа на малых участках гармонической структуры.

Многие современные техники композиции вообще не имеют дела с неаккордовыми звуками, например серийно-додекафонные.

Тем не менее изначальный феномен музыки — линейные рисунки



и т. п. — продолжают упорно сохраняться как некие элементарные типы музыкального, мелодического движения.

14. ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ ИНТЕРВАЛИКИ В КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Несмотря на огромное разнообразие в использовании всевозможных интервалов, в классико-романтической гармонии просвечивают основные, достаточно четкие принципы их употребления, с ясной функциональной дифференцированностью *основных*, узловых предназначений того или иного типа интервалики. Чтобы ясно различить указанные функции интервалики в общей системе гармонического мышления, необходимо упростить и схематизировать массу явлений, выделив наиболее важные моменты.

Тогда получаем следующее распределение общих функций основной интервалики:

1.	Унисон 1 : 1 (и октава 2 : 1)	=	основной тон, тональное единство, тоника*
2.	Квинты 3 : 1 (3 : 2; и кварта 4 : 3)	=	тональные функции D, S
3.	Терции 5 : 1 (= 5 : 4; также малая терция 6 : 5; и сексты)	=	аккорды (в том числе септаккорды)
4.	Секунды (разных видов; но не септимы!)	=	мелодика, неаккордовые звуки

* Как уже было указано в главе 3, *постоянство* опущения одного и того же тона в качестве центрального есть его самождественность, сохраняемая во временном развертывании лада. Ощущение его как *того же* самого означает повторение его на *той же* высоте, то есть в отношении *унисона* (1 : 1).

В определенной мере подобная дифференциация свойственна и более ранним стилям гармонии.

Относительная, но удивительно последовательно соблюдаемая строгость интервальной дифференциации, вероятно, связана с одной из центральных идей времен венских классиков — с рационализмом эпохи европейского Просвещения.

Литература

1. Катяур Г. Л. Теоретический курс гармонии. Ч. 2. М., 1925. Гл. 2.
2. Мясоедов А. Н. Учебник гармонии. 2-е изд. М., 1983 (1-е изд. М., 1980). Гл. 7.
3. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969. Гл. III, разделы «Неаккордовые звуки» и «Мнимые аккорды».
4. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1–2. М., 1976–1977.

ГЛАВА 6
**ПЕРВИЧНЫЙ
ГАРМОНИЧЕСКИЙ УСТОЙ:
ОРГАННЫЙ ПУНКТ**

**1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ.
СУЩНОСТЬ ОРГАННОГО ПУНКТА**



Еномен органного пункта для гармонии особенно значим, представляя собой генетически (и исторически) первое проявление ее как многоголосного звучания тонов. Органный пункт — выдержанный звук в басу, на фоне которого движутся другие голоса, временами образуя с ним функциональное противоречие. Иное название — педаль. Приведение к функциональному противоречию педали и верхних голосов — очень яркий, характеристический, однако, строго говоря, все же не обязательный момент. Возможен вариант органного пункта и без функционального противоречия. Помимо обычного положения в басу, органний пункт может быть и в других голосах (его часто называют в этом случае выдержанным звуком или выдержанным голосом*).

Сущность органного пункта — остановка, застывание мелодической линии (по-польски *puta stala*) с целью подчеркнуть и усилить ладотональную функцию выдерживаемого звука. Так, органний пункт на доминанте есть увеличенная в своих размерах и своей значительности функция звука V ступени. Соответственно и необходимость в органном пункте возникает там, где нужно более длительное сосредоточение на звучании какого-либо тона — в большинстве случаев главного предстателя данной тональной функции.

Входя в противоречие со звучащими аккордами, органний пункт подобен неаккордовым звукам. Отличие от них в том, что звук органного пункта есть функционально главный момент по отношению к аккордам, а при неаккордовых звуках — обратное соотношение.

2. ЭТИМОЛОГИЯ

Термин «органний пункт» (нем. *Orgelpunkt*, англ. *pedal point*, итал. *pedale d'armonia*) восходит к эпохе органума. Слово «пункт» (лат. *punctus*) двойным образом могло повлиять на сложение термина. «Пунктом» («точкой») называлась нота, а «органным пунктом» (лат. *punctus organalis*) соответственно протянутая нота в главном голосе (он назы-

* О существенном различии между органным пунктом и выдержанными тонами говорилось в гл. 5 § 8.

вался «тенор», что по смыслу близко термину *cantus firmus*); в некоторых видах органума на один такой протянутый звук приходилось несколько мелизматически-контрапунктирующих звуков во втором голосе — по существу, такая структура уже напоминает наш органний пункт либо даже совпадает с ним. Но «пунктом» назывался также небольшой отдел музыкальной формы (по аналогии с «пунктом» как небольшим разделом речи; ср., например, *puncta argumentorum* у Цицерона; также и в современном словоупотреблении).

Слово же «органний» (лат. *organalis, organicus*) может означать также две вещи: собственно «органний» (от «орган») и «органумный» (от «органум»), поскольку первоначально это было одно слово (греч. *ὄργανον*, лат. *organum* — инструмент, орудие, орган). Таким образом, «органний пункт» (лат. *organicus punctus* — термин теоретика XIII в. Франко Кельнского; см. CS I, 133^a) сначала означал раздел органума, где выдержанному звуку кантуса (тенора) контрапунктировал мелодический рисунок другого верхнего голоса; «пунктом» был и сам этот выдержанный звук. Далее под органным пунктом стали подразумевать вообще долгий звук органной педали (отсюда другое название органного пункта — «педаль»). Французский термин *point de orgue* означает фермату, а также импровизационную каденцию солиста-органиста; перенятый немецкими теоретиками (Й. Маттезоном, К. Ф. Э. Бахом), тот же термин в немецкой транскрипции *Orgelpunkt* впоследствии закрепился в нынешнем своем значении.

3. ВИДЫ ОРГАННЫХ ПУНКТОВ

Органнные пункты подразделяются по ряду некоррелятивных друг другу признаков:

- 1) по тональной функции педального тона — тонический, доминантовый;
- 2) по положению в ткани голосов — басовый, сопрановый, в средних голосах (с возможным вышеуказанным подразделением на альтовый и теноровый);
- 3) по количеству участвующих голосов — одинарный и групповой (двойной, тройной);
- 4) по фактурному изложению — протянутый звук, фигурационный (в частности, остинато);
- 5) по местоположению и функции в форме — кодовый, предыктовый, начальный, срединный.

Менее существенно:

- 6) по стилистической характерности — эпохи органума, эпохи полифонии строгого письма, классико-романтической эпохи и др.

В некоторых стилях возможны свои детализации, например в музыке XX в. (и близких явлениях XIX в.) — по общекомпозиционной функции:

- ♦ функциональные (предыктовые на доминанте и т. п.);
- ♦ фоновые (колористические).

4. РОЛЬ ОРГАНЫХ ПУНКТОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Наиболее дифференцированы и функционально наиболее яркие органические пункты в классической музыкальной форме, то есть у венских классиков и у последующих композиторов в той мере, в какой они используют формы классического типа (вплоть до композиторов XX в. — Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита, Бартока). Роль органических пунктов в музыкальных формах барокко и нашего времени во многом сходна с ролью в классических (хотя, конечно, огромное различие между теми и другими происходит от разнородности большинства музыкальных форм).

С учетом указанного центрального положения функций органического пункта в классической форме, по сравнению с другими формами, мы и ограничим наше изложение разъяснениями роли органических пунктов преимущественно в формах классического типа.

1. Тонический органический пункт, символизирующий звучание тонального устоя и как бы укрупняющий его, применяется в тех местах музыкальной формы, где уместно или даже необходимо продолжить звучание тоники.

Согласно общим принципам европейской автономно-музыкальной формы нового времени (XVII—XIX вв.), наибольшая сила звучания тоники необходима в заключительном разделе произведения. Тем самым обеспечивается наиболее полное снятие предшествующего напряжения, наиболее полная его разрядка, наиболее совершенное разрешение всех неустрой пьесы в главный устой. Отсюда эстетическое значение заключительного органического пункта — чувство эстетического удовлетворения при завершении процесса спада гармонического напряжения.

Органический пункт на тонике в коде, дополнении, в конце пространного заключительного каданса — чрезвычайно распространенное явление музыкальной формы, встречающееся в самых различных стилях и структурах: и в коде сонатной формы (Бетховен, фортепианная соната ор. 28, часть I, последние 24 такта), и в коде барочной прелюдии (Бах, ХТК. Т. 1, прелюдия *es-moll*), и во множестве разнообразных форм XX в. То же — в конце крупных (и мелких) частей произведения, например при окончании первой части сложной трехчастной формы (см. окончание группы вариаций, соответствующей первой части сложной трехчастной формы с эпизодом, во II части сонаты Бетховена ор. 111), иногда даже при окончании главной партии сонатной формы (Бетховен, 5-я симфония, часть I, такты 34–44).

Другая область применения тонического органического пункта связана с функцией начального изложения тоники. Необходимость установления тональной ясности и определенности благоприятствует применению в этих целях и тонической педали (см.: Бах, ХТК. Т. 2, прелюдия *C-dur*; Прокофьев, 8-я фортепианная соната, часть I, начало главной партии). То же — в началах крупных (иногда и мел-

ких) частей формы среди произведения (например, нередко в начале трио сложной трехчастной формы). Особо следует выделить начало связующей партии сонатной формы с тонического органического пункта, как бы с подтверждающей констатации того устоя, который предстоит свергнуть в процессе развертывания этой модулирующей части формы (Бетховен, 1-я симфония, часть I).

Особняком от названных типовых случаев (заключительный и начальный органический пункт на тонике) стоят те, в которых необходимость применения тонической педали вызывается особыми выразительными, изобразительными, программными, жанровыми условиями. Органический пункт тогда нередко занимает целую пьесу или целиком ее крупную часть.

К таким особым случаям относятся:

Жанровые органические пункты — в музыке, связанной с жанрами волынки (бурдон, мюзет), пасторали, шарманки, колыбельной и т. п. (см.: Бах, пастораль *F-dur* для органа; Бах, мюзет из 3-й английской сюиты *g-moll*; Шуберт, «Шарманщик» из цикла «Зимний путь»; Шопен, «Колыбельная»; Брамс, «Колыбельная»).

Изобразительные, выразительные, в частности программные. Так, программное значение имеет органический пункт в пьесе Бородина «В монастыре» (из фортепианного цикла «Маленькая сюита»), где повторяющиеся звуки тонической примы в басу символизируют мерные удары большого колокола; изобразительный момент — звучание струн аккомпанирующего танцевального ансамбля (или инструмента) в трио мазурки Шопена ор. 17, № 4; в опере Мусоргского «Борис Годунов» пароксизм ужаса царя Бориса в сцене появления призрака в конце II акта (ц. 100, такты 1–4) показан с участием органического пункта (страх парализует героя и как бы приковывает его к одному звуку; тональность здесь имеет особую структуру, но поначалу *Es* — тоника, а не доминанта).

2. Доминантовый органический пункт, символизирующий звучание наиболее яркого и динамически самого сильного тонального устоя, соответственно применяется в тех местах музыкальной формы, где требуется такое длительное напряжение, которое сосредоточивается на ощущении предстоящего разряда, останавливается на моменте подготовки наступающего далее раздела.

Такого рода «укрупненное» звучание доминанты уместно (а часто необходимо) прежде всего в подготавливающих частях, преддыктах — перед репризой сонатной формы (примеры бесчисленны), перед любой классической репризой вообще (в трехчастной форме с переходами, в рондо, в крупных простых трехчастных формах), в барочных прелюдиях (см., например, Бах, ХТК. Т. 1, прелюдия *C-dur*), концертных формах (Бах, вступительная прелюдия 3-й английской сюиты, перед последним проведением темы). Доминантовый преддыкт на органном пункте может быть не только перед повторением уже звучавшей темы, но также и перед введением новой: в связующей партии сонатной формы, в аналогичном разделе формы

трехчастной с переходами (см., например, Моцарт, фортепианный концерт A-dur, Adagio), в больших рондо (уже в пятичастных — см.: Бетховен, финал сонаты ор. 49 № 2 G-dur).

Важна также роль доминантового органного пункта как средства динамизации реприз (Бетховен, фортепианная соната ор. 57, часть I; Чайковский, 4-я симфония, часть I). Придание репризе напряженного звучания способствует более крупному дыханию формы, намного усиливает размах сквозного развития и динамизм музыкальной формы.

Во вступлении к данной форме звучание доминантового органного пункта родственно предыкту (Бородин, «Князь Игорь», вступление к начальному хору пролога, C-dur) либо по существу совпадает с предыктом (когда он находится в последнем разделе вступительной части; см.: Бетховен, 2-я симфония, часть I).

Доминантовый органный пункт — один из распространенных типов построения середины в простой двух- или трехчастной форме (по образцу главной темы Adagio 1-й фортепианной сонаты Бетховена).

Как и тонический, доминантовый органный пункт может иметь в произведении мотивировку, связанную скорее с задачами изобразительными, программными, чем с обычными функциями частей музыкальной формы. Так, в четвертой картине «Пиковой дамы» Чайковского органный пункт на доминанте fis-moll (в темном тембре альтового баска) передает атмосферу пугающей настороженности, психологического напряжения. У Чайковского в 6-й симфонии, при проведении темы «Со святыми упокой», доминантовый органный пункт связывается с напряженно-трагическим звучанием, приданным композитором церковному напеву.

5. ОРГАНЫЙ ПУНКТ НА ТОНИКЕ

Тонический органный пункт вводится на тяжелой доле такта в большинстве случаев тоническим аккордом; нередко — с доминанты к субдоминанте (Бах, ХТК. Т. 1, прелюдия es-moll), возможно также — с доминантовой функции (как бы в виде задержания).

Гармонии на тонической педали мажорного лада — различные аккорды диатоники, аккорды мажоро-минорной системы, низкой II ступени; побочные доминанты и отклонения к аккордам диатоники и мажоро-минорной системы (чаще субдоминантовой функции), к неаполитанской гармонии; другие субсистемные связи; нередко отклонения и в сторону двойной субдоминанты.

Гармонии на тонической педали в миноре — также различные аккорды диатоники, низкая II ступень (малохарактерны высокие ступени миноро-мажорной системы); отклонения в субдоминанту (IV), доминанту (V), неаполитанскую (II); нередко в связи с отклонением в субдоминанту находится окончание мажорным трезвучием тоники (типично для гармонии баховской эпохи).

На тоническом органном пункте возможны также и гармонии симметричных ладов (большетерцовых, малотерцовых, целотоновых).

Последняя гармония кодовой тонической педали должна быть тоникой. В прочих случаях — либо тоникой, либо другим консонирующим или диссонирующим аккордом без функционального противоречия его с выдержанным звуком (например, секундаккордом II ступени, двойной доминанты, тоном другой побочной доминанты и т. д.). Функциональное противоречие должно быть разрешено.

Образец органного пункта на тонике (схематически) см. в примере 53.

С крайней смелостью композитор заключает великолепную сцену «Половецких плясок» напряженным кадансом, в котором субсистемная ячейка nVI—nII—nV приводит к предельной гармонии тритоновой ступени (Es-dur в A-dur!), разрешающейся непосредственно в тонику. В качестве дополнения применяются две целотоники — доминантовая и тоническая, выполняемые диссонирующими аккордами.

Богатство гармонии на органном пункте тоники представляет величавая главная тема «Здравицы» Прокофьева.

А. Бородин. «Князь Игорь», действие II (схема)

53

смещение ладов — целотоника E

целотоника A

А

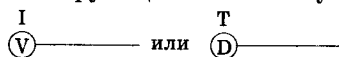
6 - 7
4 < - 5
2 < - 3 [прох. —]
E 2. 2.

А

6 - 7 (>)
4 < - 5
2 < - 3 [прох. —] [D] T
A 2. 2.

6. ОРГАНЫЙ ПУНКТ НА ДОМИНАНТЕ

Доминантовый органый пункт начинается, как правило, на тяжелой доле такта каким-либо аккордом доминантовой функции (V^7 , V , V^9); в расширении каданса — нередко кадансовым квартсекст-аккордом (который справедливо трактуется как аккорд-задержание к доминанте: V_{4-3}^{6-5} , однако, в особенности на доминантовой педали, может приобретать и полифункциональное звучание:



см. заключительный каданс этюда Шопена As-dur op. 25 № 1). В предыктовых педалях (связующие партии, окончания разработок, возвращения к главной теме в формах рондо и в трехчастных с переходами) вводящий K_4^6 нехарактерен.

Гармония на доминантовой педали в мажорном ладу — аккорды диатоники, мажоро-минорной системы ($nIII$, nVI , $nVII$, общая минорная окраска с разрешением в мажор после органного пункта), неаполитанская гармония (образующая эффектный тритон к звуку доминанты в басу), всевозможные отклонения к гармониям диатоники и мажоро-минорной системы, побочные доминанты, другие субсистемные связи; так как смысл доминантового органного пункта — нагнетание тонально-функционального напряжения, то резкость аккордовых сочетаний и полигармонических расслоений может достигать значительной степени. Например, в «Пляске мужчин» из II акта «Князя Игоря» Бородина (такты 12–9 до общей репризы хора «Улетай» на органном пункте доминанты A-dur) побочная субдоминанта ко II низкой дает сочетание $E-es-b-cis^1-g^1$ с разрешением в $E-d-b-d^1-f^1$.

Гармония на доминантовой педали в миноре — различные аккорды диатоники, неаполитанская гармония, отклонения в субдоминанту IV ступени (в частности, вводный к субдоминанте с разрешением в неаполитанский), в доминанту V ступени, в VI ступень; изредка — более отдаленные гармонии, в частности и миноро-мажорной системы.

II. Чайковский. 6-я симфония, часть I (редукция)

54

На доминантовой педали возможны также и гармонии симметричных ладов (тритоновой, большетерцовой, малотерцовой систем).

Последний аккорд должен быть функционально непротиворечивым (впрочем, после него на основе интенсивного линейного движения, особенно проходящими звуками, возможны и более свободные формы соединения с последующей гармонией, обычно тоникой).

Образец органного пункта на доминанте (схема) см. в примере 54.

На доминантовой педали *Fis* сначала появляется уменьшенный лад тон-полутон. Модальные функции его затуманивают тональную функцию доминанты главной тональности; тональная функция начинает проясняться лишь через 10 тактов (на нашей сокращенной схеме — через 3 такта), а тоника появляется еще через 8 тактов.

7. ДВОЙНОЙ (И ТРОЙНОЙ) ОРГАНЫЙ ПУНКТ

Момент функционального расхождения — вплоть до противоречия — может касаться не только простого (однозвучного) органного пункта, но также и групповых, главным образом, двойного, а также, очень редко, тройного.

Как правило, двойной органый пункт бывает на тонической квинте — звуках $\hat{1}$ и $\hat{5}$ ступеней*. Несмотря на одновременное звучание

* Здесь и далее знак ^ над арабской цифрой указывает на ступени в виде отдельных звуков (а не аккордов).

двух звуков — и доминантового, и тонического (оба в функции органного пункта), такой двойной органной пункт — разновидность тонического, без признаков свойств доминантового. Двойной органной пункт на тонической квинте генетически связан со звучанием древних народных инструментов типа волынки и часто имеет пасторальный, народно-жанровый оттенок выразительности: Гайдн, 104-я симфония D-dur, финал, главная тема (ср.: Григ, «Шествие гномов», главная тема).

В редких случаях те же два тона расположены наоборот: доминантовый — внизу, тонический — сверху. Получается квартный двойной органной пункт. Функциональная сущность квартного органного пункта двойственна: в некоторых образцах он имеет явное доминантовое значение (см. пример 55), в других — скорее тоническое (Лист, Мефисто-вальс A-dur, начало репризного раздела в B-dur).

Тонально-функциональная двузначность, свойственная квартному органному пункту (T_D^{IV}) аналогична функциональной двойственности кадансового квартсекстаккорда, который, взятый сам по себе, звучит как гармония тоники, а в контексте аккордов каданса подчинен в целом функции доминанты ($= D_{4-3}^{6-5}$). Об этом свидетельствует, например, переход квартного органного пункта в D^7 (4 такта до вступления финала) в приведенном ниже фрагменте из 5-й симфонии Бетховена (пример 55).

55 [Allegro] Л. Бетховен. 5-я симфония, переход к финалу

350 351 352 353

370 371 372 373

IV часть

p cresc. ff

В аналогичном случае преддыкта к репризе I части 4-й симфонии Бетховена (28 тактов до вступления репризы) представлен один только кадансовый квартсекстаккорд, причем басовый голос вместе с тремоло литавр может быть понят как квартный органной пункт (в этом смысле оправдан долгий тремолирующий квартный органной пункт, имеющийся здесь в некоторых переложениях 4-й симфонии для фортепиано, например, в издании Петерс). Ввиду того что задержание и предъем сходны по линейному рисунку (зеркально-симметричны), этот преддыкт может быть истолкован как задержание к доминанте — D_{4-3}^{6-5} , в конце концов перешедшее в предъем к разрешающему аккорду тоники — D_{3-2}^{5-4} . Отсюда такая странность гармонии, как кадансовый квартсекстаккорд, разрешающийся прямо в тонику. Родственный образец — в момент перехода ко второму предложению главной партии I части 9-й симфонии Бетховена (K_9^6 — T).

Крайне редко, но все же встречается в классико-романтической гармонии и тройной органной пункт. Намек на него дал Бетховен в начале финала 6-й симфонии. Выдающийся образец тройного органного пункта мы находим у Бородина в «Половецких плясках» (Presto, пляска мальчиков), пример 56.

56 Presto $\text{♩} = 100$ А. Бородин. «Князь Игорь»

p

d V IX V

(ср. с органным пунктом на тех же трех звуках *d-a-e* в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского).

В музыке XX в. групповые (тройные, четверные) органные пункты встречаются нередко, однако момент функционального противоречия при этом может быть проблематичным ввиду возможности самостоятельных диссонирующих аккордов, аккордов с побочными тонами и т. п. (см., например, Шостакович, 7-я симфония, часть I — педальный аккорд в начале разработки после эпизода, с. 45–46).

8. ОРГАНЫЕ ПУНКТЫ (ПЕДАЛИ) В ВЕРХНИХ ГОЛОСАХ

Органые пункты, как уже говорилось, могут быть не только в басу, но и в верхних голосах. Органный пункт в наиболее низком из всей группы верхних голосов — теноре — называется теноровой педалью; в самом верхнем — сопрановой педалью; расположенный ниже сопрановой, но выше теноровой — называется альтовой педалью.

Между линейными функциями верхних педалей часто замечается некоторое различие.

Теноровая педаль в некоторых случаях близка по функции к басовой, а именно: может выполнять роль функционально главного элемента по отношению к движущимся аккордам. Пример: фортепианная соната ор. 111 Бетховена, I часть, вступление (теноровая педаль на доминанте — средство доминантового предькта, готовящего появление главной темы Allegro, начинающейся с тоники c-moll).

Альтовая и сопрановая педали такими свойствами обычно не обладают. Протянутый или повторяемый звуки в них, наоборот, в сущности, часто смыкаются с неаккордовыми звуками и должны рассматриваться как особая их разновидность — выдержанные тоны (см. главу 5).

Образец сопрановой педали см. пример 57.

57

Moderato non troppo lento

М. Мусоргский. «Борис Годунов» (редукция)

В оркестровом дополнении (ц. 34, такт 5) этот педальный звук фактически оказывается брошенным и превращается в побочный тон; аналогичное явление — в примере 38.

Однако, в отличие от просто неаккордовых звуков, сопрановая педаль все же может сохранять некоторые динамические свойства органных пунктов. Например, в III части 3-го квартета Чайковского доминанта сопрановой педали пусть и в небольшой мере, но все же заметно производит доминантовое напряжение, что родственно обычному эффекту органный пункта.

Если среди неаккордовых звуков возможны педальные предьемы (см. главу 5, пример 36В), то среди явлений органный пункта могут быть предьемные педали. Пример: переход от эпизода c-moll к репризе финала 5-й симфонии Бетховена, начиная от вступления литавр.

Верхние педали могут быть и удвоенными в октаву (например, объединение сопрановой и альтовой педалей), а в редких отдельных случаях могут быть даже сквозными, пронизывающими всю ткань сверху донизу (Прокофьев, 8-я фортепианная соната, часть II, последнее проведение главной темы).

В музыке XX в. верхние педали нередко оказываются групповыми — двойными, тройными (подчас и более многозвучными); см. пример 58 (ср. также: у Прокофьева тройная верхняя педаль в пьесе «Патер Лоренцо» из балета «Ромео и Джульетта»; у Шостаковича тройная верхняя педаль в коде финала 8-й симфонии).

9. ПОЛИГАРМОНИЯ ОРГАНЫХ ПУНКТОВ. ВИДЫ ПОЛИСТРУКТУР

Характерный признак органный пункта в музыке нового времени (XVII–XIX вв.) — функциональное противоречие между элементами гармонического звучания — приводит к расщеплению его на части, обладающие в рамках общей звуковой целостности и относительной автономностью значений. Отсюда возможность необычных по структуре, в том числе нетерцовых, многозвучных, ярких по звучанию вертикальных структур (Лист, Мефисто-вальс A-dur, вступление). Несовпадение значений открывает путь к элементам полигармонии в виде полиаккордики, полифункциональности и политональности.

О полиаккорде можно говорить тогда, когда многозвучный аккорд явно распадается на части (субаккорды), которые сами являются аккордами, либо когда аккордовая вертикаль комбинируется из двух аккордов (например, один из них педальный, другой выступает на его фоне).

Образец полиаккорда см. в примере 58.

Верхний субаккорд — педаль; нижний — нII, разрешающаяся в тонику A-dur.

О полифункциональности можно говорить в тех случаях, когда одновременно сосуществуют отчетливо воспринимаемые по отдельности различные тональные функции. Для органных пунктов это функциональное расщепление типично (см. примеры 53, 56).

Необходимо подчеркнуть, что восприятие полифункциональности связано с характерным моментом *отвлечения* с одной функции на другую, а не представляет собой простого совмещения непрерывно и с равной интенсивностью звучащих двух функций. Психологически

58

Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»

Звездочет:

И по_проба_вать же_нить _ ся.

наше восприятие как бы рассуждает: «(1) вот установилась мощная и длительно звучащая функция в басу; (2) пока она не меняется, мы, помня об этом в каждый момент, позволим себе послушать, что тут говорят другие аккорды, и (3), восстановив в последний момент звучание функции баса, можем перейти к следующей фазе восприятия». Не случайно pedalные D, T представлены, как правило, звуком, а не аккордом.

При полифункциональности естественно, чтобы один и тот же тон в разных пластах мог бы иметь разное значение. Так, в фортепианной сонате Чайковского, в центральном эпизоде (Es-dur) финала полифункциональность проявляется, в частности, в разном значении звука *es* в тактах 3, 5: в басу он устойчив как прима тоники, а в сопрано неустойчив как задержание к доминанте. Важно, однако, подчеркнуть, что дело не ограничивается лишь наличием двух функций. Гармонией здесь всегда является *согласование* двух функций. Оно выражается в том, что функции взаимодействуют друг с другом и при этом всегда оказываются *неравновесными*, а именно: одна является главной, другая подчиненной. В конечном счете всегда *доминирует функция pedalного тона*. Соподчинение функций практически всегда уничтожает полифункциональность как равноправие функций.

Об элементах политональности, казалось бы, можно говорить в тех случаях, когда слои полигармонии, если взять их отдельно, воспринимаются как принадлежащие к разным тональностям.

59

II. Чайковский. «Евгений Онегин» (схема)

Басовая педаль в примере, несомненно, на всем протяжении принадлежит тональности E-dur, ибо, как сказано выше, сущность органного пункта и состоит в подчеркивании, *усилении* значения *данной* звукоступени (а не в его умалении, тем более изменении). В верхних же голосах происходит явное отклонение в *fis-moll* — в *другую* тональность. В результате получается как будто бы совмещение двух тональностей, то есть политональность. Однако, как и в предшествующем случае, необходимо решительно возразить против распространенной теоретической ошибки в истолковании этого явления. Научное объяснение не заключается в констатации разрозненных фактов

(одна тональность, другая тональность); гармония состоит в *согласовании* двух структур, в сложении из них одной, единой полиструктуры, а не, наоборот, в разъятии гармонии на разрозненные звуковые элементы. Поэтому в объяснении примера 59 прежде всего необходимо констатировать *неравноправие* субструктур. E-dur настолько мощнее, что по сравнению с ним *fis-moll* вообще и не является тональностью; аккорд *fis-moll* в данном случае *не звучит* как тоника, а только как II ступень (Sp). Поэтому такая часто встречающаяся при органных пунктах тональная полиструктурность, *единотональная двухслойность*, по существу, не может называться словом «политональность», ибо тональностей здесь не «много», а только одна, даже если отдельные ступени и привлекают собственный *субсистемный хроматизм* (*eis-fis*). Тональность всегда состоит из нескольких элементов-аккордов. Обычно они чередуются, следуя один после другого. В случае же органного пункта они могут совмещаться (например, как здесь — I ступень внизу, II наверху), но тональность у них одна, и, следовательно, нет оснований говорить о политональности.

10. ОСОБЕННОСТИ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

Художественные особенности голосоведения на органном пункте обнаруживают проявления сущностных закономерностей его как фактурного образования.

Застывание одной из линий контурного многоголосия при введении органного пункта резко изменяет условия голосоведения в целом. Выключение половины из двух главных голосов (сопрано и бас) требует компенсации. Поэтому только в начальных органных пунктах, где мелодическое движение только еще начинает разворачиваться, линия мелодии может быть обычной волнообразной. В кодах же и предыхтах чаще всего используется однонаправленность движения линии.



С точки зрения контурного двухголосия, его функцию принимает на себя сочетание сопрано и тенора (то есть ближайшего к басу движущегося голоса).

Тенор, однако, не принимает на себя функции басового голоса. Его необходимо понимать как мелодически подвижный средний голос. Тенору над органным пунктом не свойственны скачки обычного гармонического баса.

Вообще неправильно было бы трактовать верхние голоса как самостоятельное целое, поставленное на неподвижный бас. В частности, избегаются возникающие таким путем заметные слуху удвоения баса, что создает жесткое и бедное звучание (звуков и без того меньше, чем при обычном четырехголосии, да еще один из них попадает в удвоение).

Линейная функция органного пункта — продление одного звука — нередко сказывается на трактовке построения с органным пунктом как

расширения или продления маленького построения. В связи с этим предьктовые и кодовые органые пункты часто получают секвентное развитие либо изобилуют другими видами структурных повторов (перестановки голосов в двойном контрапункте, вариационные повторения, остигато).

В связи с необходимостью однонаправленного движения линии сопрано и отсутствием нормативного гармонического баса на органном пункте естественно применение параллельного движения (см. пример 53). Оно может выступать и как своеобразное сжатие секвенции (не только на органном пункте).

11. ФИГУРАЦИЯ ОРГАННОГО ПУНКТА. ОСТИГАТО

Возможность выражать органый пункт не только протянутым звуком (собственно «точкой», «пунктом»), но и звуком повторяющимся открывает пути и для более сложного воплощения той же идеи с помощью мотива, даже фразы, характерной ритмической формулы (см. примеры 60, 61). Если повторению педального тона придается ритмическая характеристика либо оно заменяется повторением мотива, то возникает остигато, которое можно понимать как

60 Allegro molto $\text{♩} = 112$ А. Бородин. «Князь Игорь»

[По - дай вам бог по - бе - ду над вра - га - ми]

С 1 5

[X X]

С 1 5^б Т

фигурационную разновидность органного пункта. Фигурации органного пункта нередко придается тематическое значение путем введения в нее характерного ритма темы или даже целого мелодического рисунка (даже «говорящего словами»).

Мелодическое обогащение остигатного мотива ведет к превращению его из фигурации органного пункта в остигатную форму (прежде всего в вариации на остигато повторяющуюся мелодию). Линией водораздела между фигурацией органного пункта и остигатной формой следует считать то, сводима ли фигурация к повторению одного звука или несводима (например, в прелюдии К. Дебюсси «Шаги на снегу», где фигурация мотивируется «литерафонией» музыкальных букв слова d-e-b [ussy]).

12. ОРГАНЫЕ ПУНКТЫ НА ДРУГИХ СТУПЕНЯХ

В согласии со структурой классической тональности и общими принципами классической гармонии (прежде всего с классическими пропорциями тональной структуры, выделением и господством главнейших ее опор — $\hat{1}$ и $\hat{5}$), органые пункты делаются только на I и V ступенях. Но по мере эволюции и внутренней реорганизации тональной структуры происходящие в ней изменения начинают отражаться и на том, как движется мелодическая линия (см., например, линии движения мелодии в хоре «Улетай» из «Князя Игоря» Бородина), и на том, какие из ступеней тональности могут подчеркиваться превращением их в органые пункты. Наряду с преобладающими педальями на тонике и на доминанте получили применение и некоторые другие (не только в басу).

Приведем примеры.

1. Педаль на III ступени минорного лада: Шуман, 3-я симфония, часть II; Бородин, «Князь Игорь», акт I, хор девушек «Мы к тебе, княгиня»; Чайковский, 5-я симфония, часть IV, 6-я симфония, II часть; Кабалевский, II часть скрипичного концерта.

2. Педаль на IV ступени: Чайковский, II часть 5-й симфонии; Рахманинов, Серенада. О функциональном противоречии с басом можно говорить потому, что звук IV ступени — прежде всего носитель функции субдоминанты, а аккорды в названных примерах содержат и доминантовые гармонии.

3. На III ступени мажорного лада: Прокофьев, 7-я соната для фортепиано, часть II (в сопрано, начало главной темы; внутри среднего раздела, в E-dur); в коде той же части — педаль на двузвучии e^1-gis^1 в E-dur.

4. На вводном тоне ($v\hat{7}$): Рахманинов, 3-я симфония, часть I, предькт перед репризой (совпадает с доминантой cis-moll); Мусоргский, «Хованщина», Игры и пляски персидок из действия IV, ц. 22, 42 (переход от fis-moll к G-dur).

5. На натуральном вводном тоне в миноре: Рахманинов, Всеночное бдение, часть X, такты 8–9.

6. На II ступени мажора: Чайковский, 6-я симфония, часть III, предыкт перед репризой побочной темы в G-dur; Шостакович, 11-я симфония, часть I (песня «Слушай», As-dur).

7. На низкой II ступени мажора: Прокофьев, «Обручение в монастыре», II картина, сцена 6, п. 163–166 (чередование органичных пунктов на nII и на V); финал 7-й сонаты Прокофьева, где на nII строится предыкт к репризе главной темы.

8. На низкой V ступени минора: Щедрин, «Казнь Пугачева», п. 14 (h-moll).

9. На тонально двойственных или неопределенных ступенях: Прокофьев, 8-я соната, I часть, предыкт к репризе, на терцовом мотиве *fis-d*, который оказывается III< ступенью только в момент вступления главной партии репризы B-dur, а до тех пор звучит либо как доминанта к g-moll, либо как тонально неопределенный (и этим неустойчивый, предыктовый) момент гармонии (в конце предыкта стоит гармония тритоновой ступени), пример 61.

На основе новой гармонии XX в. образуется множество структур иного типа, в частности и тонально двойственных (пример 62).

Главная тема сама по себе в f-moll, и следовательно, органичный пункт на H нужно понимать как педаль на тритоновой ступени. Но замысел композитора гораздо глубже. Основной тональностью симфонии является e-moll, и поэтому в действительности педаль — на доминанте, а проведение темы — в гармонии nII> ступени, однотерцовой к одноименному E-dur (эта тональность будет в репризе побочной партии).

61 С. Прокофьев. 8-я соната, ч. I

[D: D ————— T(9) ————— DnII]

[D: D ————— DIII< ————— DnII6< ————— S]

f : D ————— T ————— N

Глубина замысла связана с тем, что тональная структура репризы есть своеобразное отражение структуры экспозиции в соответствии с основной задачей сонатной репризы — воссоединение на новом уровне того, что было расщеплено и находилось во взаимоотноительности в экспозиции. Главная тема экспозиции в миноре, в e-moll; побочная — в однотерцовом отношении as-moll–G-dur. Однотерцовость в репризе распределена между побочной в E-dur и главной в миноре, следовательно, в f-moll (с общей терцией *as = gis*). А связующим моментом этого f-moll с E-dur непосредственно и выступает органичный пункт на доминанте к e-moll и к E-dur — на звуке H. К тому же тритоновое сочетание H–f есть доминанта, разрешение которой приходится на спокойно и умиротворенно звучащий E-dur побочной партии.

13. ЭТАПЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ОРГАННОГО ПУНКТА

Особенность органичного пункта с точки зрения его отношения к явлению гармонии состоит в том, что он знаменует возникновение самого феномена многоголосного склада, вертикального измерения музыки, одновременного созвучия. Основные периоды развития органичного пункта в общем совпадают с наиболее крупными эпохами истории музыки.

Можно предполагать, что элементарное сопровождение мелодии выдержанным бурдонизирующим тоном было известно и в Древнем мире. По-видимому, именно такой тип многоголосия был — наряду с гетерофонией — самым ранним его выражением. Однако никаких точных документальных данных об этом не сохранилось. Но очевидно, что подобные формы музыки не были фактором музыкального мышления.

Первым достоверным свидетельством существования органичного пункта — и как явления, и как понятия — следует считать так называемый «парящий» или «висящий» (или «подвешенный») органум (*organum suspensum*) Гвидо Аретинского (ок. 1025–1026), пример 63.

cantus

Sex - ta ho - ra se dit su - per pu - te - um
vox organalis

(Повторяющиеся ноты на нижней строке, возможно, обозначают непрерывно тянущийся звук в исполнении на инструменте, органе.)

В органуме школы Нотр-Дам (ок. 1160) педальными тонами служили медленные, длинные ноты нижнего голоса («пункты»), исполнявшего cantus firmus. Пример — обработка хорала «Nec dies» Леонина из «Magnus Liber Organi» (см. в изд. Historia organoediae. 1. Budapest, 1976).

В эпоху ренессансной полифонии основным видом органного пункта стал выдержанный голос, образующий консонансы с другими, бегущими голосами («консонантная педаль»). Он может быть и в нижнем голосе (Кабесон, 5-й Магнификат I тона; см. в изд. Liber Organi. 3. Mainz, 1961), и в верхних (Дж. Палестрина, заключительные такты в Benedictus из мессы «O magnum mysterium»; см. в сб.: Хорові твори. Киев, 1972; Г. Дюфай, Sanctus из мессы «L'homme armé», перед Pleni; Я. Обрехт, Hosanna из мессы «L'homme armé», перед Benedictus). Консонантная педаль часто находится в заключительном кадансе (как и позднейший органний пункт); притом даже в таком исключительно мягком гармоническом стиле, как у Палестрины, встречается оговоренная правилами характерная синкопа на диссонансе кварты (пример 64).

В других стилях можно встретить и типичное для позднейшего органного пункта функциональное противоречие, выраженное достаточно остро (несмотря на то, что в ренессансной модальной гармонии еще нельзя говорить о контрасте тональных функций), пример 65.

Эпоха барокко (XVII — середина XVIII в.) характеризуется утверждением органного пункта в нынешнем смысле слова. За орган-

re no - bis. NB

re no - bis

no - bis.

a - - - - - mour».

vo - ci le - - al - - - - le a - - - - - mour».

a - - - - - mour, le - - alle a - - - - - mour».

66

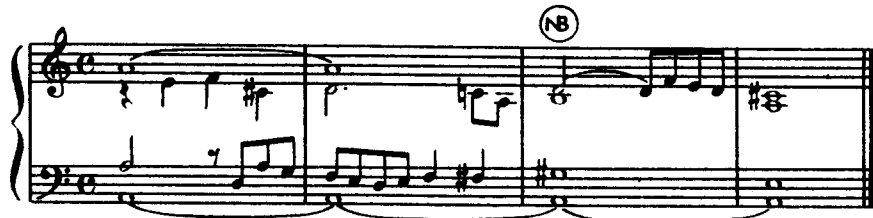
f con fantasia

ным пунктом закрепляется положение в расширении заключительного каданса (С. Шайт, «70 симфоний», например «6-я симфония из D», «9-я симфония из D» «2-я симфония из G♭ dur»). В XVII в. еще очень ощущается старый принцип «консонантной педали», функциональное противоречие проявляется преимущественно в диссонансе кварты к басу (развитие приема, указанного в примере 64).

Применение органного пункта как специального средства гармонии особенно ярко сказывается в органных токкатах Дж. Фрескобальди (1583–1643), изданных под характерным названием «Toccata sopra i Pedali del organo e senza» (см.: Избранные органные сочинения в двух томах. Т. 2); это допускает возможность на усмотрение исполнителя играть произведения с педалью или без педали. Следовательно, комплекс верхних голосов мыслится как совершенно самостоятельный, что говорит о степени обособленности слоев ткани.

Фрагмент одной из токкат с органными пунктами см. в примере 66. В органных мессах Фрескобальди (т. I того же издания) обработки хорала, помещаемого поочередно в различные голоса, дают возможность долгих органных пунктов во всех голосах (органные пункты типа «консонантная педаль»), см. обработки Kyrie и Christe.

Но у Фрескобальди встречается и момент яркого функционального контраста на органном пункте (пример 67). К концу XVII в.



этот функциональный контраст становится обычным правилом органного пункта (см., например, органное сочинение Д. Букстехуде, 1637–1707). Органный пункт стал таким, каким мы его знаем.

Органный пункт в XVII в., а в особенности в XVIII в. (И. С. Бах, Г.-Ф. Гендель) приобрел динамические свойства, превратился в мощное средство формообразования.

У венских классиков органные пункты тонко дифференцируются по их тонально-функциональному назначению. Вместо барочных смен-перекрасок появляются органные пункты с динамически *противоположными* тонально-функциональными «зарядами» — доминантовые «педали-нагнетания» и тонические «педали-разрядки».

В XIX в. значительное развитие получили колористические педали, жанрово-характеристические педали (Римский-Корсаков, «Песня индийского гостя» из оперы «Садко»; Бородин, «Спящая княжна» — со сказочно-колыбельным характером экспрессии). Часто вместо динамики функциональных контрастов на первом плане оказывается красочно-фоновое значение педали. Сочные многозвучия на педалях обогащают вертикаль, подготавливая многое из аккордики XX в.

В XX столетии возможности органного пункта заметно изменились. С одной стороны, расширилось и стало еще более разнообразным их значение, расширился и круг гармоний на органном пункте (в частности, за счет гармоний хроматической системы; см.: Прокофьев, «Золушка», № 31 «Большой вальс», кода). С другой — органные пункты (отчасти и вследствие расширения сферы их действия) смыкаются с другими средствами гармонии (например, в коде I части 8-й сонаты Прокофьева — смыкание принципов: 1) органного пункта со слоем идущих аккордов и 2) проходящих аккордов на фоне простого неподвижного pedalного созвучия), переходят в иные явления (например, в «Золушке» Прокофьева в № 38 «Полночь» pedalный фон превращается в сонорный фон). Pedальные созвучия смыкаются с диссонантными многозвучиями как нормативными аккордами.

Литература

1. Берков В. О. Пособие по гармоническому анализу. 2-е изд. М., 1966 (1-е изд. М., 1960). С. 162–184.
2. Мясоедов А. Н. Учебник гармонии. 2-е изд. М., 1983. Гл. 7.
3. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969. Гл. VII.
4. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1 // Музыкальная фактура. М., 1976. Гл. 5, § 4–5).

ГЛАВА 7 ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ И РАЗГРАНИЧЕНИЕ ПОНЯТИЙ. СУЩНОСТЬ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ



Голосоведение есть мелодическое движение в голосах (многоголосной ткани). Каждый гармонический оборот может рассматриваться не только как последование нескольких аккордов, но и как одновременное звучание нескольких мелодий. Отсюда та сторона аккорда, которая в главе 4 была определена как линейность тонов. Голосоведение и есть воплощение этой стороны аккорда. Если аккорд воплощает вертикальное действие гармонии, то голосоведение (мелодии поющих голосов и их совместное ведение) — действие гармонии по горизонтали.

Голосоведение имеет две стороны (которые точнее следовало бы трактовать как *два измерения* музыкальной ткани):

- 1) линии движения каждого отдельного голоса (горизонталь);
- 2) координация линий движущихся голосов (вертикаль).

(По Ю. Н. Тюлину, голосоведение есть «процесс мелодического связывания тонов, а также соотношение нескольких голосов в их одновременном звучании»; см.: Краткий теоретический курс гармонии. С. 30.)

В совокупности этих двух сторон голосоведения раскрывается его сущность. Движение голосовых линий есть *проявление* мелодического начала,* а координация мелодических голосов по своей природе есть не что иное, как *контрапункт*.** То и другое (мелодика

* Общеславянское «голос» («глас») происходит от звукоподражательного корня «гол». Родственные слова — «глагол» (= речь, слово), «глаголять» (= говорить; так сказать, «действовать голосом»). Древний синкретический смысл слова («голос» = слово + звучание), расщепившись на два, одним из своих значений совпал со смыслом «мелодия». Изданный в 1790 г. сборник Прага назван «Собрание народных русских песен с их голосами, положенными на музыку Иваном Прачем», где под «песней» подразумевается ее словесный текст (стихотворение), а под «голосом» — мелодия («музыка» же — переложение для голоса с инструментальным сопровождением). П. И. Чайковский, переводя на русский язык «Свадьбу Фигаро» Моцарта, итальянское выражение «canzonetta sull' aria» (в партии Графини, такты 2–1 перед № 20) передал словами «песенка на голос», точно в таком же смысле: «голос = мелодия». В свою очередь, термин «голос» имеет два оттенка своего музыкального смысла: 1) голос как исполнительная партия и 2) голос как определенная мелодия, даже тема.

** Первоначальный смысл слова «контрапункт» («punctus contra punctum») в данном случае совпадает с этой координацией голосов во всякой (не только полифонической) многоголосной ткани: нота против ноты, голос против голоса, мелодия против

и контрапункт) относятся к *технике письма*, которая как категория коррелятивна технике гармонии и технике формы: все три техники — гармонии (функции тонов, аккордов), письма (ткань, фактура) и формы (смысловые значения частей) — совместно составляют триединство техники музыкальной композиции в ее традиционном классико-романтическом варианте.

Принадлежность голосоведения к области письма (а не к гармонии в собственном смысле, не к форме) объясняет сущность голосоведения в его отношении к двум другим областям техники композиции и вместе с тем сущность еще нескольких понятий, постоянно находящихся во взаимодействии с гармонией и поэтому трудно от нее отделимых.

«Гармония», как общее понятие философского плана, как определенная эстетическая, психологическая и социальная идея, реально существует лишь в той мере, в какой она находит свое материальное воплощение в чувственно-звуковом облике (понятно, что лишь на этом уровне звуковой реальности можно говорить о гармонии в техническом, художественном смысле). Гармония становится цветущим деревом тогда, когда она облекается в звуковую плоть, когда она воплощена в ткань проникнутого гармонией звукового организма; когда, наконец, рост этого организма обретает эстетически привлекательные чувственно-звуковые формы. «Гармония» здесь — смысловое духовное начало, а звуковая ткань («плоть» музыкального «организма») — его материальное воплощение. Гармония, как духовная субстанция музыкального произведения, в этом процессе воплощения («инкарнации») «входит» в соединение с ритмом и метром, линией высот, тембром и инструментовкой, вертикальной координацией голосов и другими звуковыми компонентами музыки, одухотворяет их, давая им подлинную жизнь; ткань музыкального организма растет и оформляется лишь при условии, что она воплощает гармонию как смысловое, эстетически-содержательное начало музыки («В начале был смысл» — можно было бы сказать, перефразируя древнее изречение).

Отсюда значение для гармонии (и для музыки) звуковой ткани, этой воплощенной *реальности* гармонии. Для характеристики звуковой ткани в целом применяются термины «фактура», «ткань», «музыкальная ткань». Сюда же относятся и более частные термины: «контрапункт», «мелодика», «голосоведение» (например, расположение звуков аккорда в одновременном звучании есть «фактура», «ткань», но не есть *ведение* голосов), «тембровое строение» (в этом смысле «тембрика» — «инструментовка»), «аккорд». Поскольку все они подчас до неразличимости едины с «гармонией», важно не путать ряды понятий. Прежде всего не смешивать понятия, относящиеся к собственно гармонии и к ее звуковой реализации, как не следует,

мелодии. Двухголосный контрапункт (простой) обычно лежит в основе и самой типичной гомофонной ткани, в линиях ее крайних голосов. Разница между гомофонией и полифонией состоит здесь в значениях голосов. В гомофонном двухголосии один из голосов есть средоточие музыкальной мысли, а другой выполняет роль аккомпанемента; в полифоническом же голоса относительно равноправны по значению.

например, отождествлять «смысл» (греч. «λόγος») и «слово» (греч. «λόγος»), «понятие» и фиксирующий его «термин». Нельзя, например, сказать, что «фактура включает в себя» гармонию, лад, тональную систему, тональную (или ладовую) функциональность, модуляцию, хотя никакая модуляция, разрешение доминанты в тонику, объединение звуков в аккорды и т. п. невозможны без *реализации* их в фактурных формах аккордов, аккордовых соединений, аккордовых исследований, дифференциации голосов многоголосной ткани по их фактурной функции; одним словом — гармония не может существовать без соответствующего фактурного выявления, вне реалити голосоведения.

*Фактура** есть звуковая ткань произведения, взятая в аспекте ее строения и взаимодействия составляющих ее голосов (это понятие включает также всю тембровую сторону музыки). Фактура относится к важнейшим средствам музыкальной выразительности. Развитость фактуры придает музыке художественное богатство чувственной полнокровности выражения.

Склад есть принцип или конкретный способ сложения звуковой ткани; «склад» — понятие, чрезвычайно близкое «фактуре».

В классико-романтической гармонии наиболее важный компонент фактуры — голосоведение. «Искусство голосоведения», по мнению П. И. Чайковского, составляет «всю сущность гармонической техники» (Руководство к практическому изучению гармонии. С. 155). Художественное значение развитого голосоведения состоит в совокупном действии в нем мелодики и контрапункта.

По отношению к некоторым фактурным явлениям иногда неверно применяется слово «гармония». Так, в паре «мелодия и гармония» фигурируют понятия из разных логических рядов (фактурного и звуко-системного); подразумеваются же обычно при этом однопорядковые (фактурные) термины «мелодия» и «сопровождение» (см. выше, в гл. 1. С. 8–9).

Термин *письмо* означает примерно то же, что «фактура», но, пожалуй, включает некоторый оттенок действия, композиционно-технической процедуры и этим ближе к понятию «техника» (то есть умение оперировать художественными средствами музыки).

2. ВИДЫ ДВИЖЕНИЯ ГОЛОСОВ. КОЛИЧЕСТВЕННЫЙ И КАЧЕСТВЕННЫЙ ФАКТОРЫ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

Все многообразие линейных движений голосов относительно друг друга сводимо к трем основным типам двухголосия, возникающим при комбинации движений вверх либо вниз и пребывания на одном месте:

1) прямое движение (оба голоса идут в одном направлении). Частный случай прямого движения — параллельное движение (когда

* От лат. *facere* — делать, производить, формировать; *factura* (букв.: «сделанное», «произведенное») — обработка, строение (например, строение тела); произведение, творение (*Vulgata*).

голоса идут не только в одном направлении, но также и на одинаковый интервал);

2) противоположное движение (один голос вверх, другой — вниз);

3) косвенное движение (когда один голос остается на месте, а другой движется).

В многоголосии к названным основным типам прибавляются еще и смешанные: прямое (непараллельное) + параллельное, параллельное и противоположное, косвенное и противоположное и т. д. Если при смене гармоний имеется косвенное движение, соединение — гармоническое, если косвенного движения нет, то мелодическое. В многоголосии, особенно XX в., названные три типа движений голосов дублируются движениями звуковых масс (контрапункт пластов) — прямым, противоположным и косвенным (также и внутрипластовым).

Богатство движений голосов при гармонической связи возникающих созвучий, со своей стороны, придает гармонии свободу движения мысли и особого рода гибкость и тонкость общего звучания.

«Истинная красота гармонии состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса, не стесняясь ни тем ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда» (Чайковский. Руководство к практическому изучению гармонии. С. 43).

Но для гармонического движения важны не только эти пространственно-регистровые явления, все же несколько внешние по отношению к качественной стороне гармонии. Смены высот в ходе движения голосов имеют связь с функциональными сменами в соотношении аккордов друг с другом, если учитывать не просто передвижения голосов по тем или иным звукам (например, $c-e-g-e-c$; *количественный* фактор голосоведения: движение есть, но все стоит на месте), а такие движения, которые связаны с переходами на другие звуки — те, которых нет в звучании данного аккорда (например, $c-e-g-f-d$; *качественный* фактор голосоведения: есть не только движение голосов, но и качественная смена). Ощущение развития музыкальной мысли возникает при сменах звучания. Переход на новую высоту, в особенности смежную, находящуюся в отношении диссонанса секунды к данной, вносит освежение звучания, поддерживает интерес слуха к движению музыкальной мысли вперед.

Два фактора голосоведения — *качественный* и *количественный*, — соединенные в одном этом явлении, находятся в сложном и неоднозначном переплетении с двумя типами факторов движения в музыке. Один из них, условно говоря, модально-монологический, другой — аккордо-гармонический. Сущность первого — переход на любой другой звук как средство обновления движения, развития (например, от d — на e , на g , на a , на c). Сущность второго — переход не на каждый звук, а только на тот, который не входит в состав подразумеваемого аккорда (например, при аккорде d -moll переход от d на f и на a не приносит ощущения движения, а воспринимается как пребывание в той же самой сфере; эффект движения возникает при

переходе от d на e , на g , на c). Несмотря на эти существенные различия, оба фактора исходят от единого принципа движения, который нужно рассматривать как обобщенный первичный фактор звукового движения в гармонии. Сформулируем его так: *переход к новому звуку есть фактор движения в гармонии*. Далее действие общего принципа расщепляется в зависимости от условий его функционирования. В старомодальном одноголосии переход на любой другой звук означает звуковую смену; в аккордо-гармоническом многоголосии однофункциональны 2–3–4 звука аккорда и по отношению к ним новы только те («неаккордовые») звуки, которых нет в самом данном созвучии.

В некоторых техниках XX в. (пуантилизм, сонорика) могут отсутствовать категории «голос» и «голосоведение».

3. ФАКТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ГОЛОСОВ*

Художественное богатство развитой гомофонной фактуры выражается не только в многообразии гармонически связанных движений, но также в функциональных различиях самих голосов по их роли в многоголосной ткани. Чтобы эстетическое богатство звучания гармонии раскрывалось в наибольшей мере, необходима впечатляющая ее инкарнация — «вхождение» в звуковой материал. Развитый вид этой материализованной гармонии и есть ее воплощение в многообразии музыкальной ткани, функций ее частей, голосов.**

Основные функции голосов многоголосной ткани:

1. *Главный голос* (мелодия), обычно в сопрано. В гомофонии главный голос один, при полифонизации могут быть и два соперничающих главных голоса. Этот голос является средоточием музыкальной мысли, содержание которой, однако, лучше всего выявляется во взаимодействии мелодии с прочими голосами.

2. *Бас* («вторая мелодия»). В гомофонной многоголосной ткани музыкальная мысль (мелодия) является композитору обычно сразу в определенном гармоническом оформлении, часто вместе с нижним голосом, который совместно с верхним отграничивает область музыкального звучания. Бас поэтому особенно тесно связан с мелодией (сопрано) узлами контрапункта.

Изредка функции баса и главного голоса совпадают (если мелодия излагается в нижнем голосе, например в прелюдии Ф. Шопена h -moll); мелодия иногда помещается и в средние голоса.

* Предложенный нами термин представляется более точным, чем термин А. Ф. Мутли «мелодические функции голосов» (см.: Мутли. Мелодические функции голосов многоголосной ткани; ср.: Способин. Лекции по курсу гармонии. С. 31).

** Звучная, впечатляющая, развитая по голосоведению гармония — один из признаков композиторского мастерства. П. И. Чайковский, критикуя присланные ему сочинения А. Н. Алфераки, писал в ответе автору: «Вы умеете изображать прелестные гармонические подробности, но Вы совершенно не знаете голосоведения... Гармония Ваша, если можно так выразиться, очень безжизненна, лишена всякого движения» (из письма к А. Н. Алфераки от 20.07.1888 г.; см.: ПСС. Т. XIV. С. 489). Чайковский считал, что «истинная красота гармонии требует полной независимости каждого голоса» (Руководство к практическому изучению гармонии. С. 29).

3. *Средние гармонические голоса*. Основное их назначение — пополнение гармонии, аккордики. Значительные художественные ресурсы таятся в многообразных возможностях группировки средних голосов — присоединения их (по ритму и регистру) к басу (как, например, в побочной теме I части 6-й симфонии Чайковского) или к сопрано (Мусоргский, «Борис Годунов», вступление к сцене в корчме) или объединения их с крайними голосами в одно моноритмическое целое (Чайковский, начало финала 6-й симфонии) или каких-либо иных.

На основе противопоставления функциям обычных крайних голосов среди прочих голосов могут возникать и еще некоторые фактурные функции.

4. *Контрапункт* — мелодически выработанный голос, полифонически противостоящий основной мелодии (Чайковский, «Ноктюрн» для фортепиано, реприза). Этот контрапункт может быть малоиндивидуализированным в мелодическом отношении; поэтому возможно различать такие его виды, как мелодизированный, фигурационный (см.: *Холопова В. Н.* Фактура. С. 38–39).

Контрапунктирующий голос может быть и имитирующим по отношению к главному (или к басу, или к другим голосам).

5. *Выдержанный звук* (педальный тон) — часто это общий звук между несколькими гармониями либо органнй пункт (в среднем голосе, в басу).

6. *Дублировка* — удвоение (утроение, умножение) движущегося (часто верхнего, главного) голоса октавными усилениями, а также параллельно идущими созвучиями — в терцию (Скрябин, этюд Des-dur ор. 8 № 10), сексту, секстаккордами, квартсекстаккордами, трезвучиями; в новейшей музыке — любыми диссонирующими аккордами.

7. В иных складах фактуры возможны еще некоторые функции голосов:

- ♦ *подголосок* — прежде всего, особый вид дублировки в подголосочном складе, гетерофонии;
- ♦ «*вождь*» и «*спутник*», *пропоста* и *риспоста* — в имитационной полифонии;
- ♦ «*путь*», «*верх*», «*низ*» — в старорусском строчном пении;
- ♦ «*принципал*» (*vox principalis*, главный голос, с изложением обрабатываемой темы-мелодии) и «*органал*» (*vox organalis*, дублировка принципала) — в органуме. Возможны и другие функции (см. *Холопова В. Н.* Фактура. С. 29–37).

8. В Новой музыке встречаются и иные функции голосов и звуковых слоев (пластов): сонорный слой (Шостакович, 2-я симфония, до ц. 13), сонорно-окрашенный слой (Дебюсси, прелюдия «Фейерверк»; Барток, пьеса «Звуки ночи» из цикла «На просторе»), контрапункт пластов, контрапункт сонорных пластов (Прокофьев, контрапункт сонорных двенадцатизвучных аккордов во второй вариации второй части 2-й симфонии), контрапункт целостных структур (парных произведений, которые допускают совместное исполнение, —

у Бартока, Мийо), пуантилистическая ткань (Булез, 3-я фортепианная соната; Ноно, «Прерванная песня», № 7), сложные пропорции между прежними и новыми функциями и сложные комбинации на этой основе (Веберн, симфонии ор. 21, часть I). (См. об этом: *Холопова В. Н.* Фактура. С. 52–62.)

Соотношение фактурных функций в гармонии классико-романтического типа часто бывает неэлементарным, обнаруживая сложность композиторской мысли (пример 68).

В согласии с художественной задачей фактура полифонизована и двупланова: действие на сцене (партия Германа, оркестр) и за сценой (голоса хора). Отсюда расхождение между драматургической и композиционной ролью двух мелодий: в партии Германа (драматургически главный голос, но не главная мелодия) и у первых сопрано хора (композиционно главный голос, главная кантиленная мелодия; но в партии, имеющей фоновое значение). В результате получается структура ткани, как в дуэте, с двумя мелодиями, причем необходимо еще специальное разъяснение, какая из двух мелодий основная, а какая написана к ней как контрапункт. Кажется несомненным, что мелодия солиста написана как контрапункт к хоровой, а не наоборот. Таким образом, устанавливается наличие двух главных голосов (отсюда и впечатление полифоничности структуры), соотношение между которыми мы определяем как «первая мелодия» (у хора) и «вторая мелодия» (у солиста).

Помимо них и бесспорного баса, партия первого тенора представляет собой октавную дублировку-усиление; в оркестре есть голос в имитационном отношении к партии солиста (в такте 4 — предымитация, в 4 и 5 — имитация). Две группы средних голосов (в хоре и оркестре) противопоставляются друг другу так, как если бы они

68

П. Чайковский. «Пиковая дама»,
действие III, картина 5, ц. 3, такты 3–5

[Largo (♩ = 50)]

Герман

хор певчих за сценой

(Хор должен петь громко, но очень издали)

Archi

Ork.

Cr. *p*

Vc. *mp*

(Испуганно встает)

4

Всё те же ду-мы, всё тот же

Го - - - - - спо - ду мо -

2 Fl. + Vc.

Ott.

Cb.

5

страш-ный сон и мрач-ны-я кар-ти-ны по-хо-рон,

лю - - - - - ся я,

2. Fl. + Vn.

Archi

Ott.

Vc.

Cb.

тоже соотносились как две контрастные группы звучностей (их можно понимать здесь не столько как собственно голоса, сколько как разнохарактерные «гармонические тела»). Отрывистые аккорды медных (на сильных долях тактов 4 и 5) составляют дополнительный контраст двум группам средних голосов.

В своей совокупности многообразные фактурные функции выявляют богатую внутреннюю жизнь гармонии, ее движение, «дыхание».

4. КОНТУРНОЕ ДВУХГОЛОСИЕ. КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ ОСТОВ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТКАНИ

Среди фактурных функций и связей голосов особо важное значение имеет сочетание крайних движущихся голосов — обычно сопрано и баса. Они достаточно ясно обрисовывают всю гармоническую структуру в целом, но только как бы без выписанных деталей, эскизно, контурно. Поэтому такое двухголосие называется *контурным двухголосием* (или *остовным двухголосием*, *основным двухголосием*)*.

Контурное двухголосие передает, вопреки неполноте гармонии, основное в ней — функциональные значения в целом, гармонический ритм, общее распределение движения в голосах, каденции, участки подъема, внутренние повторения и т. д.

Характерно, что в эпоху генерал-баса (XVII — середина XVIII в.) нередко музыку, рассчитанную на гомофонно-гармоническое сопровождение, писали без средних гармонических голосов, давая вместо них цифровку (иногда обходясь и без цифровых указаний и притом полагая, что сочинение вполне готово для исполнения). Вот, например, оригинальная баховская партитура начала № 8 из «Магнификата» (пример 69А) и ее клавирная расшифровка (пример 69Б).

Подобное отношение к заполняющим гармонию средним голосам типично и для джазовой музыки XX в., когда мелодия, бас (и основные контрапункты) выписываются точно, а скандируемые четвертями аккорды (например, в партии гитары) обозначаются в основных чертах буквами и цифрами, без точных указаний их расположения.

Зато контурное двухголосие выполняется по всем строгим правилам *контрапункта* (с точки зрения полифонической теории, это обычно простой контрапункт). По существу, контурное двухголосие и есть не что иное, как *двухголосное контрапунктическое соединение*, лежащее в основе всякой неконтрапунктической гомофонной ткани.

Казалось бы, о какой полифонии может идти речь, например, в «Серенаде» Шуберта? А если взять контур пьесы, то сразу обнаружится не просто двухголосный контрапункт на всем ее протяжении,

* Оригинальный термин П. Хиндемита (в его «Руководстве по композиции») — «übergeordnete Zweistimmigkeit» (букв. «подчиняющее», «главенствующее», «начальствующее» двухголосие).

Violini I—II in unisono

Continuo

Con moto (♩ = 80)

f *energico*

но контрапункт тщательно выработанный и притом даже полностью свободный от штампов и примитивов бытовой музыки вроде квартетных ходов баса популярно-жанрового типа (несмотря на склонность Шуберта к «простосердечным», «чистым» аккордовым оборотам). Таким образом, контур здесь — хорошо выработанный *контрапункт* (пример 70).

В прочих, обычных случаях эта контрапунктическая основа (выбор интервалов, соотношение линий, соотношение движений голосов, соотношение ритмов и т. д.) еще более заметна. Нередко она доводится композитором до подлинно полифонического звучания

(пусть и в виде неимитационного контрапункта) вплоть до интенсивной мотивной работы (пример 71).

Как видно из аналитических указаний, «вторая мелодия» уступает первой лишь в мелодической яркости, но по интенсивности самостоятельного мотивного развития находится с ней на одном уровне. Как часто бывает у Моцарта, обе контурные линии взаимодействуют: в последних тактах верхняя мелодия перенимает тактовые мотивы у нижней.

Тенденция к подобной развитости нередко наблюдается и в других голосах гомофонной ткани.

Точно такое же ведущее конструктивно-определяющее значение имеет «контурное двухголосие» и в иных складах — *аккордовом* (см., например, хоралы Баха), полифоническом. Хиндемит, подробно разработавший (в своем «Руководстве по композиции», 1937) теорию «господствующего двухголосия», при анализе баховской «симфонии» (трехголосной инвенции) *f-moll* указывает на доминирование в этой пьесе контурных голосов (несмотря на систематическое проведение в ней принципа тройного контрапункта).

5. ГЛУБИННЫЕ СЛОИ МНОГОГОЛОСНОЙ ТКАНИ. СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ НОРМ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ

Гармония пронизывает всю ткань музыкально-звукового организма. Притом гармония выступает здесь и как общеэстетическая, философская категория, и как конкретная интонационная система, отражающая определенную исторически детерминированную стадию развития музыкального мышления, определяемую воздействием ряда условий — социальных, расовых, национальных, общекультурных. Эти и подобные факторы фокусируются в структуре конкретной ладогармонической системы, которая далее определяет конкретные особенности гармонической ткани — в частности, всегда стилистически определенные нормы голосоведения. Конкретные свойства конкретной ладогармонической системы выступают при этом в качестве порождающей причины, вызывающей к жизни именно те, а не другие конкретные гармонические нормы. Так что гармоническая система относится к глубинным слоям музыкального мышления, обычно и не осознаваемым композитором в процессе творчества. Различия в гармонических системах поэтому неминуемо отражаются на поразительных расхождениях в нормах гармонических стилей (что особенно заметно в музыке XX в.).

В рамках нашей работы мы можем представить общую схему этой глубинной структуры музыкального сознания на примере классической гармонической системы.

1. Глубинный первичный фактор гармонии — система аккордов, рационально-строго объединенных на основе центрального элемента (ЦЭ) системы — *консонирующего трезвучия*.

2. На основе ЦЭ образуется *остов мелодии* (мелодический ствол). Обычно это лежащий в глубине мелодической структуры ход вниз по звукам тонического трезвучия:

$$\hat{3}-\hat{2}-\hat{1} \text{ или } \hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1} \text{ (и аналогичные).}^*$$

3. Как контрапункт *nota contra notam* согласно гармоническому закону системы (в классическом Dur-moll — закон консонанса) возникает *бас*, определяющий костяк аккордового последования.

4. *Мелодическая фигурация* остова — важнейший элемент звуковой ткани; первоисток голосоведения — главный голос, *мелодия*.

5. Детально выработанный главный голос в сочетании с басом дает *контрапункт контурного двухголосия*.

6. Детальная выработка всей ткани в отношении вертикали (фактурных функций голосов) и горизонтали (развитие целостной структуры) довершает композицию, полно реализуя гармонию данной системы и образуя целостную *музыкальную форму*.

* Напоминаем, что арабские цифры со значком сверху ($\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ и др.) указывают ступени-звуки (а не ступени-аккорды).

Эти пункты — лишь *схема*, то есть отражение всей сложности глубинного измерения музыкального мышления только в принципиально важнейших пунктах, а не во всем богатстве содержания (что связано с раскрытием каких-то более общих основ сознания эпохи).

Классический композитор не выбирал себе систему. Например, во времена Моцарта было бы безумием решать вопрос, сочинять ли в системе мажорного и минорного трезвучия, или же избрать какую-то другую систему. Альтернативы к мажорно-минорной системе не было, поэтому в музыкальном сознании композитора не было и самого этого вопроса. (Показательно, что, когда Моцарт сочиняет «антимузыку» под названием «Музыкальная галиматья», он всего лишь искажает ту же самую систему мажора и минора.)

В результате часть названных пунктов, и именно самые глубинные части музыкального ощущения (пункты 1–3), вообще *прекомпозиционны*. Это значит, что они существуют до сочинения и обнаруживаются лишь при анализе. Сущностью пунктов 1–3 является гармоническая система как *действующий интонационный комплекс*.

Сознательно же действует композитор начиная с пункта 4:

мелодия → контрапункт → форма.

Пункты 4–6, по сути, и есть не что иное, как инкарнация (воплощение) гармонии, возникновение из генетического кода музыки (определенной системы гармонии) живого музыкального организма; это и есть творчество как рождение музыки из духа данной гармонии, интонационной системы.

Место голосоведения в данном процессе — *обращение возможности в действительность*, включение гармонии во *временное существование*.

С композиционно-технической точки зрения голосоведение это:

- ♦ *выработка* главного голоса (сочинение мелодии, о чем говорило риторическое «inventio»^{*});
- ♦ *нахождение* музыкального баса и его выработка как создание *контурного двухголосия*;
- ♦ *восполнение* прочих голосов (и их выработка),
- ♦ создание *рельефа формы* (подъемов, спадов, эффектов роста и т. д.) с помощью средств голосоведения.

Притом все это происходит по законам гармонической системы. Покажем это на конкретном образце (пример 72).

Гармония приведенного фрагмента существует на основе контрапункта контурных голосов (пример 73).

Как показано стрелками, обе линии контура не что иное, как в конечном счете мелодическая фигурация «ствола», тонического трезвучия.

* «Инвенция» — раздел учения об ораторском искусстве (в XVI–XVII вв. также и об искусстве музыки), где говорится о том, как надо «изобретать», находить мысль. (Ввиду наличия двух различных понятий, можно термином «реторика» обозначать искусство речи, а «риторика» — выпренную, пустую речь).

Measures 3-7 of the musical score. The music is in a slow, cantabile tempo. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are marked 'p' (piano).

Measures 8-12 of the musical score. The melodic line continues with a series of eighth and sixteenth notes, maintaining the cantabile character.

Measures 3-8 of the musical score, showing a different perspective or continuation of the previous measures. The piano part is clearly visible with arrows indicating phrasing.

Measures 9-12 of the musical score, continuing the melodic and harmonic development.

Гармонический остов сопрано и баса см. пример 74.
 Последование остовных гармоний в двух предложениях (и в заключительном кадансе). Вся ткань основывается на этих прагармониях системы (пример 75).
 В свою очередь доминанты сводимы к фигурации тоники. Тем самым обнажается корень системы, ее ЦЭ, проглядывающий и через нетонические гармонии (пример 76).

Measures 3-7 of the musical score with harmonic analysis. The soprano and bass lines are highlighted with boxes and labels 'A' and 'Б'. The bass line is labeled with 'T' and 'D'.

Measures 8-12 of the musical score with harmonic analysis. The soprano and bass lines are highlighted with boxes and labels '(T)', 'S', 'D', and 'T'.

Measures 3-11 of the musical score with harmonic analysis. The soprano and bass lines are highlighted with boxes and labels 'A' and 'B'. The bass line is labeled with 'такты: 3, 6, 9, 10, 11'.

Measures 3-11 of the musical score with harmonic analysis. The soprano and bass lines are highlighted with boxes and labels 'A' and 'B'.

Вот и сами корни гармонической системы — остов мелодии, ее опорные тоны (пример 77А) и последнее основание системы, ее ЦЭ (пример 77Б).

Measures 3-11 of the musical score with harmonic analysis. The soprano and bass lines are highlighted with boxes and labels 'A', 'B', and 'ЦЭ'.

Подчеркнем, однако, что проделанный анализ шел от живого произведения к его прекомпозиционной подоснове, то есть в противоположную сторону по отношению к направлению творческого процесса. Поэтому ценность представляет не конечный результат нашего рассматривания, а, наоборот, исходный пункт, так как именно он представляет собой «расцветшую жизнь» гармонии. Непосредственно аналитический же материал имел целью не конечную идею гармонической системы, а прослеживание *единства всех слоев* гармонической системы, включая все этапы нашего осторожного снятия слоев. Это как годовые кольца на дереве: неправильно было бы спрашивать, которое из них ценнее; ценность — в связи и сплочении их всех в живой растущий организм.

Метод многократного последовательного снятия слоев голосоведения как способ анализа органики музыкального произведения разработан австрийским теоретиком Х. Шенкером. Не следует, однако, думать, что конечный результат редукции — всегда консонирующее трезвучие (Шенкер показал, что главное в такой «редукции» — *гармония всех структурных слоев*; в нынешней терминологии — *уровней*). В различных гармонических системах — различные ЦЭ и соответственно различные нормы письма, фактуры, голосоведения. Резко отличается, например, от системы венских классиков и вообще от систем европейской гармонии ладогармоническая система русской народной музыки. Чтобы показать стилистическую обусловленность норм голосоведения и значение гармонической системы (как порождающей модели) для этих норм, приведем русское народно-песенное многоголосие (пример 78).

78 Довольно медленно $\text{♩} = 62$

Русская народная песня
«Не орел ли с лебедем купалися»

Одна

1. Не о-рел ли с ле-бе-дем ку-па-
ли-ся, не о-рел ли ле-бе-дя вы-

Возможная запись
ключевых знаков:

спра- ши-вал: — h лад:
обиходный малый

Коренное отличие такого голосоведения от классического европейского очевидно, и наша задача — показать разницу в исходной модели (сравнительно с предшествующим образцом) и соответственно совершенно иную картину связи слоев друг с другом.

Суть ладогармонических связей — во взаимодействии нескольких ладогармонических ячеек, составных частей общей системы (пример 79).

Сведение ячеек к их центральным элементам дает здесь вообще не аккорды, а монодические модели — звукоряды (пример 80).

В результате корнем, ЦЭ системы оказывается монодически фигурируемый звук-устой.

Система же модальная, гетерофонно-многоголосного типа, с основным устоем *h*, побочным устоем *e*, при общей звукорядной основе обиходного лада (*h-cis-d-e-fis-g-a-h-c*). Естественно, что и нормы голосоведения здесь гетерофонного типа. Различные голоса дают варианты основной мелодии (см. такты 2, 4), примерно равноправные друг с другом. Отсюда функции голосов — главным образом гетерофонно-подголосочные дублировки, отличающиеся от классических тем, что голоса в принципе имеют равное значение в качестве претендующих на роль главного (в классических дублировках, например в голосоведении Моцарта, наоборот, в принципе всегда ясно, какой из голосов параллельного ведения главный, а какой — восполнение гармонии посредством удвоения в терцию или сексту). Поэтому при таком стиле естественны параллельные трезвучия с параллельными квинтами, переменность числа голосов, схождения в унисон в кадансах, преимущественное ведение в терцию. По сравнению с классическими аккордами, здесь в созвучиях резко подчеркнута

79 (А)

h D G D e h

(Б) схематически:

(модальная система гетерофонного типа)

опорные тоны

80 (А) схема звукоряда:

плагальность

(Б) (остов) системы:

линейность тонов (см. в гл. 4, § 5). Все это принципы голосоведения, органически обусловленные монодико-гетерофонной природой ладо-гармонической системы.

Таким образом, глубинная сущность гармонии данного конкретного художественного стиля является коренным фактором, определяющим нормы голосоведения в музыке, принадлежащей данному стилю. Вместе с эволюцией гармонии, естественно, эволюционируют, развиваются и конкретные принципы и приемы голосоведения. Поэтому все предписания, что «можно» и чего «нельзя» писать в гармонии (в том числе и в голосоведении), носят не абсолютный, а относительный характер. Кажется, нет ни одного правила голосоведения, которое действительно для всех времен и народов.

Не составляют исключения и основные правила голосоведения классической гармонической системы. Они изменяются и в практической гармонии при переходе к стилям XX в.

Запрет параллельного движения совершенными консонансами (параллельные квинты, параллельные октавы) существовал не на всех этапах развития многоголосия. На ранних стадиях развития европейского многоголосия (IX–XIII вв. — примерно полтысячелетия!) параллелизм кварт, квинт и их октавных расширений не только не был под запретом, но, наоборот, почитался музыкально-эстетической нормой; избегались как раз терции и сексты, лишь только к концу XIII в. постепенно начавшие переходить в разряд консонансов. Кварты и квинты воспринимались как самые тонкие, «сладостные» созвучия, как наилучшие, оптимальные интервалы.

Только в XIV в. уже можно встретить запрещение параллельных квинт и октав: в «Трактате о дисканте» Анонима XIII (CS III, 497^a), у последователей Филиппа де Витри (начало XIV в.), в трактате «Совершенное искусство в музыке» (CS III, 28^b). Притом устанавливаемые прогрессивными музыкантами новые правила искусства, конечно, не могли сразу изменить само музыкальное сознание общества в целом. Даже в музыке XIV в. (например, у Гильома де Машо) сколько угодно примеров избегания несовершенных консонансов и разрешения в совершенные (например, большой терции в квинту, большой сексты в октаву). Соотношение большего и меньшего гармонического напряжения здесь очень отчетливо, но только на один «этаж» ниже: не септимы и секунды разрешаются в сексты и терции, а сексты и терции разрешаются в октаву и квинту (например,

$$\begin{matrix} & h & & c^1 \\ & \swarrow & & \searrow \\ g & & & f \end{matrix}$$

Несовершенные консонансы стали оптимальными созвучиями и вошли в ядро гармонической системы, по существу, лишь в искусстве XV–XVI вв.

Почему запрещались параллельные квинты и октавы? В разные времена были причины этого. Общая причина — предпочтение определенных интервалов как наилучших, оптимальных. Потому-то

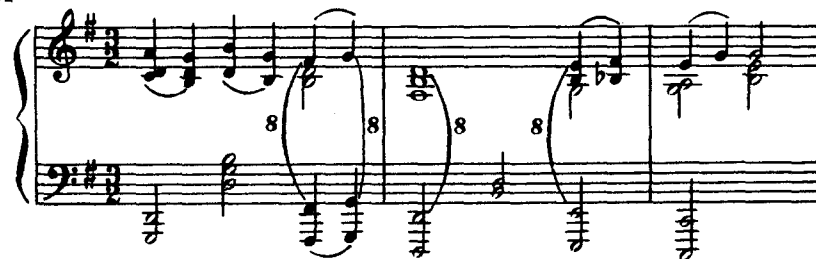
так медленно завоевывали себе центральное положение терции и сексты — ведь этот процесс был показателем громадных и глубоких изменений в самом общественном музыкальном сознании, а они, естественно, не могли происходить быстро. Помимо этого были и другие причины. Так, параллелизм октав (отчасти и квинт) уничтожал самостоятельность голосов; а самостоятельность голосов есть «существеннейшее условие гармонической красоты», как верно отмечал Чайковский в своем «Руководстве» (С. 111). В тональной музыке мажорно-минорной системы к этому прибавилось еще ощущение несвязанности двух аккордов на расстоянии секунды (связность более полно проявляется при кварто-квинтовом соотношении, притом с наличием общих звуков).

По мере усложнения аккордики и тональных отношений в гармонии конца XIX — начала XX в. параллелизмы вновь оказались возможны. Так, уже при сплошной диссонантности аккордов (даже если они септ- и нонаккорды) параллельные квинты перестают вносить пустотность звучания и, наоборот, могут способствовать прояснению внутриаккордовых функций (особенно ясному выявлению основного тона аккорда). Но более всего важна роль параллелизмов квинт (а также октав, кварт) в качестве одной из сильных гармонических красок как в отдельном двухголосии, так и в составе многоголосного целого.

В результате параллелизм квинт, кварт, октав, наряду с прочими (терций, секунд, септим, тритонов, трезвучий, всевозможных других аккордов: трех-, четырех- и многозвучных), стал одним из необходимых средств гармонической выразительности. Это касается даже и такого стиля современной гармонии, который использует «добрые старые» трезвучия, диатонические последования и тонико-доминантовые соотношения (пример 81).

81

С. Прокофьев. «Война и мир», ария Кутузова



Параллельные октавы в крайних голосах применены в данном случае, несомненно, со специальным намерением — подчеркнуть эффект могучей величавости (она здесь в неторопливом покачивании всей массы октавных удвоений).

Аналогичным образом обстоит дело с множеством других правил классического голосоведения: с перечнем (в хроматической системе гармонии XX в. оно стало одним из любимых эффектов), с удвоениями

(например, в гармонии времен барокко удвоение терции в тонике и даже доминанте частое явление, у венских классиков — избегаемый прием), с ходами на увеличенные интервалы, с «занятым звуком» при неаккордовых, со способами применения диссонансов (связанных с двух сторон, с одной стороны, применяемых свободно) и т. д.

У всех этих историко-стилистически детерминированных (а не абсолютных) норм голосоведения есть один общий принцип: голосоведение, реализующее определенную ладогармоническую систему, призвано максимально предельно выявлять и реализовывать сущность самой этой конкретной системы. Система же исторически эволюционирует.

Литература

1. Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.; Л., 1948.
2. Мутли А. Ф. Мелодические функции голосов многоголосной музыки [1944] // Проблемы организации музыкального произведения // МДОЛГК: Сб. науч. трудов. М., 1979.
3. Спосбин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969. Гл. III.
4. Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии. 3-е изд. М., 1978. Гл. 6–7.
5. Тюлин Ю. Н. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., 1938.
6. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1 // Музыкальная фактура. М., 1976. Гл. 2–3.
7. Холопов Ю. Н. Перечень // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978.
8. Холопова В. Н. Фактура. М., 1979.
9. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии (1871) // Полное собрание сочинений. Т. III-А. М., 1957.

**ЧАСТЬ
ВТОРАЯ**

ГЛАВА 8

РОДЫ ИНТЕРВАЛЬНЫХ СИСТЕМ

1. ПОНЯТИЕ РОДА



Образование гармонических форм, как реализация эстетизирующего действия — музыкального согласования звуков, возможно лишь на основе системы музыкальных тонов, иначе говоря, акустического ряда или акустической гаммы. Гамма представляет собой гармонически пропорционированный ряд тонов, охватывающий употребляемый в данной музыкальной практике диапазон. Гармоническое пропорционирование есть одно из проявлений в музыке общеэстетической категории меры. Воплощая одну из коренных идей гармонии, пропорционирование устанавливает между тонами ряда отношения соразмерности, согласованности, строя.

В зависимости от тех или иных объединяемых в систему интервалов, от того или другого количества звуков-ступеней в пределах октавы (изредка какого-либо другого интервала), от устанавливаемого способа гармонической связи между тонами и определенными группами тонов возникают различные типы интервальных систем и, соответственно, различные типы звукорядов. Они составляют как бы «алфавит» музыки. Для обобщения и классификации всех этих интервально-звукорядных структур вводится понятие *рода интервальных систем*.

Слово «род» — греческого происхождения (греч. γένος — род; также рождение, пол; нем. Tongeschlecht). Как теоретическая категория учения о гармонии род представляет собой особое понятие, занимающее свое место в одном ряду с понятиями *лада* и (акустического) *строя*. Подобно понятию лада, род связан со звукорядом, но, в отличие от лада, род говорит не о смысловых значениях (функциях) тонов и созвучий, а только об интервальных соотношениях членов звукового ряда (в пределах данного рода может быть несколько или даже много звукорядов различных ладов).

Строй есть абстрактное физико-математическое выражение совокупности применяемых в музыке звуков (соответственно — и настройки инструментов); различают, например, строи пифагорейский (чисто-квинтовый), натуральный (квинто-терцовый), наш равномерно-темперированный (см.: Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной факту-

ре и мелодической фигурации. Кн. 1. С. 8–9). В отличие от строя, род — понятие не математического (акустически-числового), а музыкального порядка. По своей сущности учение о роде есть наука о *строении музыкального звукоряда*. Поэтому род, соприкасаясь и с ладом, и со строем, как бы занимает промежуточное положение между тем и другим.

В отличие от понятия лада, несущего в себе представление об эстетико-философских глубинах музыкального смысла, понятие рода исчерпывается конкретно-звуковой сетью интервальных отношений.

Понятие «род» впервые было разработано древнегреческими музыкальными теоретиками, которые относили интервальные роды к важнейшим показателям выразительности ладовых структур. Греки говорили не об интервальных родах, а о «родах мелодии», подразумевая под интервальными системами различные типы построения тетрахордов.

С точки зрения родов тетрахорды (всегда содержавшие только четыре ступени, по-гречески, четыре «струны») были трех типов:

- 1) диатон (диатонический род);
- 2) хрома (хроматический род);
- 3) энармония (энармонический род; другие названия: «гармонический род», «гармония»).

Основным признаком *диатона* было наличие в тетрахорде двух (целых) тонов подряд (например, $e^1-d^1-c^1-h$); *хромы* — наличие двух полутонов подряд (например, $e^1-des^1-c^1-h$); *энармонии* — наличие двух четвертитонов подряд (например, $e^1-c^1-\flat c^1-h$; « \flat » обозначает «полубемоль», понижение на $\frac{1}{4}$ тона).

В свою очередь, роды (диатон и хрома) имели еще и свои варианты-виды, которые назывались «окрасками» или «хроями» (в ед. ч. — «хроя»). Так, теоретик музыки Аристоксен (конец IV в. до н. э.) приводит шесть «окрасок» (при трех родах): 2 диатона, 3 хромы, 1 энармония; Клавдий Птолемей (II в. н. э.) — восемь «окрасок»: 5 диатонов, 2 хромы, 1 энармония. Хрои («окраски») представляли собой интервальные варианты больших секунд, малых секунд и других интервалов. Например, по Птолею, целый тон в диатонах мог быть выражен величинами 11 : 10, 10 : 9, 9 : 8, 8 : 7 (точные величины этих и других интервалов см. в Приложении 2).

На протяжении 20–25 веков развития музыкальной практики значения терминов, введенных греками для обозначения категорий рода, значительно изменились (некоторых необратимо). Кроме того, для современной музыкальной практики, использующей все предшествующие интервальные системы с добавлением новых, ранее не употреблявшихся, количество основных категорий родов естественно оказывается большим, чем у греков. К трем греческим родам должны быть добавлены еще пентатоника (бесполутоновая), хроматика (в современном смысле, как наша хроматическая гамма), а также применяемая в современной музыке особого рода система, где высоты нестабильны либо неопределенны (экмелика). Кроме того,

Таблица 4

№ п/п	Современные термины	Греческие термины	Определения сущности понятий
1	Экмелика	—	Система нестабильных либо недифференцированных высот
2	Пентатоника	—	Квинтовая пятиступенность (центральное понятие)
3	Диатоника	Диатоника	Квинтовая семиступенность
4	Миксодиа-tonика	—	Смешанно-диатоническая система из целых тонов и полутонов, суммирующихся в недиатонические интервалы
5	Гемииолика	Хроматика	Система с увеличенной секундой
6	Хроматика	—	Полутоновая система
7	Микрохроматика	Энармоника	Системы с интервалами меньше полутона

некоторые виды смешанно-диатонических систем целесообразно выделить в особый интервальный род.

В таблице 4 приведены все основные роды интервальных систем с указанием соответствий оригинальным греческим терминам и с определением сущности основного принципа каждого рода.

Помимо этих основных категорий рода, возможны также при-мыкающие к ним неосновные типы интервальных систем:

- ♦ неполные (например, пятиступенные, шестиступенные диатоники); во многих случаях немногозвучные лады явно составляют автономную группу явлений, не позволяющую трактовать их как неполные октавные (например, некоторые трех-, четырехзвучные лады и др.), — тогда они должны классифицироваться как олиготоники;
- ♦ промежуточные и смешанные, либо составные (например, полутоновая пентатоника как смешение свойств диатоники и пентатоники), также переменные;
- ♦ особые (например, неполно-хроматические звукорядные системы периодико-симметричной структуры на основе хроматики типа гаммы тон-полутона или типа полутона-полтора тона).

2. ЭКМЕЛИКА

Экмелика (или екмелика; от греч. ἐκμηλις, букв. — «внемелодический», то есть вне закона мелоса, нестройный) — система, характеризующаяся применением высотно неопределенных, высотно нестабильных звуков. Это глissандирование, свободно-высотная мелизматика, несистемная микрохроматика, применение сонорных (высотно недифференцированных) звуков-шумов, «тембросузов» (как, например, на некоторых ударных инструментах — колоколах, тарелках, восточных гонгах и т. п.). Хотя отношения между высотно неопределенными, скользящими, нестабильными звуками (тем более мелизматическими опеваниями, несистемными микротонами) могут быть

поняты как своего рода интервалы (*иррациональные интервалы*), резкое отличие их от интервалов других родов делает отнесение экмелики к интервальным родам в некоторой степени условным.

Слово «экмелический» встречается у древнегреческих теоретиков (у Клеонида, Гавдентия, Птолемея) в значении «немелодичный» (например, интервалы септимы, сексты, тритона у Птолемея), «интервально-усложненный», «нестройный» (у Клеонида). Однако это слово не было понятием в греческой науке, следовательно, не было там и обозначением определенного интервального рода.

Исторически экмелика представляет собой материал «доладовой» формы звуковысотной организации, где доминирующее средство воздействия не тонкость звуковысотных, интервальных связей, а ритм (который, таким образом, в самом деле был «в начале»: ритм трудовых процессов, игры, магических, культовых обрядов, ритм в разных жизненных ситуациях — скандирование слов и слогов, звуковая сигнализация; танцевальная, процессионная и иная музыка на одних ударных инструментах и т. д.) и мощь тембро-динамических факторов со свободным распоряжением всем диапазоном голоса, его регистрами, где несвязанность переступанием по ступеням лестницы размеренных звуковысот обеспечивала полную свободу изъясления непосредственно-жизненного чувственного ощущения. Исследователи начальных стадий развития музыкальной системы отмечают использование огромных диапазонов, громадных скачков, глissандирования, красочную россыпь тремоло, трелей, форшлагов и призвуков. Р. И. Грубер пишет о наличии в этой музыке «животноподобного звукопроизводства шумового порядка», «чувственного богатства, натуралистической свежести неупорядоченных звучаний» (История музыкальной культуры. С. 41). Э. Е. Алексеев, исследуя истоки ладового мышления на материале якутской народной песни, подчеркивает, что «еще до формирования узкообъемных ладов народная песенность переживает целую эпоху неопределенно-широких, приблизительных, количественно не регламентированных интервальных соотношений» (Проблемы формирования лада. С. 36).

Элементы экмелики постоянно встречаются в народной музыке, в частности в русской (не образуя, однако, системы), в виде выкриков, глissандирующих форшлагов, экспрессивных глissандирующих «подъездов», сонорно-шумового сопровождения и т. п. Вне экмелики немислим потрясающий эффект искусства русских народных плакальщиц, чье интонирование «хватает за душу» любого слушателя.

«Сладко-воющий» эффект экмелической интонации нередок в джазе. Здесь широко применяется запретный для «культурной» традиционной европейской музыки «нечистый» звук — *дёрти* (англ. dirty tones, букв. — «грязные тоны»). Сущность его в интонационном блуждании голоса вокруг гармонического тона наподобие неаккордовой мелизматике, но вне определенной высоты. Прорвав корсет рационально выверенной сетки звукоряда, исполнитель обретает экстатическую свободу экспрессии.

Как определенный род интервалики (пусть и вспомогательного значения) экмелика установилась в XX в., в интонационно-новой музыке. Это всевозможные глissандо, в том числе многоголосные, использование звуков без определенной высоты (группа ударных инструментов, а также на инструментах свободного строя — струнных смычковых, в вокальных партиях певческих голосов). В некоторых случаях в функции экмелики может использоваться и микрохроматическая интонация, если микрохроматические интервалы не могут быть проинтонированы точно и употребляются в целях дестабилизации строя и ради достижения при этом выразительных эффектов звучания (преимущественно сонорных).

Примеры экмелики. В V части «Русских сказок» Н. Сидельникова сказочно-фантастический яркий и сочный момент — завывающий голос лешего в густой чаще — выражен экмелическим звучанием интервально не дифференцированных, зычно скользящих тонов валторны.

В произведении Р. Щедрина «Звоны» художественная стилизация «малинового звона» русских колоколов сопровождается сонорным «гудением» и красочными «переливами» звучания в виде глissандо струнных, «полосы» которых переплетаются с мерными бияниями остинатного слоя (пример 82).

82 Р. Щедрин. «Звоны» 4

3. ПЕНТАТОНИКА. КВИНТОВАЯ ПЯТИСТУПЕННОСТЬ

Первым и в числовом отношении простейшим среди интервалов, образованных звуками различного качества (то есть помимо октавно-унисонных тождеств), является *квинта*. Будучи среди них носителем самого простого музыкального числа (3 : 2), она обладает самым сильным связующим действием и становится первым строительным интервалом акустической системы.

Простейшая из образованных наложением квинт (или кварт) интервальная система — пентатоника.

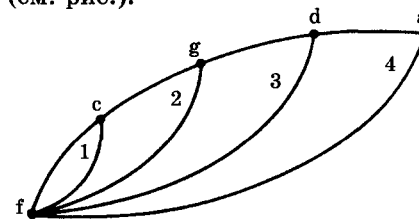
Слово «пентатоника» происходит от греч. *пέντε* — пять и «тон», звук; буквально «пентатоника» значит «пятизвучковая» или «пятиступенная» (подразумевается «система»). В древнегреческой теории музыки (Клеонид, Бакхий) был термин «пентатон» (*пεντάτονον* — букв. «пятитон»), означавший интервал в пять целых тонов и стоявший в одном ряду с другими, указывавшими число целых тонов: тон, дитон, тритон, тетратон, пентатон. Слово «пентатоника» содержит уже другой смысл. Обычно под этим термином понимают *бесплутоновую* (ангемитонную) пятиступенную систему, звуки которой расположены по квинтам (пример 83).

83 А пентатоника Б также:

Интервальный состав *однофакторной* пентатонной системы (в ней, как в пифагорейском строе, только один строительный интервал — чистая квинта; октава используется как отношение тождества) устанавливается в зависимости от содержания квинт в интервале, то есть в зависимости от того, сколько квинтовых шагов необходимо, чтобы получить данный интервал (см. рис.).

Предел, естественно ограничивающий рост пентатоники, — диатонический полутон, малая секунда.

Интервалика пентатонной системы характеризуется преобладанием двух гаммовых (последовательно идущих) интервалов — целого тона и «гемидитона» (малой терции) при отсутствии полутона. При этом в рамках своей системы



1 шаг — чистая квинта (кварт); 2 — большая секунда; 3 — малая терция («гемидитон»); 4 — большая терция («дитон»).



пентатоника — звукоряд полный, так что его нельзя рассматривать с позиции диатоники как звукоряд с пропущенными ступенями. В отношении терминологии здесь существует большое неудобство для нашего музыкального сознания, воспитанного на более многозвучном интервальном роде. В пентатонике всего пять автономных ступеней, а не неполных семь (пример 84).

Поэтому применение в этой системе привычных нам названий интервалов имеет определенный элемент условности. Так, словом «терция» обозначается третья («*tertia*») ступень звукоряда, а в пентатонике (см. пример 84А) она не третья, а вторая (для обозначения этой малой терции правильнее был бы греческий термин «гемидитон» — «полудвухтон», то есть интервал в полтора тона); слово «кварта» указывает на «четвертую» ступень, а в пентатонике — она всегда третья (см. пример 84) и т. д. Однако устанавливать иную систему названий для пентатоники явно нецелесообразно.

Отсутствие полутонов не допускает образования в пентатонике острых ладовых тяготений. Малочисленность тонов вместе с ангемитонностью не предрасполагает к выявлению определенного тонального центра. Отсюда легкая возможность каждому из пяти звуков системы становиться как местным, так и общим устоем (см. пример 83).

Структурный принцип ангемитонно-пентатонного рода — опора на квартовый остов (по-видимому, самая древняя структурная опора; греческие теоретики назвали ее «первый консонанс») или так же на квинтовый остов, к которому прилегают смежные в данной системе тоны, причем относительное равноправие всех звуков позволяет практически любому тону (чаще нижнему или среднему) становиться устоем.

Опора на самые элементарные, самые первичные звукоотношения (кварто-квинтовая связь) — что типично для пентатоники — есть естественная и закономерная ранняя стадия развития музыкального ладового мышления. Не случайно поэтому, что в своем натуральном виде пентатоника встречается в древнейших пластах народной музыки самых различных рас и национальностей (в том числе и у народов Западной Европы). Но наиболее характерна пентатоника для стран Востока (Китай, Вьетнам); из российских народов — для музыки татар, башкир, бурят и др. Элементы пентатоники свойственны и древнейшим русским народным песням.

Помимо основного типа пентатоники — бесполутоновой системы — встречаются и иные, редкие типы:

- ♦ полутоновая (см. пример 85А);
- ♦ смешанная (см. пример 85Б);



- ♦ темперированная (это не значит, равномерно-темперированная), при которой октава делится на пять относительно равных частей, не совпадающих по величине ни с тонами, ни с гемидитонами (например, в индонезийском звукоряде слендро).

Полутоновая и смешанная пентатоники, относящиеся к пятиступенным системам (I–II–III–IV–V–I), однако, не принадлежат пентатонике как интервальному роду, так как имеются интервалы диатонического рода; поэтому, строго говоря, они занимают промежуточное положение.

4. ДИАТОНИКА

Все интервальные системы (роды), как уже было сказано, суть звуковой материал для соответствующих ладовых систем (с их многообразными типами, видами и модификациями). Внутренняя органическая связь звуков, которая принадлежит к коренным материальным свойствам лада, естественно начинается с отношения высшей природной связи — кварто-квинтовой. Столь же закономерно, что кварто-квинтовая связь продолжает оставаться мощным фактором внутреннего родства и в прочих родах интервальных систем. Многообразие интервальных систем отражает поступательный ход развития музыкального сознания и музыкального мышления, который позволяет расположить различные типы систем в порядке нарастающей высоты их структурной организации. Такой порядок приблизительно соответствует основным магистральным линиям развития и музыкальной истории в целом.

В исторической эволюции интервальных систем (и ладов, развитие которых они отражают) можно усмотреть некоторые закономерности, являющиеся, очевидно, общими принципами этого процесса.

1. Общая направленность развития в сторону расширения, усложнения, возвышения («подъем»).
2. Как первый фактор развития данной системы — количественное ее увеличение («рост»), например разрастание звукоряда.
3. Вытекающее отсюда усложнение форм согласования, стимул к возникновению иных форм связи («реорганизация»).
4. Переход количественных изменений в качественные, переход к новой, более высокой системе («новая система»).

Логически следующий этап подъема ставит после пентатоники диатонику.

Диатоника есть семизвуковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам. Подобно тому как следствием пятичленности квинтовой цепи пентатоники является заполнение

октавы целыми тонами и гемидитонами, следствием семичленности диатоники оказывается заполнение октавы целыми тонами и полутонами. И если пределом, естественно ограничивающим рост пентатоники, является диатонический полутон — малая секунда, то аналогичным пределом диатоники оказывается хроматический полутон — увеличенная прима (а также, как следствие, последование двух полутонов подряд).

Не следует путать понятия диатонических ступеней и основных ступеней. Эти понятия логически разнородны: «основная» ступень — явление ладофункциональное (ей противопоставляется «альтерационная» ступень; альтерация как один из видов хроматики); «диатоническая» же ступень — явление интервального рода (где, например, малая секунда — диатонический интервал — сама может быть, если так можно выразиться, «хроматикой» по отношению к пентатонному гемидитону).

Слово «диатоника» греческого происхождения и имеет два варианта объяснения.

1. «Диатоника» — соединение двух слов: $\delta\acute{\iota}\alpha$ — через и $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ — тон (в смысле «целый тон»; для обозначения «тона» в значении «звук» у греков применялся термин $\phi\omega\iota\eta$, отсюда наши термины «фонетика», «фонизм», магнитофон и т. п.). В этой, основной для греков, трактовке «диатоника» значит «идущая по [целым] тонам». У греков имелся в виду тетрахорд, в котором движение по тонам образовывало диатонический род интервалики (полутон — остаток от двух тонов в кварте):

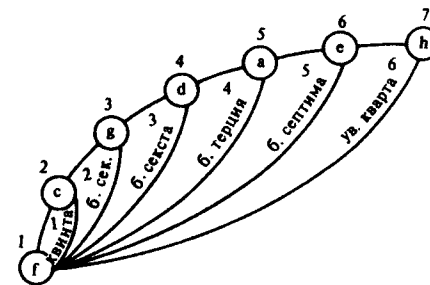
$$\begin{array}{c} e^1 d^1 c^1 h \\ 1 \quad 1 \frac{1}{2} \end{array}$$

Другое толкование.

2. «Диатоника» — от прилагательного « $\delta\iota\alpha\tau\omicron\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ » — «растянутый». Смысл этого объяснения — «растянутость» интервалов в тетрахорде, вследствие чего наибольший интервал меньше суммы двух других. Если оба целых тона равны между собой («дитоновый диатон» — один из видов греческого диатона), тогда «наибольшим» интервалом может быть любой из них; в других же видах диатона (у Птолемея всего пять видов) тоны — разной величины (например, у Дидима $e^1 d^1 c^1 h = 9/8, 10/9, 16/15$). Это толкование термина «диатоника» подчеркивает отличие ее от остальных греческих интервальных родов (см. выше), в которых, наоборот, наибольший интервал больше суммы двух других.

Таким образом, оба коренных значения термина «диатоника» структурные (а не функциональные), и оба говорят о преобладании широких интервалов — больших секунд. Следует обратить внимание на то, что в первоначальных смысловых значениях термина «диатоника» нет указания на понятие «основные ступени» (у греков во всех трех родах все четыре ступени — или, как они говорили, «четыре струны» — были основными, в том числе и в хроне, и в энармонике).

Интервалы в диатонике — те, что могут быть получены в пределах цепи шести квинт: с «нулевым интервалом» (прима) они дают вместе со своими октавными обращениями семь пар интервалов различных свойств. Причем количество (N) интервалов какого-либо определенного вида находится в строгом соответствии с числом квинтовых шагов (Q), необходимых для его получения, и с общим количеством (S) квинт в системе (включая нулевое).



Здесь может быть выведена следующая формула: $S - Q = N$ или $N = S - Q$ (при $S = 7$). Приводимая ниже таблица 5 наглядно демонстрирует действие этой формулы.

Таблица 5

Виды интервалов	Общее количество квинт в системе	Минус	Число квинтовых шагов в интервале	Равно	Количество данных интервалов в системе
	S	-	Q	=	N
Чистая прима, чистая октава	7	-	0	=	7
Чистая квинта, чистая кварта	7	-	1	=	6
Большая секунда, малая септима	7	-	2	=	5
Большая секста, малая терция	7	-	3	=	4
Большая терция, малая секста	7	-	4	=	3
Большая септима, малая секунда	7	-	5	=	2
Увеличенная кварта, уменьшенная квинта	7	-	6	=	1

Резкое отличие диатоники как рода от пентатоники связано с двумя новыми парами интервалов — полутонном (Q5) и тритонном (Q6). Качество диатоники — полутон в составе тонового тетрахорда — достигается уже при шестом тоне квинтовой цепи (Q5). Седьмой тон (Q6) образует тритон — интервал с богатой историей и удивительными свойствами (обращение в самого себя; «геометрическое» деление октавы на два; введение — при натуральных отношениях 5 : 7 — интервала натуральной септимы, противоречащей строю прочих интервалов и т. д.).

Музыкально-исторически диатоника зафиксирована как система в древнегреческой музыке (вторая половина I тыс. до н. э.), где диатон занимает место одного из трех родов и содержит остатки генетически более ранних формаций (особенно важно здесь ограничение звукоряда устоями «неподвижных» тонов тетрахорда, находящихся в отношении чистой кварты); музыкальный образец — песня «Сколия Сейкила» (I в. до н. э.).

5. КВИНТОВАЯ СТРУКТУРА ДИАТОНИКИ

Новые интервалы диатоники обладают значительно более сильной гармонической экспрессией, чем каждый из предшествующих в квинтовой цепи. Это и сила «вводнотонного» тяготения малой секунды, и обостренное стремление к разрешению, которым наделяются звуки тритона, и резкость одновременного звучания полутонов и больших септим. Сплавляясь с экспрессией прочих интервалов и преобразуя коренным образом их выразительность, новые интервалы диатоники и создают звуковой материал для огромного богатства эстетических качеств ладов, опирающихся на диатонический род.

Одной из сторон процесса исторического становления явления оказывается «*обращение горизонтали в вертикаль*», то есть последовательности в одновременность. Конкретно это и есть образование нового качества в процессе внутренней реорганизации предмета, в частности и интервального рода.

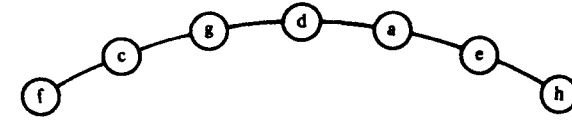
Так, в пентатонике это процесс преодоления остатков экмелической свободы интонации в пользу гармонически выверенных (на основе сильнейшего, кварто-квинтового родства) ступеней и интервалов, закрепление их (по сравнению с первобытной свободой — почти что «закрепощение») в виде стабильного звукоряда с высотностабильными и интервально-постоянными ступенями.

Аналогичная диалектически противоречивая реорганизация происходит и в диатонике, однако связана она уже с факторами реорганизации, лежащими «этажом выше». Это не движение от экмелики к квинтовости, а последовательный переход от квинтовости к квинто-терцовости. (Последний фактор может быть также сформулирован и как трезвучность.) Достижение терцовости, которая пронизывала бы всю структуру диатоники, составляет предел развития возможного в рамках диатонического рода и ставит на очередь следующий этап развития интервальной системы — хроматики, первоначально достигаемой «сложением» замкнутых диатонических систем (например: $a h c^1 d^1 c^1 b a$ и т. п.; один из видов «хроматизма на расстоянии»).

Весь этот процесс диалектического становления и запечатлевается в складывающейся структуре диатоники как рода. Историческое развертывание не случайно, а обусловлено внутренними логическими отношениями предмета. Но одновременно: логическая структура диалектически становящегося предмета образуется и путем фиксации линий, по которым идет историческое развитие, представляет собой как бы «след» его; поток исторического становления, застывая, кристаллизуется в формы логической структуры предмета. Можно сказать, что история «свертывается» в логику. В диатонике как интервальной системе суть развития предмета путем его внутренней реорганизации состоит в напряжении перехода от квинтовости к квинто-терцовости (подобно тому, как исторически совершается движение от пифагорейского акустического строя к чистому). Отсюда главная проблематика, касающаяся сущности диатоники и ее структурных принципов. Всё концентрируется вокруг двух основных стержней — проблема квинты и проблема терции (большой терции).

Итак, квинтовость структуры является логической первоосновой диатоники (терцовость вызревает в рамках квинтовой структуры и представляет собой фактор ее внутренней реорганизации, переосмысления).

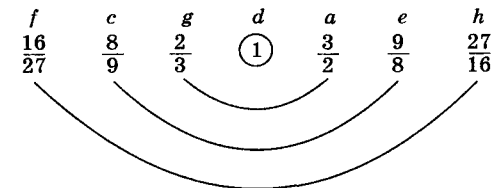
Исходный пункт становления диатоники логически — продление цепи квинт до седьмого тона:



Если отношение квинты выражается одним из самых простых по структуре чисел — $3 : 2$, то столь длинная цепь дает соотношение чрезвычайной сложности — особенно если сравнивать «края» системы квинт (сведено в одну октаву):

f	c^1	g	d^1	a	e^1	h
$\frac{1}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{243}{128}$	$\frac{729}{512}$

Как эти отношения выражаются музыкально? Они говорят об огромных различиях в *напряжениях* интервалов. Притом чем дальше отстоят тоны друг от друга, тем эти различия больше. Отсюда *полярность* тонов, то есть полярная *противоположность напряжений*; отсюда же логическая *противоположность движений* от f к h , с одной стороны («вверх»), и, наоборот, от h к f — с другой («вниз»). Наибольшая напряженность интервальной системы (см. числа) между крайними членами — звуками f и h , образующими тритон. Наименьшая напряженность, возможная одновременно по отношению к полярным тонам f и h , свойственна только одному тону — тому, который равно удален от краев. Это звук d . С этой точки зрения, система «белоклавишной» диатоники (как совокупность ступеней основного звукоряда) выглядит следующим образом:



Зеркальная симметрия интервальных отношений вокруг осевого звука-центра d дает максимально возможную среди диатонических квинтовых систем уравновешенность противоположных тенденций. Возникает вопрос: не занимает ли эта квинтовая система (с центром d) какое-нибудь особое положение в ходе исторической эволюции ладового мышления? Оказывается, что занимает. На всем протяжении

развития западной модальной системы именно дорийский лад был центральным в группе восьми средневековых «церковных ладов». Лишь в XVI в., а особенно в XVII, по мере приближения к новой системе мажора и минора, дорийский *d* был вытеснен тональностью C-dur (квинты к звукам *c-e-g* — новый центральный элемент лада — дают совокупность ступеней основного «белоклавишного» звукоряда).

Таким образом наиболее простые и гармоничные отношения достигаются при системе отсчета от среднего (центрального) тона квинтовой цепи. Это обстоятельство содержит формальную мотивировку для трех свойств квинтовой диатоники:

1) принятие за исходный (центральный) тон того или другого звука квинтовой цепи существенно меняет внутренние отношения системы;

2) принятие за центральный тон равноудаленного от «краев» звука дает наиболее простые системные интервалы;

3) так как интервальная система существует не сама по себе, а представляет собой своего рода «алфавит» лада или группы ладов,* то свойственная ладам разница в экспрессии, «характере», получает свой эквивалент в необходимости (в целях «гармонизирования» числовых отношений интервальной системы) принятия одного из тонов за главный устой.

В результате возникают различия между теми или иными диатоническими рядами в зависимости от того, какой из звуков диатонической цепи принимается за центральный. Соотношение тонов, направленных от центра (укажем его знаком 0 = «нулевое напряжение») вниз (обозначим их символом 0) и направленных вверх (0), оказывает существенное влияние на выразительность соответствующих ладовых структур. Чем выше квинтовый показатель 0, тем сильнее ощущается восходящая направленность, и, наоборот, чем ниже 0, тем сильнее направленность нисходящая (согласно теории А. С. Оголевца**). В ладовой выразительности различие между восходящими и нисходящими напряжениями мы воспринимаем как противоположность восходящих тяготений, просветления, мажорности и, наоборот, тяготений нисходящих, потемнения, минорности. Символы 0 (квинты влево = вниз от единицы) и 0 (квинты вправо = вверх от единицы) позволяют точно фиксировать соотношение восходящих и нисходящих напряжений системы (см. табл. 6).

Число квинт можно обозначать двойко: ⑥ или 06, ⑤ или 05. Если число равно единице (① или 01), оно может не указываться (0).

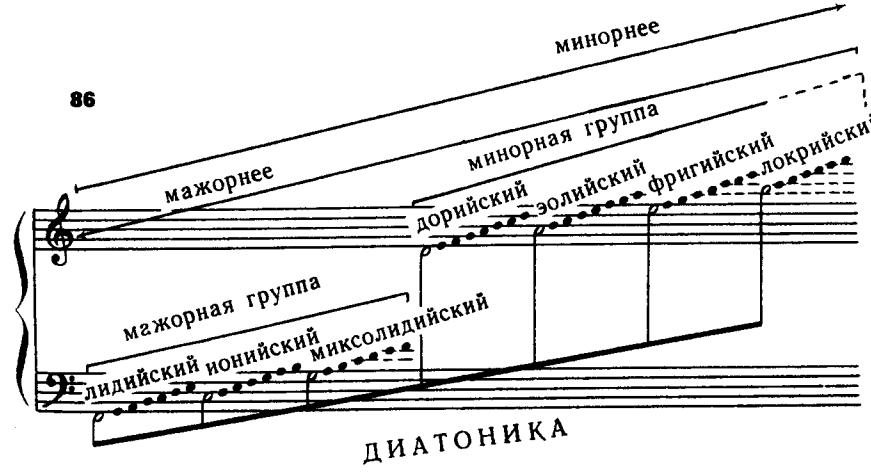
С позиций нашего сознания, воспитанного на ладовых категориях мажорно-минорной системы, различия в напряжении между то-

* Русский теоретик XVII в. Николай Дилецкий называет это «букварь» или «абцадла» (алфавит). Например, он пишет, «в диэзосовом букваре», то есть в диэзном звукоряде.

** Впрочем, Оголевца иногда несколько механистически «закрепляет» за ступенями звукоряда те или иные качества мажорности или минорности (см.: *Способин. Лекции по курсу гармонии. С. 21-22).*

Лады	Напряжение							по формуле
	по звукуступеням							
Лидийский	f 1	c 3 2	g 9 8	d 27 16	a 81 64	e 243 128	h 729 512	= 0 - ⑥
Ионийский	f 2 3	c 1	g 3 2	d 9 8	a 27 16	e 81 64	h 243 128	= ① - 0 - ⑤
Миксолидийский	f 8 9	c 2 3	g 1	d 3 2	a 9 8	e 27 16	h 81 64	= ② - 0 - ④
Дорийский	f 16 27	c 8 9	g 2 3	d 1	a 3 2	e 9 8	h 27 16	= ③ - 0 - ③
Эолийский	f 64 81	c 16 27	g 8 9	d 2 3	a 1	e 3 2	h 9 8	= ④ - 0 - ②
Фригийский	f 128 243	c 64 81	g 16 27	d 8 9	a 2 3	e 1	h 3 2	= ⑤ - 0 - ①
Локрийский	f 512 729	c 128 243	g 64 81	d 16 27	a 8 9	e 2 3	h 1	= ⑥ - 0

нами диатонической интервальной системы легче всего уяснить через соотношения степеней мажорности и минорности. Если так можно выразиться, через соотношение «мажорант» и «минорант» — верхнеквинтовых и нижнеквинтовых ступеней. Чем больше «мажорант», тем ладовая окраска мажорнее; чем больше «минорант» — тем минорнее (*Способин. Указ. соч. С. 89), пример 86.*



По отношению к одному и тому же звуку-центру «мажорантные» и «минорантные» диатонические значения имеют следующие звуки:

$\textcircled{6}$ $\textcircled{5}$ $\textcircled{4}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{1}$ $\square 0$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{4}$ $\textcircled{5}$ $\textcircled{6}$
ges des as es b f \textcircled{c} *g d a e h fis*

Выраженные через ладовые значения, они дают следующую систему ладовых оттенков диатоники (пример 87).

87

В результате получается, что самый «светлый» (вплоть до резкости), «сверхмажорный» диатонический лад — лидийский (0 — 6); самый мрачный и суровый (горько-печальный и т. п.) — локрийский лад (6 — 0), стоящий, однако, особняком от прочих из-за отсутствия чистой квинты на своей I ступени и малоупотребительный в своем собственном качестве (часто считают, что он вообще неупотребителен); из ладов, имеющих на I ступени устой квинты, самый «темный», более минорный, чем натуральный минор, — фригийский лад (5 — 0 — 1).

Вообще, чем «правее» (в примере 87) какой-либо лад, тем он «светлее» по своему звуковому колориту, мажорнее по своей эмоциональной выразительности.

Такая же градация ладовых значений действительна и внутри диатонического лада. Например, в системе эолийского лада с (4 — 0 — 2) ступень *as* (= 4) имеет наиболее темный и мрачный выразительный характер, даже более сгущенно-минорный оттенок звучания, чем основной носитель минорности — звук *es*. Этим можно объяснить возможность предельно ясного ощущения ладового наклона (мажорности или минорности) при отсутствии 3̂ ступени лада, если есть 6̂, как, например, в первой фразе вступления к «Тристану и Изольде» Вагнера (такты 1–3; в музыке нет ни *s*, ни *cis*, и, несмотря на это, при тонике *a* отчетливо слышна минорная окраска лада благодаря подчеркнутому звучанию звука *f* в начальном мотиве).

6. КВИНТО-ТЕРЦОВАЯ СТРУКТУРА ДИАТОНИКИ

Квинтовость диатоники — ее коренное свойство, но не единственное. В ладовом отношении чистая квинтовость, как и соответствующий ей пифагорейский строй, действительны более всего для таких областей музыкальной практики, как средневековая монодия и ранние этапы европейского многоголосия. По мере дальнейшего развития европейского многоголосия происходит внутренняя реорганизация, связанная с переходом на более высокий тип связи — от однофакторного квинтового к двухфакторному квинто-терцовому (ему соответствует так называемый чистый строй, где используются два прямо понимаемых интервала — чистая квинта 3 : 2 и натуральная большая терция 5 : 4).

Возможность перехода к квинто-терцовой (QT, или, по-русски, КТ) структуре диатоники технически объясняется одним из важных свойств звукового материала. Так как интервальная система существует лишь постольку, поскольку она выражает функционирование определенной ладовой системы, которая, в свою очередь, существует лишь при условии основанного на связи единства, то важнейший вопрос интервальной системы — способ связи между ее тонами. В многоголосии прибавляется еще один тип связи — одновременное звучание двух тонов, исторически прежде всего звуков квинты (кварты), по понятным причинам.

При продвижении по квинтовой цепи диатоники обнаруживается, что чрезвычайно удаленный тон четвертой квинты (пример 88А) оказывается практически совпадающим с близко родственным, но только в терцовом отношении, звуком (пример 88Б). Ничтожная разница между ними называется дидимовой или синтонической коммой (комма — интервал меньше четверти полутона).* Комма не может восприниматься как собственно интервал (ступень); мы слышим комматическую разницу не как переход с одной высоты на другую, а как мельчайший оттенок звучания одного и того же тона, одной и той же высоты. Это обстоятельство и позволяет отождествить две комматически разные высоты в один звук, но только понимаемый уже не через посредство квинты, а через посредство терции.

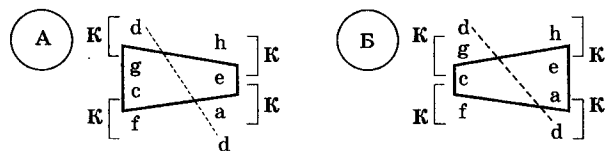
88

* Дидимова комма, как разность пифагорейской (то есть чистоквинтовой) большой терции 81 : 64 и натуральной — 5 : 4, равна (81 : 64) : (5 : 4) = (81 : 64) : (80 : 64) = 81 : 80, то есть 21,5 цента (цент — одна сотая полутона; полутон = 100 центов; в октаве 1200 центов).

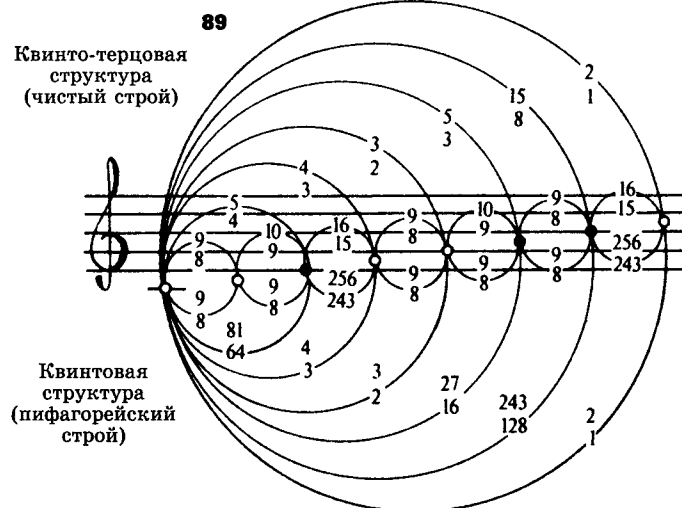
Дидим (Александрийский) — древнегреческий грамматик и математик (род. в 63 г. до н. э.).

Итогом является другая, новая структура диатоники, уже не квинтовая, а квинто-терцовая (пример 88Б). Главная проблема — вопрос связи — решается здесь, таким образом, уже не на основе одномерности квинты, а на основе двухмерности квинто-терцового взаимодействия. Комбинация квинты и большой терции представляет собой новый, более высокий тип связи, теперь совершенно иначе пронизывающий отношениями родства тоны интервальной системы. При этом наличие в системе КТ связи предрасполагает к постоянному применению основной ячейки, ядра КТ системы — одновременной комбинации обоих фундаментальных интервалов, квинты и терции. Иначе говоря, создается постоянно действующий стимул быстрого роста новых ячеек — консонантных трезвучий (они и есть комбинация КТ), что ведет далее к полной внутренней перестройке системы диатоники, которая превращается из однофакторной в двухфакторную.

Так как есть два и только два способа объединить квинту и терцию — K_t или K^t (терция внизу или вверху), то соответственно есть и только два типа связи тонов системы посредством соотнесения их с ядром — центром (представлены на материале белоклавишной диатоники):



В результате получается тенденция к выявлению и укреплению двух типов диатонических (либо в основе диатонических) ладов — с мажорной тоникой или минорной тоникой. Это есть другой полюс внутреннего развития в пределах диатоники. Диатоника начинается с продления пентатоники и образования мелодических ходов на полу-



тон в рамках модальной горизонтально-звукорядной системы. В конце эволюции, после реорганизации складываются структуры аккордовой тонально-функциональной системы.

Наличие двух факторов в квинто-терцовой структуре диатоники создает предпосылки к возможному их взаимодействию. Чтобы лучше увидеть соотношение интервальных величин при той и другой структурах диатоники, приведем их обе одновременно (пример 89).

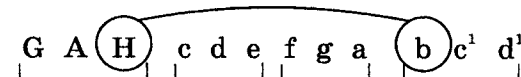
В *реальном* музыкальном интонировании совмещаются оба принципа — и «мелодической» квинтовости, и «аккордовой» квинто-терцовости, образуя «зонный строй» (термин Н. А. Гарбузова).

С этими тонкими нюансами интервалики связано множество проблем музыкальной практики — строя инструментов и хора, ладовой экспрессии, характера звучания тонов, интервалов и аккордов, ладотональных функций, родства тональностей и модуляции, соотношения тональных и модальных элементов гармонии.

7. МИКСОДИАТОНИКА

«Миксодиатоника» — это «смешанная» диатоника, то есть интервальная структура, состоящая из «сросшихся» друг с другом диатонических полихордов (трихордов, тетрахордов, пентахордов и т. д.). Типичные миксодиатонические интервальные структуры — звукоряды обиходных ладов (и так называемой «меньшей совершенной системы» греков), мелодического минора, мелодического мажора, лидомиксолидийского («подгалянского») лада и аналогичные смещения диатонических структур. Сюда же должны быть отнесены интервальные системы переменного-диатонических ладов (объединений типа *d* дорийский — *d* эолийский, при едином устое).

Миксодиатоника включает — подобно гемииолике (см. ниже) — недиатонические, хроматические интервалы. Однако общая семиступенность и наличие сильного диатонического ядра делают не вполне обоснованным отнесение обеих этих систем к хроматическим. Так, один из типичных миксодиатонических звукорядов — обиходный



содержит хроматический интервал уменьшенной октавы ($H - b$) (при продлении звукоряда согласно его принципу появляются и другие такие же, например в некоторых сочинениях Ю. М. Буцко). Но уменьшенная октава как таковая, в непосредственном звучании, то есть в ходе мелодии с H на b , никогда не фигурирует (в подлинных, старинных знаменных мелодиях). Система реально функционирует как сложенная из двух (или более) диатонических полихордов (по принципиальной схеме, из больших — «ионийских» — тетрахордов), сцепленных друг с другом «слитным» способом, то есть с совпадением смежных тонов (в данной схеме — звуков c, f, b). В результате общий

диатонизм решительно преобладает, хотя в диатонический интервальный род обиходный звукоряд все же «уложить» не удастся (три гексахорда: $G-e, c-a$ и $f-d^1$ дают две сросшиеся диатоники — от G и от c). Аналогично обстоит дело в западных «грегорианских» мелодиях, в которых частое чередование (также непременно на расстоянии) звуков H и b не позволяет музыкальной практике ограничиться чистой диатоникой. (Можно заметить, что вообще чистый диатонизм интервальной системы в целом чаще свойствен мелодиям лишь сравнительно небольшого — около октавы — звукового объема.)

Таким образом, миксодиатонику (точно так же, как и гемиолику) невозможно просто свести к диатонике либо хроматике в качестве какой-либо из их разновидностей. О *нехроматическом* значении интервала уменьшенной октавы уже говорилось. Исчерпывающим же доказательством *недиатоничности* миксодиатонической (как и гемиольной) интервальной системы является невозможность передать ее выразительность с помощью семи тонов чистоквинтовой цепи — весь эффект данного лада («венгерской гаммы», «обиходных» мелодий с H внизу и b вверху, «гармонического минора» и подобных) полностью пропадает.

Поэтому не следует недооценивать «небольших» отклонений миксодиатоники (и гемиолики) от диатоники, их различий. В частности, такая недооценка проявляется в термине «условная диатоника», который нивелирует интонационную специфику ладовых родов и, следовательно, не может быть признан удачным. Если «условнодиатонический» характер гемиолики не помешал древним теоретикам обоснованно и принципиально противопоставить ее (под именем «хромы») диатонике, то в принципе то же касается и не менее распространенных в последующие эпохи других (аналогичных) интервальных рядов — гармонического минора, обиходных ладов и т. п. Естественно, подобные различия сказываются и в принципиальных противопоставлениях соответствующих ладов, в их экспрессии и даже в связанных с ладовой выразительностью образных, идейных, национальных ассоциациях и импликациях. Вспомним по этому поводу принципиальную полемику передовых русских музыкантов XIX в. за сохранение драгоценной национальной специфики русских мелодий от общеевропейского гармонического минора с его «чувствительной нотой» (франц. *note sensible*) — вводным тоном; было бы неприемлемым полагаться для характеристики обиходных ладов на всеобщие термины диатонических гептатоник — ионийский лад, дорийский лад, фригийский лад и т. д. (не случайно, в литературе не закрепилась такая, естественная для «почти диатоники» терминология). В результате, если с точки зрения ладовой выразительности можно сближать миксодиатонику (и гемиолику) с диатоническими ладами, а также и с ладовой хроматикой, то этого нельзя делать с точки зрения интервальных систем, составляющих большой пласт исторического материала, проявляющих историческую устойчивость (несмотря на частичную смену ладов!) и этим

доказывающих необходимость своего автономного существования.* Поэтому и миксодиатоника, как и близкая ей (в данном аспекте), исторически оправдавшая себя в качестве специфического рода гемиолика, должна трактоваться в одном ряду с прочими указанными выше родами интервальных систем.

Вместе с тем в общую систематику родов, очевидно, вносится некоторая неравномерность в виде исторически раскрывающегося подчеркивания отдельных родов — *стержневых, узловых*: пентатоника — диатоника — хроматика — микрохроматика. Три других как бы группируются вокруг стержневых: экмелика с ее иррациональной интервальной — до всех ступенных рядов (может быть также после них), миксодиатоника и гемиолика — в *промежуточных* классах между диатоникой и хроматикой. Обращает на себя внимание то, что роды стержневого значения стройно располагаются по линии прогрессирующего увеличения числа ступеней в октаве: 5–7–12 — более двенадцати. Среди стержневых родов также следует выделить в качестве *доминирующих* два — диатонику (7) и хроматику (12). Едва ли это говорит об исторической незначительности пентатоники как интервального рода (факты истории не подтверждают подобное предположение). По-видимому, это есть материальное выражение современного нам и актуального поэтому для нас *исторического периода* в развитии музыкально-слухового сознания.

8. ГЕМИОЛИКА

Греческие теоретики, разработавшие музыкально-теоретическую категорию интервального рода, противопоставляя данную систему диатонике, вводят понятие «хроматика», которое впоследствии приобрело другое содержание. В результате термин «хроматика», как обозначение интервального рода, исторически имеет две трактовки: 1) греческая хрома и 2) (позднейший) европейский хроматизм.

Поскольку под одним, в сущности, названием оказались два достаточно несходных понятия, термин «хроматика» должен быть оставлен лишь по отношению к одному из них. В силу актуальной для нас исторической традиции греческий хроматический род, сохранившийся в музыке как одно из важнейших ладовых явлений и поэтому имеющий самостоятельное значение наряду с другими, должен получить другое наименование, во избежание терминологической путаницы. Отсюда предлагаемый термин — «гемиолика»

* Рассмотрение различий между ладами (например, диатоническим ионийским, гемиольным гармоническим мажором и миксодиатоническим мелодическим мажором) в зависимости от структуры звукоряда является *модальным* подходом к ним, что не всегда правомерно. Так, в *тональных* ладах XVIII в. эти различия подавляются господством тонально-функциональных факторов (тоники, доминанта и др.), девальвируются и могут становиться несущественными для определения типа лада и его выразительности (см. главы 10 и 11). Отсюда ощущаемая нами чрезвычайная близость друг к другу, например, разных видов мажора: натурального, гармонического, мелодического.

(от греческого ἡμιόλιος — полуторный). Термин указывает на самый специфический интервал этого рода — ход на полтора тона. В условиях самостоятельности всех четырех ступеней тетра хорда гемиолика, таким образом, специфична наличием интервала *увеличенной секунды* (трехполутоновый интервал, *полудитон*). Ладовые звуко-ряды с увеличенной секундой или с двумя увеличенными секундами типичны для ряда музыкальных культур — для музыки венгерской (отсюда название «венгерская гамма»), цыганской (соответственно «цыганская гамма»), древнегреческой, стран Арабского Востока и др.

Гемиолика, как интервальный род, имеет три разновидности расположения полутонов и полудитона в тетра хорде:

(в полутонах)	1	1	3
	1	3	1
	3	1	1

Октавные системы возникают как объединение гемиольных тетра хордов друг с другом в различных комбинациях, либо как объединение гемиольного тетра хорда с диатоническим. Различные виды гемиольных окто хордов (пример 90).

Особенность гемиолики, как интервального рода, состоит в ее яркой характерности (увеличенная секунда), стабильности много-векового существования (от древних греков до нового времени —

90

А Б

В «венгерск.» (цыганск.) Г доминантовый (андалузский) Д

Е Ж З

И К греческий (у Алипия) Л

М Н и другие

гармонического минора, гармонического мажора, доминантового лада, «венгерской гаммы» и других, не имеющих специальных названий), сочетании признаков диатоники (семиступенность, сохранение многих диатонических интервалов) и хроматики (наличие хроматических интервалов, невозможность уместить гемиолику в семизвучность квинтовой структуры). Все эти признаки подтверждают отнесение гемиолики (так же как и миксо диатоники; см. выше) к промежуточным родам между диатоникой и хроматикой. Однако есть обстоятельства, обязывающие нас принимать гемиолику за самостоятельный род наряду с прочими (об этом шла речь в предыдущем параграфе в связи с миксо диатоникой). Перечислим их.

1. Гемиолика (под именем «хроматика») уже была полноправным родом, коррелятивным диатонике и микрохроматике («энармонике»).
2. Для некоторых (восточных) культур гемиолика является основным типом ладоинтервальной структуры.
3. Структура гемиолики, как интервального рода, не может считаться простым хроматическим усложнением диатоники (да и вообще не содержит ни одного альтерационного видоизменения ступеней), а имеет в своей основе совсем другой, особый принцип.

Таким образом, гемиолика не представляет собой простого промежуточного типа интервальной структуры на пути от диатоники к хроматике, а стоит особняком от этого пути.

Эту особенность следует понимать, очевидно, в связи с древнейшей моделью лада — опорным тоном с мелизматическим его опеванием. Прилегание опевающих звуков может быть различным по ширине интервалов (что, видимо, в какой-то мере сохраняет первичную экмелическую свободу высот и регистров) — на тон, на полутон, на четверть тона (и на другие, близкие к названному, интервалы). Одна из этих интервальных возможностей и есть гемиолика (пример 91).

Особый принцип гемиолики и состоит в том, что опорой структуры является лишь совершенный консонанс, здесь — кварта; прочие не принадлежат квинтовой (квартовой) цепи, а интонируются как полутонно-прилегающие тоны. Специфический интервал гемиолики — увеличенная секунда (триполутон) интонируется как результирующий, а не опорный. По крайней мере, один из его тонов всегда непосредственно мотивирован вводнотонным прилеганием звуков

91

А Б

В

♭ = «полубемоль» = понижение на 1/4 тона;

♯ = «гемиодиез» (полуторный диез) = повышение на 3/4 тона



к совершенному консонансу; другой — подразумеваемым (см., например, Бизе, «Кармен», тема рока в увертюре). По существу, это «вторая» интервально-системная конструкция, резко отличающаяся от «первой», представленной в диатонике. Несомненно также, что второй принцип («полутон к устою») действует и в рамках первого («квинтовая цепь»), но только он скрыт благодаря совпадению полутоново-прилегающего тона (по существу, *вводного тона*) с одним из звуков квинтовой цепи.

Но другие гемимольные структуры (см. пример 90К), возможно, объясняются «альтерацией» пентатоники (пример 92).

9. ХРОМАТИКА

Термин «хроматика» (греч. χρωματικῆ — хроматический, подразумевается χείρος — род; от χρῶμα — цвет, краска, первоначально — цвет кожи) относился греческими теоретиками к тетра хорду, в составе которого были два полутона подряд (типа $e^1 des^1 c^1 h$). Такое скопление полутонов носило название «пикн» — «скупенность». Впоследствии значение термина необратимо изменилось. Современное понятие хроматики — полутоновая система, независимо от трактовки интервальных отношений (по А. Веберну — «движение полутонами»).

93

хроматика

диатоника

пентатоника

или:

хром.

или:

хром.

Хроматика в современном смысле логически предполагает наличие включенной в нее диатоники вместе со свойственной диатонике двухкомпонентностью (то есть наличием двух строительных интервалов — квинты и терции — и вытекающей отсюда двухслойностью структуры).

Хроматика как интервальный род представляется очередным расширением звукового состава системы, прежде всего за счет дальнейшего действия коренного, исходного принципа — продления квинтовой цепи (пример 93).

Отсюда ряд новых, *хроматических* интервалов, специфика которых связана с большим, чем шесть, числом содержащихся в них квинт (пример 94).

94

диатоника

ув.1 ув.5 ув.2 ув.6 ув.3

Хроматические интервалы заключают в себе новые возможности повышенной экспрессивности, патетики, хроматической деятельности:

- ♦ ув. 6 (10 квинт) — в аккорде с увеличенной секстой;
- ♦ ув. 2 (9 квинт) — в уменьшенном септаккорде;
- ♦ ув. 5 (8 квинт) — в альтерации доминантсептаккорда;
- ♦ ув. 1 (7 квинт) — в энергии хроматических смен, отклонениях, модуляциях;
- ♦ ув. 3 (11 квинт) — предельный диапазон контрастов между неаполитанским секстаккордом и вводным тоном двойной доминанты.

Так же как большее число всегда содержит в себе все меньшие, интервалы хроматической системы (с числом квинт 7, 8, 9, 10, 11) предполагают наличие в системе более простых интервалов с меньшим числом квинт (6, 5, 4, 3, 2, 1), то есть интервалов диатонических. Таким образом, к коренным свойствам хроматического рода принадлежит базирование на диатонике как ядре, фундаменте и смешение с диатоническими интервалами в любых пропорциях. Наличие диатонических элементов не только не противоречит сущности хроматики, но является одним из коренных ее свойств. В числе новых интервалов хроматической системы — множество диатонических, находящихся на иных ступенях, чем в диатонике; например, в хроматической системе C-dur (пример 93А) — большие терции на *des, as, es, b, d*. Такие интервалы принято считать диатоническими по существу, но хроматическими по положению (диахроматическими; см. у Г. Л. Катуара в «Теоретическом курсе гармонии», часть I; в свою очередь Катуар использует здесь идеи из книги Ф. О. Геварта «Трактат о гармонии <...>». Т. 1-2, 1905-1907. Термин «диахроматика», соединяющий свойства диатоники и хроматики, введен

и широко использован Л. А. Карклиным в его книге «Гармония Н. Я. Мясковского»).

В результате хроматический ряд имеет три вида интервалов:

- 1) диатонические (в пределах квинт 1–6);
- 2) диахроматические (диатонические по существу, хроматические по положению в системе);
- 3) хроматические (содержание квинт 7, 8, 9, 10, 11). Соответственно вся хроматика может быть представлена состоящей из ряда диатоник (пример 95).



Пределом, регулирующим количество тонов хроматической интервальной системы (а вслед за этим и наше восприятие возникающих новых звукоотношений), является число 12, связанное с доведением до логического конца процесса заполнения системы полутонами.

Барьер, который замыкает хроматический ряд двенадцатью полутонами и препятствует дальнейшему росту числа ступеней, — это появление принципиально нового типа величин — *микроинтервалов*. Если двигаться по цепи чистых квинт дальше, то двенадцатым шагом мы приходим не к унисону (октаве), а к другой высоте, находящейся над унисоном на расстоянии в 23,5 цента (точнее

$$23,52; = \left(\frac{3}{2}\right)^{12} : \left(\frac{2}{1}\right)^{12} = \frac{531441}{524288} \text{ или } 701,96 \times 12 - 1200 \times 7).$$

Комма, равная разнице между двенадцатью пифагорейскими квинтами и семью октавами (соответственно, между данной ступенью и ее энгармоническим унисоном), в пифагорейском строе называется *Пифагоровой* (например, *f* — *eis*, *c* — *his*). Если допустить Пифагорову комму (а следовательно, и прочие микроинтервалы), то теряется возможность стабильного строя, возникает интервалика, к которой наше сознание явно еще не готово, оно воспринимает ее как фальшь. Сама возможность существования хроматической системы зависит от замыкания энгармоническим унисоном и исключения микрохроматических ступеней. Полутоновое заполнение вплотную подводит к замыканию круга квинт двенадцатым шагом на этот интервал, что уже начинает регулировать внутренний интервальный режим системы, создавая новые действующие факторы, обусловленные свойствами ее материала.

Новые факторы структуры хроматической системы следующие.

1. Энгармоническое замыкание цепи квинт возвращением к исходному тону, возможное при условии наличия равномерной темпе-

рации; тем самым звук 12-й квинты оказывается функционально тождественным исходному (в числах равен единице), соответственно предваряющий его звук 11-й квинты — аналогичным 1-й квинте, звук 10-й — звуку 2-й и т. д.

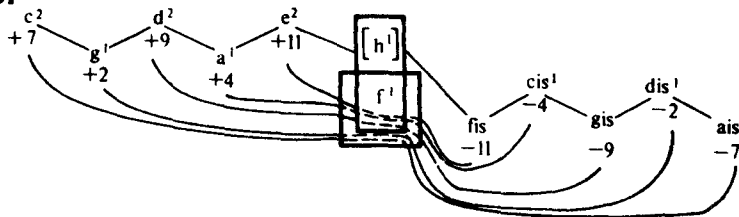
2. Выделение тритона (6-й квинты — ровно *половины* от полного числа двенадцати квинт, иными словами, наипростейшего «полуоктавного» отношения от октавы $2 : 1 = \sqrt{2}$) как звука, равноудаленного от «краев», а поэтому являющегося своеобразным центром симметрии интервальных отношений и — благодаря этой симметрии (функциональному тождеству самотождественных тритонов $c + + fis = fis + c$) — приобретающего парадоксальным образом свойства замещать главный (исходный) тон.

3. При тритоновой симметрии звуки, образующие (посредством квинтовых шагов) пентатонику между исходным тоном и тритоном к нему, «отражаются» в звуках аналогичной пентатоники, располагающейся между этим тритоном и энгармонически замыкающим конечным звуком квинтовой цепи; такие же тритоновые «отражения» возникают между двумя симметричными диатониками (получающимися, если те же звуки рассматривать вместе с исходным, тритоновым и энгармонически замыкающим звуками). Отсюда *тритоновая полярность* всех симметричных друг другу отношений в хроматике (на схеме ниже симметрия вокруг исходного тона указана изогнутыми линиями) (пример 96).



(Одно из следствий тритоновой полярности — образование функциональных дублей, например, «второй доминанты» в виде структурно идентичного доминантсептаккорду аккорда увеличенной сексты на III ступени, тритоновой по отношению к V ступени; хроматические «аккорды-двойники», то есть «отражающие» аккорды увеличенной сексты, строятся по образцу структуры «отражаемых» аккордов малой септими, например в системе C-dur: *des-f-as-h* — как отражение *d-fis-a-c*.)

Хроматические интервалы (7–11 квинт) вследствие названных свойств хроматической интервальной системы оказываются не только полярно симметричными диатоническим, но и близкими им по величине: они отличаются друг от друга на тот же интервал, что и краевые тоны — исходный и замыкающий (в нашем примере — *f* и *eis*), то есть на энгармонический унисон. Следующая схема, сделанная на



основе предыдущей (пример 96), ясно демонстрирует это (цифрами указаны интервалы в полутонах).

Близость по величине (то есть расстоянию-интервалу) темперированных симметричных интервалов выражается, например, в том, что к диатонической большой септимере f^1-e^2 (исходный звук f) приравняется хроматический интервал f^1-fis — оба равны одиннадцати полутонам. То же касается всех прочих отмеченных в примерах 96 и 97 симметричных интервалов. Этим подготавливается возможность *уравнивания в правах* симметричных интервалов (подобно уравниванию двух видов терций — пифагорейской и натуральной, что послужило главным техническим средством структурной реорганизации диатоники) с соответствующей последующей внутренней реорганизацией интервального рода хроматической системы.

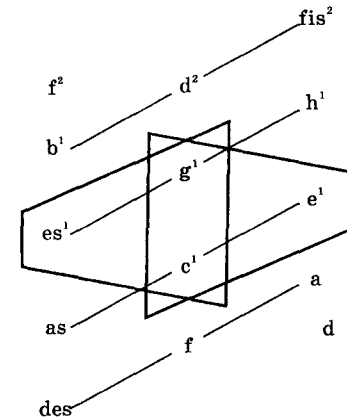
Если же хроматическая интервальная система вопреки ее функционированию в условиях равномерной темперации сохраняет централизованный и незамкнутый характер (подобно диатонике), то неравноправие диатонических и хроматических интервалов выражается в принципиальных различиях между ними, как между интервалами автономными и контекстуальными. Диатонические интервалы (до 6-й квинты; см. схемы в примерах 94, 95) являются автономными (или реальными, действительными), а хроматические (квинты 7–11) — контекстуальными (согласно акустической теории П. Н. Мещанинова; см.: Музыкально-теоретические системы. С. 54–56). Это значит, что диатонические интервалы воспринимаются сами по себе, в своем специфическом качестве (октава, кварта, малая терция), в зависимости лишь от своих собственных свойств; для их выявления не требуется настройка или соответствующее окружение. Напротив, хроматические интервалы для самого своего существования нуждаются в соответствующей настройке в контексте; вне контекста (в особенности при равномерной темперации) они имеют тенденцию восприниматься как энгармоничные им автономные интервалы:

Увеличенная прима	превращается	в малую секунду
Увеличенная квинта	—»—	малую сексту
Увеличенная секунда	—»—	малую терцию
Увеличенная секста	—»—	малую септиму
Увеличенная терция	—»—	чистую кварту

При равномерной темперации хроматические интервалы как таковые не слышатся реально, а лишь воображаются, представляются в связи со своим окружением. В этом смысле диатонические интервалы — реальные, а хроматические — контекстуальные.

Но вместе с тем в рамках хроматической системы все интервалы обладают свойством *реальной ступенности*. Это значит, что каждый звук системы занимает свое собственное положение на лестнице звуковысот и переход данного звука в соседний ощущается как перемещение в высотном пространстве, смена качественной высоты, то есть как перемещение на другую ступень. Это касается не только диатонических интервалов ($f-g$, $f-e$), но — в такой же степени — и хроматических ($f-fis$, $a-as$).

Двухслойность структуры хроматического рода обуславливается пронизанностью интервальной системы, квинтовой по своей первооснове, также и терцовыми отношениями, составляющими как бы «второй этаж» (или «второе измерение») хроматики. И с точки зрения терцовости (которая может существовать лишь только как квинто-терцовость), хроматика есть дальнейший рост акустической ткани, вводящий еще одну терцовую ступень и как бы «уплотняющий» диатонические отношения. Схематически (по Мещанинову; см. рис.).



Подобная система возможна лишь в условиях высокоразвитого многоголосия. Она примерно соответствует ситуации романтической гармонии.

Однако в соответствии с указанными выше общими особенностями хроматической структуры, сущность этого рода органически связана с диатонической подосновой хроматической интервалики и с многообразными взаимодействиями между диатоническими и собственно хроматическими элементами. Поэтому явления хроматизма свойственны мажорно-минорной тональной системе с XVII в.; встречаются и в более ранние эпохи. Так, доминантовый ответ в фуге, связанный с отклонением в V ступень, уже дает легкий хроматический эффект, даже если хроматические варианты одной и той же звукоступени следуют друг за другом не подряд, а на расстоянии. По другую сторону — как результат процесса реорганизации структуры (совершающегося и в данном интервальном роде) — находятся в хроматике явления абсолютной двенадцатиполутоновости, которые мы находим в *гемитонике* А. Веберна. Эта полутоновая система функционирует вне связи с диатонической подосновой, будучи насквозь пронизана энгармонизмом, о чем речь будет идти в § 12 этой главы. Для своего существования как целого (что предусматривает наличие связи, родства между всеми частями системы) эта структура

требует такого центра, который «заходит» и в бемольную, и в диэзную стороны. Отсюда логическая необходимость в мажоро-минорной тонике, которая если и не объединяет минорную терцию с мажорной в одном аккорде, то, по крайней мере, предполагает наличие в составе центра системы и мажорного, и минорного вариантов тоники в качестве равноправных.

Таким образом, раскрывается структурная мотивировка *смешения ладов* и образования нового типа ладовой структуры — мажоро-минора (например, C-dur-moll), а далее и иных хроматизированных, собственно хроматических ладовых структур. Как и интервалы, аккорды хроматической интервальной системы по роду подразделяются на диатонические, диахроматические и хроматические. Например, в пределах *des-fis* (с центром *c*) (пример 98).

98 А К К О Р Д Ы

диатонические диахроматические хроматические

С

Неминуемое для хроматики замыкание ряда тонов энгармоническим унисоном, во избежание микроинтервалов, интонационной нестабильности и фальшивых звучаний (см. примеры 96–97) и в силу того естественного преобладания, которое получает простое отношение (октава — 2 : 1) над сложным (комматически близкие значения октавы как результат наложения квинт), делает возможными и неизбежными и дальнейшие энгармонические унисоны на других ступенях. Отсюда историческая необходимость явлений энгармонизма и проблемы равномерной темперации.

10. ФОРМЫ ХРОМАТИКИ

Показанная выше специфика хроматического рода (как расширения квинто-терцового рода вплоть до появления интервалов с содержанием квинт свыше шести) обуславливает особенности звуковой реализации хроматических отношений. К важнейшим из таких особенностей принадлежит расположение явлений хроматики между двумя «смежными» с ней крайностями — диатоникой, с одной стороны, и гемитоникой (системой из 12 автономных полутонов) — с другой. Существенно совпадая с отдельными свойствами своих смежников (исходное базирование на диатонике, с одной стороны, и тенденция роста хроматики вплоть до своего предела — гемитоники — с другой), хроматика комбинирует признаки того и другого в любых пропорциях. Спектр явлений хроматики развертывается, начиная от чередования чистых диатоник без единого случайного знака (Мясковский, «Пожелтевшие страницы», последняя пьеса) вплоть до полутоновой системы с остаточным различием диатонических

и хроматических интервалов (Бабаджанян, «Шесть картин для фортепиано», «Хорал»; Шёнберг, Сюита ор. 25, Менуэт).

Схематически изобразим условно-«процентное» соотношение диатоничности и «гемитоничности» в различных явлениях хроматизма следующим образом:

Таблица 7

Диатоника	Хроматика		Гемитоника
	диатоничность	полутоновость	

Отсюда принцип классификации явлений хроматизма, состоящий в расположении их в порядке нарастания силы и роли хроматических интервальных отношений. Кроме того, в принципе классификации должно учитываться наличие двух типов систем — монодического и аккордо-гармонического, соответственно и двух аспектов проявления одних и тех же видов хроматизма — мелодического и аккордового. (Яркое представление о том, насколько они могут расходиться друг с другом, дает, например, сравнение двух произведений: Шопен, Этюд ор. 10 № 2 a-moll и Стравинский, «Вешние хоры», ц. 53, из «Весны священной».)

Приняв во внимание основные формы проявления хроматизма и предусматривая в них во всех как мелодический, так и аккордовый вид, можно предложить следующую общую систематику форм хроматизма (подробнее об этом см. в дипломной работе В. М. Барского «К проблеме хроматической гармонии», 1977 г.; хранится в библиотеке Московской консерватории) (табл. 8).

Таблица 8

Диатоника	Хроматика (мелодическая, аккордовая)						Гемитоника
	1. Модуляционная	2. Субинтервальная (отклоненная)	3. Вводно-тонная	4. Альтеррационная	5. Микстональная	6. Автономная («натюральная»)	

Таким образом, под хроматикой следует понимать не только хроматическую гамму, но всякое *использование интервалов хроматического рода*, которое начинается, естественно, еще в окружении диатонической интервальной среды.

Характеристика форм хроматики.

1. *Модуляционная хроматика*. Ее сущность в распределении хроматизма между двумя разделами композиции, изложенными в разных тональностях. Наиболее типичны случаи — при малой модуляции в классических песенных формах (простой двухчастной и простой трехчастной): в конце начального периода (Бетховен, соната для фортепиано ор. 28, часть III), в его середине (Моцарт, песня «Тоска по весне»); в связующих партиях рондо и сонатных форм (Бетховен, соната для фортепиано ор. 14 № 1, финал, переход

к побочной теме), а также вообще в любой модуляции при переходе к новой теме, если она связана с переменной основного звукоряда, даже при модуляции из гармонического минора в его параллель (Бах, ХТК. Т. 1 прелюдия d-moll, начальные такты). Модуляционная хроматика встречается в фуге при проведении темы в других тональностях.

Фактически сопоставляются две диатонические сферы. Поэтому модуляционную (или, в этом смысле, транспозиционную) хроматику следует считать минимальным проявлением хроматизации. Сколько угодно встречается случаев, когда хроматизм в теме по своей интенсивности (по напряжению хроматических интервалов) превышает хроматизм модуляции (понятно, что сила действия модуляции зависит, в первую очередь, не от хроматизма, а от эффекта «свержения» прежней тоники и установления новой).

Классическую систему гармонии правильно следует представлять не в виде семиступенной белоклавишной диатоники, а в виде комплекса тридцати готовых к употреблению тональностей, суммарно охватывающих пространство основных ступеней от *fes* до *gisis* (= $\hat{7}$ ступень в реально применяющемся *ais-moll*).

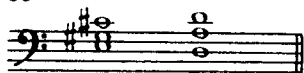
2. *Субсистемная хроматика*. Ее типичное проявление — в отклонениях (особенно посреди устойчивых построений).

По способу образования хроматизма (новый звукоряд в другой тональной области) субсистемная хроматика родственна модуляционной, отличаясь прежде всего большей степенью густоты хроматических отношений (существенный признак — с какой частотой появляются хроматические интервалы). Примеры: Гайдн, 94-я симфония (G-dur), начало главной партии I части; Чайковский, 6-я симфония, начало главной партии I части.

К субсистемному хроматизму относится также и внедрение инодиатоники при мелодической фигурации аккордов (Бах, Итальянский концерт, часть I, такты 1–8; Рахманинов, Юмореска, тема средней части G-dur, такты 5–6). В отклонениях намечается связь с вводнотонностью и альтерацией. Например, оборот (в мажоре) $\underline{D}_1 \rightarrow \text{Sp}$ (субсистемная хроматика) может быть понят и иначе: $\text{Tr} < \text{Sp}$ (VI < как альтерация VI с целью получить вводный полутон к звуку $\hat{2}$).

3. *Вводнотонная (или вводная) хроматика*. Если «смежносистемные» формы хроматики — модуляционная и субсистемная — являются следствием сопоставления диатоник, то от вводной хроматики начинается «внутрисистемная» хроматизация. Будучи «вершинным», мелодически напряженным интервалом (в диатонике его превосходит по сложности лишь тритон — *diabolus in musica*, но он не относится к специфически мелодическим), «глаголом» европейской мелодической ладовости, полутон уже с давних пор (*musica falsa* XIII–XIV вв.) проник в пределы лада. В XIV в. закрепилась «готическая каденция» (по выражению М. А. Сапонова) с двумя вводными тонами (пример 99).

99



В дальнейшем развитии вводнотонность обрела способность внедряться в любую внутрिलाдовую структуру — в качестве вводно-вспомогательного звука (обычно снизу к любому тону мелодии, к любому аккордовому звуку, даже в виде вводно-вспомогательного аккорда к основному аккорду). «Вводный тон» стал обязательным элементом лада — отстоящей на полутон от основного тона лада $\hat{7}$ ступенью, даже несмотря на то, что в половине ладов — в миноре — этот звук нарушает диатонизм системы. (Из сказанного, между прочим, следует, что классическая тональная система изначально не укладывается в рамки диатоники даже без учета практически всегда присутствующих модуляций и отклонений, мелодического хроматизма.)

Некоторые образцы вводнотонности (помимо обязательного в миноре вводного тона на $\hat{7}$ ступени): Шопен, мазурка f-moll op. 68 № 4; Глинка, романс «Сомнение», середина; Чайковский, 6-я симфония, I часть, побочная тема; Прокофьев, «Ромео и Джульетта», № 2 — «Ромео», заключительный каданс (с «прокофьевской» доминантой, состоящей из ее основного тона и вводноприлегающих звуков к разрешающему аккорду тоники).

4. *Альтерационная хроматика* (хроматическое видоизменение данного звука или аккорда). В отличие от вводнотонности, использующей *диатонический* полутон (хотя и расположенный на недиатонической ступени), альтерация имеет дело с *хроматическим полутоном*. Поэтому она представляет собой дальнейшее сгущение хроматики. Типичный пример — хроматическая гамма, звуки которой переходят от одной диатонической ступени к другой (Шопен, этюд op. 10 № 2 a-moll). Проникая в аккордику, альтерация порождает особые, хроматически «деформированные» структуры созвучий — $D^7_{5<}$, $D^7_{5>}$ и другие (Бетховен, 5-я симфония, финал, отклонение в S в конце побочной партии).

Условно к альтерации можно отнести и хроматические звуки и созвучия без явного, но с очевидно подразумеваемым ходом на хроматический полутон (Скрябин, поэма op. 32 № 1 Fis-dur, начало). Однако при систематическом отсутствии альтерируемой звукоступени говорить об альтерации нельзя (так обстоит дело с позднескрябинской гармонией, где нет никакой альтерации, как нет и никаких доминант ко всегда отсутствующим тоникам).

5. *Микстовая хроматика*. Это хроматика смешений диатонических (иногда и недиатонических) элементов — звуков и созвучий. В мелодической сфере микстовая хроматика проявляется, например, в смешении мелодического и натурального минора (Бах, Итальянский концерт, II часть, такт 10). В аккордике она проявляется в смешанных мажоро-минорных системах: гармонический минор, одноименные мажор и минор, прочие дальнейшие смешения — вплоть до образования полной *хроматической системы* гармонии, как на базе мажора или минора (Прокофьев, Шостакович, многие другие отчетливые композиторы), так и вне мажорно-минорной основы (Хиндемит, Барток). Примеры: Прокофьев, 7-я соната, I часть, такты 1–9; Хиндемит, *Ludus tonalis*, fuga in H.

6. Автономная (или «натуральная») хроматика — хроматика, основанная на двенадцатиполутоновости системы, а не на сгущении диатонических элементов.

Независимость от диатонической мотивировки означает «чистый» вид хроматики, согласно полному выявлению свойственных ее собственной природе и специфике качеств (от этой «самоприродности» и идет указание на «натуральность» хроматики данного вида, а не от использования «природных» интервалов). Область применения — двенадцатитоновая гармония XX в.: Веберн, песни на стихи С. Георге ор. 3 (1908–1909), Шёнберг, Три пьесы для фортепиано ор. 11 (1909), Берг, Пять песен по П. Альтенбергу (1911–1912) и множество произведений последующей Новой музыки XX в. (этот вид хроматики встречается, в частности, у Б. Бартока, О. Мессиана, П. Булеза, К. Штокхаузена, Д. Лигети, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, С. Слонимского, Б. Тищенко, Р. Леденева, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова и других композиторов).

Доведение свойств автономной хроматики до логического предела дает гемитонику, то есть систему из одних самостоятельных звукоступеней на расстоянии полутона (Веберн, Багатели ор. 9; его же сочинения додекафонного периода; ранние сочинения Штокхаузена).

Таким образом, в хроматике как интервальном роде необходимо учитывать и функциональность тонов, созвучий. Облики хроматизма: хроматическая гамма, полидиатоника, полутоновое поле, двенадцатитоновый ряд, полутоновый кластер и др.

11. ЭНГАРМОНИЗМ. РАВНОМЕРНАЯ ТЕМПЕРАЦИЯ. ПОНЯТИЯ «СТУПЕНИ» И «ЗНАЧЕНИЯ»

Свойство замкнутости, присущее в реальной музыкальной практике хроматике как интервальному роду и обеспечивающее возможность самого существования ее в музыке (необходимость чего в конечном счете обуславливается потребностями развития европейской музыки начиная с XVII–XVIII вв.), приводит к появлению не только одного энгармонического унисона, замыкающего систему двенадцати звукоступеней, но также вслед за ним и целого ряда других.

Обратимся еще раз к примеру 96. Если замыкание энгармоническим унисоном («энгунисоном») $f=eis$ происходит, то составляющие его два звука полностью отождествляются в своих значениях (в числовом выражении $f^1=eis^1$). Но тогда приравняются друг к другу и квинты от этого энгунисона:

$$f-c = eis-his$$

$$c-g = his-fisis \text{ и т. д.}$$

Следовательно, и наоборот:

$$eis-ais = f-b$$

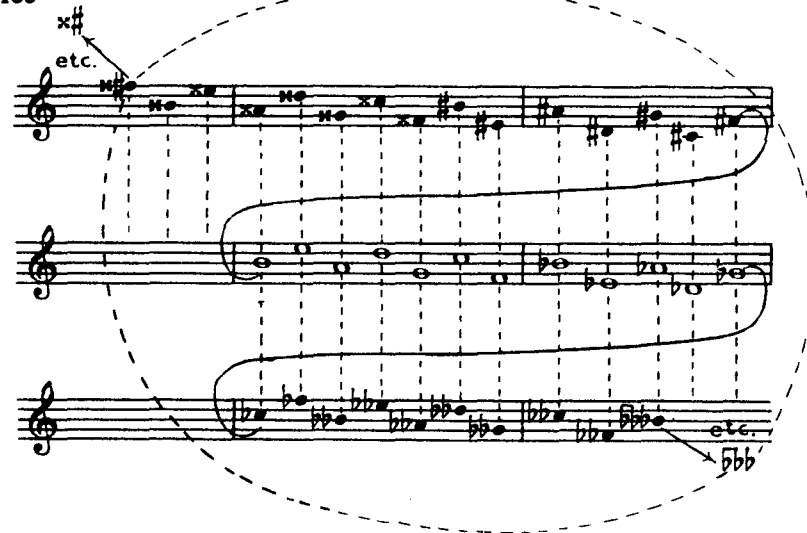
$$ais-dis = b-es$$

$$dis-gis = es-as$$

$$gis-cis = as-des$$

$$cis-fis=des-ges \text{ и т. д.}$$

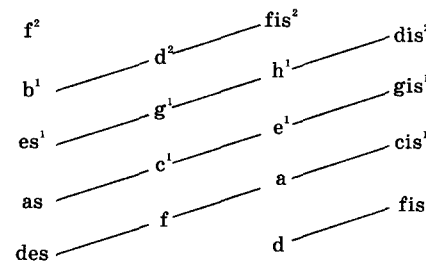
100



Тем самым при энгунисоне симметрия интервалов (равенство отношений) превращается в сплошной энгармонизм системы (пример 100).

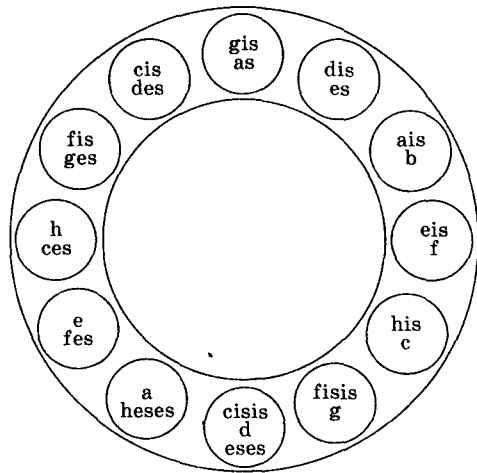
То же и при квинто-терцовой структуре — четырехрядность сетки, три терцовых ступени (см. рис.).

Расхождение между совпадением звуков (хроматических ступеней) по высоте и несовпадением их названий (значений) обнаруживает типичную для энгармонизма двойственность: различие между ступенностью и значением. С точки зрения ступенности, энгармоника содержит те же двенадцать положений на высотной «лестнице», что и хроматика, и представляет собой энгармонический круг (поэтому-то и возможна равномерная темперация, поэтому у Баха в ХТК, том I, прелюдия es и fuga dis — на одной ступени). Следовательно, с точки зрения практической музыки, энгармоника вообще не есть особый интервальный род и полностью совпадает с хроматикой. С точки зрения же значений, энгармоника содержит неопределенно большое число положений, названий звуков в абстрактной квинтовой цепи.



Указанная двойственность энгармонизма может быть схематически отражена двумя типами квинтового круга: в первом (энгармонический круг) представлен энгармонизм-совпадение («конвергентный»), во втором (энгармоническая спираль) — энгармонизм-расхождение («дивергентный») — см. рис. на с. 160.

Энгармонический круг

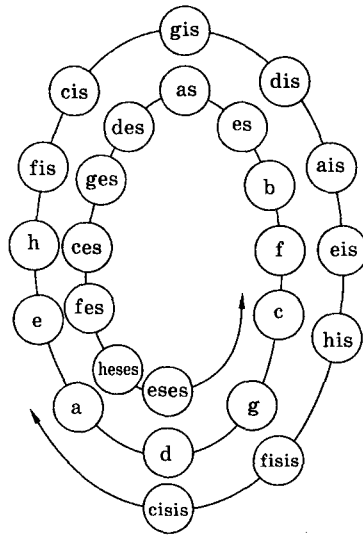


В энгармоническом круге энгунисоны тождественны по высоте и образуют *одну ступень* (*cis = des*, как на современном фортепиано); однако психологически мы представляем себе и разницу их значений (например, *cis* «слышим» как стремящийся вверх, а *des* — как тянущий вниз).

В энгармонической спирали унисоны нетождественны (отсутствие равномерной темперации): *cis* и *des* различаются по высоте, хотя и являются комматически близкими; однако в нашей системе строя эта разница психологически нивелируется, так что *cis* и *des* практически воспринимаются как одна ступень.

Вообще спиралевидная структура энгармоники — а вместе с ней и существование энгармоники как самостоятельного интервального рода — в музыке могла бы быть реализована лишь при условии ступенной трактовки микроинтервалов, производных от Пифагоровой коммы (23,5 цента, то есть меньше $\frac{1}{8}$ тона). Очевидным образом такая трактовка неосуществима (по крайней мере в нынешнюю эпоху), и проблема, следовательно, состоит только в том, чтобы практически уничтожить комму, вносящую интонационную нестабильность и фальшь, распределив ее среди всех прочих интервалов двенадцатиступенной хроматики. Если 23,5 цента поделить равномерно на 12 квинтовых шагов, то каждая квинта уменьшится на величину около двух центов (то есть на $\frac{1}{100}$ тона), что практически незаметно для слуха. Это и есть выход, найденный европейской музыкой, в основном XVII и XVIII вв. Впервые до идеи равнополутоновой темперации дошел еще Аристоксен, разделивший кварту на пять равных частей; приближение к равномерной темперации отмечалось в ряде теоретических работ XVI в.: у Дж. М. Ланфранко (1533), Винченцо Галилеи (1581); для строя лютни — у Вичентино (1555); идея

Энгармоническая спираль



12-ступенной равномерной темперации есть у М. Мерсенна и ряда других теоретиков; установление равномерной темперации приписывается А. Веркмайстеру (роль которого в этом, впрочем, считается преувеличенной). Гениальный музыкальный памятник темперации «поставлен» И. С. Бахом в его «Хорошо темперированном клавире» (1722–1744); впрочем, многие это оспаривают.

Интервалика равномерно-темперированной системы характеризуется тем, что в ней только один интервал является акустически чистым — октава. Все прочие интервалы в большей или меньшей мере отступают от природной величины, однако так, что слух легко угадывает под покровом «равномерно-нивелированной» «уравниловки» истинные природные отношения, которые, таким образом, равномерной темперацией не отменяются. Отсюда и приемлемость для европейской музыки равномерной темперации, утвердившейся в качестве необходимого хроматического строя на долгое время.

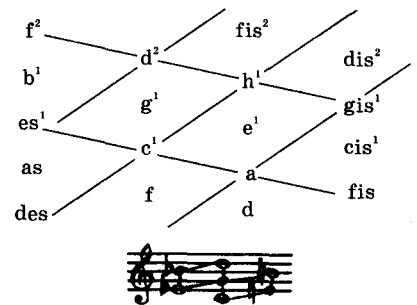
Точная величина интервалов равномерно-темперированного строя (РТС) определяется не умножением на квинту или терцию, а делением октавы (ее отношение = $\frac{2}{1}$, то есть = 2) на 12 равных частей. Следовательно, полутон в РТС равен такой величине, которая, будучи помноженной на саму себя 12 раз, дает в результате 2. Математически это выражается числом $\sqrt[12]{2}$, в центах = 100 ($100 \cdot 12 = 1200$ центов, величина октавы).

Приводим сравнительную таблицу ступеней и величин интервалов пифагорейского, чистого и равномерно-темперированного строев (в центах),* см. таблицу 9 на с. 162.

В таблице выделены конструктивные интервалы данного строя. (Некоторые интервалы указаны приближенно.) Прибавление выражающих их чисел означает повышение на данный интервал, вычитание — соответственно понижение. Например, в чистом строе, чтобы прийти к звуку *b*, надо от *c* (0) сначала взять большую секунду *d* (+ 203,9), повысить ее на октаву ($203,9 + 1200,0 = 1403,9$) и далее опуститься на большую терцию ($1403,9 - 386,3 = 1017,6$).

РТС, скрывая истинные, природные величины интервалов, вуалирует и квинто-терцовую структуру хроматико-энгармонической системы, которая точно так же все равно угадывается под покровом темперации. Схема квинто-терцовой структуры хроматико-энгармонической системы показана на рисунке.

Энгармоническое замыкание — *des = cis*, *as = gis*, *es = dis* — означает начало повторения диезной стороной лада всех отношений



* См. также таблицу интервалов (Приложение 3).

Таблица 9

Пифагорейский строй		Равномерно-темперированный строй		Чистый строй	
<i>c</i> ¹	1200,0	<i>his</i> = <i>c</i> ¹	1200	<i>c</i> ¹	1200,0
<i>deses</i>	1176,5			<i>his</i>	1158,9
				<i>ces</i>	1129,3
<i>h</i>	1109,8	<i>ces</i> = <i>h</i>	1100	<i>h</i>	1088,3
<i>ces</i>	1086,3			<i>b</i>	1017,6
<i>ais</i>	1019,6	<i>ais</i> = <i>b</i>	1000	<i>ais</i>	976,5
<i>b</i>	996,1			<i>a</i>	884,4
<i>a</i>	905,9	<i>a</i>	990	<i>as</i>	813,7
<i>gis</i>	815,6	<i>gis</i> = <i>as</i>	800	<i>gis</i>	772,6
<i>as</i>	792,2			<i>g</i>	702,0
<i>g</i>	702,0	<i>g</i>	700	<i>ges</i>	609,8
<i>fis</i>	611,7	<i>ges</i> = <i>fis</i>	600	<i>fis</i>	590,2
<i>ges</i>	588,3			<i>f</i>	498,0
<i>eis</i>	521,5	<i>eis</i> = <i>f</i>	500	<i>e</i>	386,3
<i>f</i>	498,0	<i>fes</i> = <i>e</i>	400	<i>es</i>	315,6
<i>e</i>	407,8			<i>dis</i>	274,6
<i>dis</i>	317,6	<i>dis</i> = <i>es</i>	300	<i>d</i>	203,9
<i>es</i>	294,1			<i>des</i>	111,7
<i>d</i>	203,9	<i>d</i>	200	<i>cis</i>	70,7
<i>cis</i>	113,7	<i>des</i> = <i>cis</i>	100	<i>c</i>	0
<i>des</i>	90,2				
<i>his</i>	23,5				
<i>c</i>	0	<i>c</i>	0		

бемольной, и в этом заключается препятствие для естественного дальнейшего роста ткани, подобное тому, которое было фактором эволюции интервальной системы до сих пор. Как и в аспекте квинтовой структуры, образование энгармонического круга, препятствующее возможности движения и обогащения системы, оказывает свое влияние задолго до того, как вопрос о смене хроматической интервальной системы становится актуальным.

Энгармоническая же спираль дает новые качества интервалов, содержащих свыше 11 квинт. Среди этих новых свойств энгармонической хроматики — возникновение «фиктивных» (по П. Н. Меща-

нинову, «символических») интервалов: уменьшенной секунды (увеличенной септимы) *des-cis*, *as-gis*, *es-dis*; дважды увеличенной квинты *des-gis*, *as-dis*; дважды увеличенной примы (дважды уменьшенной октавы) *dis-des*. Они не только зависят от окружения (подобно контекстуальным), но и не имеют собственной ступенности, которая отличала бы их от энгармонически равных им диатонических.

По мере того как музыкальное мышление все более проникает в область энгармоники, растут трудности с интонированием написанного текста, музыка все более зависит от напряженного слезения за интервальными отношениями. Все больше интервальных (аккордовых, мелодических, композиционно-структурных) процессов не звучат в реальной интервалике, а воображаются (в зависимости от контекста). Все меньше роль звучания, и все больше — значения. Все меньше значит собственный смысл интервала, и все больше — его функция по отношению к другим. Предельная форма выражения этой новой закономерности хроматики — додекафонная серия, где все интервалы получают смысл прежде всего от индивидуально избираемого для данного сочинения порядка их следования друг за другом, а не от свойств физического звучания самих интервалов.

Гениальный компромисс равномерной темперации состоит и в том еще, что, отказав всем интервалам (из звуков разных названий) в их притязаниях на абсолютное осуществление требований их природы и «обделив» их в общем совсем немного, РТС обеспечила драгоценную возможность их гармоничного сосуществования. В результате, несмотря на нарушение чистоты уменьшенной квинты при исполнении на «хорошо темперированном клавире», мы хорошо слышим разницу между, например, *c-e* в прелюдии *C-dur* и *his-e* в фуге *cis-moll* из I тома ХТК Баха, хотя физическое звучание этих интервалов решительно ничем не отличается одно от другого. И наоборот, представление об одноступенности (в ряду *звукоступеней*, а не в *ладовой системе!*) звуков *his* и *c*, *c* и *deses*, которые в живом исполнении на инструментах со свободным строем (например, на струнных смычковых) интонируются на *разной* высоте (*his* выше, чем *c*; *deses* ниже, чем *c*), позволяет строю в целом оставаться неизменным, вопреки отдельным колебаниям его ступеней (двенадцати ступеней). Иначе говоря, мы слышим воображаемые колебания интонации (*c-his*) там, где нам реально их не воспроизводят, и воображаем неизменный костяк двенадцатиступенности тонов там, где живая интонация их колеблет в целях экспрессии.

Несмотря на «уравнюлку» темперации, музыкальный слух сохраняет способность в хроматике различать значения: «вверх» и «вниз» (квинтового ряда, квинто-терцовой сети), пребывание в «центре» и удаление от него (к подсистемам, к «краям», «периферии»), движение «в сторону диэзов» и в «сторону бемолей», движение плавное и скачкообразное, энгармоническое замыкание и энгармоническую разомкнутость. В самой природе хроматического рода два полюса: с одной стороны, чистая квинтовая семиступенность (диатоника),

с другой — чистая полутоновая двенадцатиступенность (гемитоника Веберна), причем для музыки действительны и исторически важны все промежутки между этими полюсами, любые пропорции, любые степени густоты хроматики (так же как любые большие числа всегда содержат в себе и малые, меньшие). Поэтому между энгармоническим различием и энгармоническим тождеством находится сколь угодно много промежуточных состояний, с любыми пропорциями диатоники и хроматики; отсюда актуальность для хроматического рода того контраста, который возникает между «краями» системы, между «бемольными» и «диезными» ступенями.

В теме пассакалии 8-й симфонии Шостаковича (мелодия темы многократно проводится у струнных инструментов), строго говоря, при возвращении к началу происходит «понижающая» энгармоническая замена и при первом же повторении вместо *gis-moll* получается *as-moll* (пример 101). (Тема записана в точной нотации, без выписанной композитором энгармонической подмены *es* → *dis* в такте 7; точная транспозиция секвентных перемещений в тактах 4–7 полностью исключает здесь возможность звука *dis* в гармонии *c-moll*.)

101 Д. Шостакович. 8-я симфония, ч. IV

тема *gis-moll* *e-moll*

осн. тоны

экспозиц. часть

развив. часть

каданс

Всего 12 проведений

Таким образом, совершенно очевидно, что даже и там, где теоретически возможно соблюдение нетемперированного строя, фактически мы слышим всё в зонной темперации, благодаря которой в композиции поддерживается единство высоты хотя бы главного звука ладовой системы.

Возьмем для примера систему *C-dur-moll* в диапазоне хроматических звукоступеней *des-es* и с возможными энгармоническими значениями *fis = ges*, *des = cis*, *as = gis*, *es = dis*, *b = ais* (12 ступеней интервальной системы и 17 самостоятельных значений звуков, причем в зависимости от индивидуальных особенностей темы, отклонений в ней, цепочка из 17 значений может быть сокращена с обоих концов или, наоборот, продлена в ту или иную сторону). В рамках этой системы действует тот самый принцип смысловой дифференциации значений звуков в квинтовой цепи, который был продемонстрирован выше (см. в параграфе «Квинтовая структура диатоники»). Поскольку хроматику можно трактовать и как ряд встроенных друг в друга диатоник, то принцип смысловых значений удобно показать и через сплавление диатоник (ср. с примером 95):

6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ges des as es b f c g d a e h fis cis gis dis ais

локрийский

фригийский

эолийский

дорийский

миксолидийский

ионийский

лидийский

Чем ниже (на схеме — левее), тем темнее, мрачнее, минорнее звучание того или другого тона, и наоборот — чем выше (правее), тем светлее, ярче, мажорнее. Квинтовая дифференциация тонов системы непосредственно ощущается в музыкальном представлении. Звук *fis* слышится как активно подвижный с отчетливой восходящей тенденцией (тяготением вверх). Звуки *cis*, *gis* заметно интенсивнее по степени яркости и как бы «накаленности» острых, восходящих тяготений. Звуки *d*, *c*, *g* ощущаются как спокойно-сильные, с неявно выраженным стремлением к последующему движению. Звуки бемольной стороны понимаются нами как затененные, прохладные, темные — например *es-as-des*. Обратим внимание: *cis* и *des* — ступень нашего звукового ряда (реальная высота) одна, значения различны (см. рис. на с. 168). Чем гуще хроматика, тем труднее слуху различать не слышимые, но лишь воображаемые комматические значения одной и той же высоты.

схема

то есть
в диапазоне

+10
0

то есть
в диапазоне

+1
0
-9

То же касается и звуков в составе аккордов. Например, различие между *as* и *gis* в оборотах I-nVI-I-III< — I или I-nVI-III< — I. Отсюда же специфичность экспрессии ладов хроматического рода. Целесообразно с этих позиций сравнить экспрессию ладов, характерных для Прокофьева (с его любовью к ярким мажорным краскам) и Шостаковича (часто предпочитающего впервые описанные А. Н. Должанским «суперминорные» лады с их сгущенно минорным колоритом), пример 102–103.

Ранний пример суперминора ($\hat{3}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) — в романсе Балакирева «Грузинская песня» (начало коды).

12. ПРОБЛЕМА ПОЛУТОНА. ВВОДНОТОННОСТЬ

Интенсивно протекающий в условиях энгармоники процесс дальнейшей реорганизации интервалики хроматического рода резко усиливает значение одного интервала — полутона. В сущности, и хроматический ряд есть не что иное, как последование ступеней-полутонов, заполняющих всю октаву (независимо от их трактовки согласно квинто-терцовой структуре акустической системы). Более того, благодаря «первой симметрии» в хроматическом интервальном роде, функционально отождествляющей звуки на расстоянии тритона, оказывается возможной *тритоновая замена* квинты (первого и основополагающего фактора звуковой системы) полутонном (например, полутоновый ход *c-des* приобретает способность замещать квинто-

вый ход *c-g*). Эта ситуация системы соответствует в особенности гармонии конца XIX — начала XX в. Автентичность превращается в гемитонность.

Все более и более выдвигающееся на передний план значение полутона было прозорливо подмечено Б. В. Асафьевым: «Качество вводного тона — один из важнейших стимулов роста европейской музыки и „первый двигатель“ европейского синтезированного лада: это стимул действия лада, его „глагол“. <...> Так называемые средневековые лады распались под воздействием этого могучего двигателя или, вернее, рычага <...>, так называемые альтерации и повышенные и пониженные ступени мажорного лада — это тоже своего рода остывающая лава длительного процесса борьбы за место вводного тона». По словам Асафьева, *note sensible* — «основное качество» европейского лада. Различение просто полутона и полутона как вводного тона под покровом равномерной темперации «повело (уже у классиков) к упорному внедрению „вводнотонности“ в мажорный лад на иные ступени, кроме VII» (см.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 229).

Вводный полутон в качестве доминантовой терции — не что иное, как натуральный диатонический полутон, представляющий собой произведение обоих основных интервалов акустической системы, квинты и терции ($\frac{3}{2} \cdot \frac{5}{4} = \frac{15}{8}$, полутон = $\frac{16}{15}$). В свою очередь, диатонический полутон в качестве интервала диатонически напряженного, содержащего стремление к разрешению в целевой звук восходящего тяготения, есть неустранимое из любой системы значение пифагорейского полутона ($\frac{256}{243}$), в реальном исполнении на инструменте свободного строя, экспрессивно обостряемого до еще меньшей величины*. О нем-то и говорит Асафьев. Но вводный полутон логически и экспрессивно — один из трех важнейших видов полутона в хроматико-энгармонической системе. Перечислим их:

1. *Диатонический* полутон (например, *c-des*):

а) натуральный (16 : 15),

б) вводный, пифагорейский ($\frac{256}{243}$), с тенденцией к сужению.**

2. *Хроматический* полутон (например, *c-cis*), соответственно, может быть различной величины.

3. *Темперированный* (энгармонический) полутон (например, *c-des = cis*); его величина = $\frac{1}{12}$ октавы (= $\sqrt[12]{2}$). Не совпадая ни с одной из интервальных величин полутона в квинтовой или квинто-терцовой системе, он позволяет слуху, однако, легко угадывать их в зависимости от контекста.

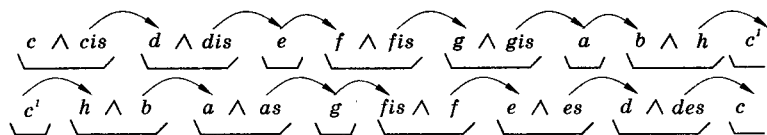
* Карл Флеш пишет о том, что вводный полутон реально может достигать величины $\frac{1}{4}$ тона (см.: *Переверзев Н. К.* Проблемы музыкального интонирования. С. 141; ср. С. 147, 153).

** Оба эти полутона называются «вводным тоном» (в ладу — $\hat{7}-\hat{8}$), но нужно иметь в виду не выписываемую в нотах коррекцию его в разрешении $\hat{7} \rightarrow \hat{8}$ как стремление вверх, к сужению, что теоретически объяснимо взаимодействием интервалики чистого строя с пифагорейским в рамках квинто-терцовой системы.

В результате и в свободном, зонном строе, в котором осуществляется интонирование на практике, и в темперации, которая не имеет никаких логически автономных величин, музыка оперирует, по существу, двумя типами полутонов — диатоническим (разных мотивировок и величин) и хроматическим (также различных мотивировок и величин).

Поэтому орфография хроматической гаммы, где чередуются диатонические и хроматические полутоны, не только вызвана историческим происхождением нового европейского хроматического рода и не просто является условностью (на 12 ступеней приходится 7 самостоятельных названий), но вместе с тем и раскрывает коренную сущность ступеней хроматического рода, фиксируя существенное различие между двумя видами полутонов.

Например, в C-dur:



(Стрелки обозначают интенсивные тяготения вводных полутонов, знаки ^ — «разрывы» полутоновых тяготений.)

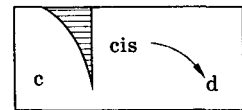
В нотном выражении это можно увидеть в примере 104.



Иначе говоря, соблюдение различий между двумя типами полутона базируется на выявлении внутренней природы самих напряжений интервальной системы. Барьером, отделяющим мир диатоники (с ее более спокойными интервалами) от мира более острых интервалов хроматики, является диапазон шести квинт (в мажоре от 01 до 05).

Все интервалы за пределами шести квинт несут повышенное напряжение. Поэтому хроматический звук создает напряжение, разрешаемое его переходом в менее напряженный соседний диатонический. В результате переход от cis к d есть разряд напряжения, а от c к cis — нет (см. также схему перед примером 104).

То же при нисходящих тяготениях тонов с напряжением «бемольной» стороны. Отношение вводного тона с его разрешением пронизывает всю систему (примеры 105, 106).



105 осн. модель:



106 осн. модель:



Отношение вводнотонности, распространившись еще в эпоху musica falsa (XIII–XIV вв.) в качестве мелодической первоосновы, закрепилось и в ладах мажорно-минорной системы XVII–XIX вв., наряду с аккордо-гармонической их подосновой в виде консонантного трезвучия. Отсюда принцип конструкции ладов «гармонической тональности» — сочетание консонирующего трезвучия на основном тоне лада и вводнотонного разрешения в основной устой (в C-dur — трезвучие c–e–g и вводной интонации h→c). Отсюда же и основная трактовка хроматической гаммы: основные диатонические ступени с прилегающими к ним вводными тонами — диатоническими полутонами. Хроматический же полутон в своей первооснове — интервал *результативный*, соединяющий в одном обороте две микросистемы — одну диатоническую ступень (без своего возможного вводного тона) и вводный тон к другой диатонической ступени (см. диаграмму перед примером 105; музыкальный пример — мелодия танца тени d-moll из II акта оперы Глюка «Орфей и Эвридика», начало II части пьесы).

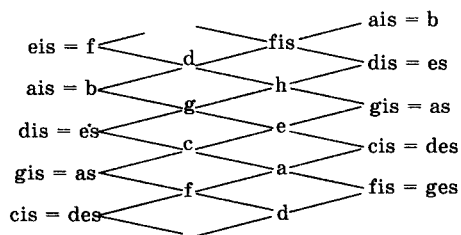
13. В ЗАМКНУТОМ КРУГЕ

Реорганизация внутренней структуры хроматики состоит прежде всего в энгармонизации ее интервалов. Вследствие ступенной замкнутости хроматики, дальнейший рост ее структуры возможен лишь посредством прибавления новых значений тех же самых звукоступеней. Например, в системе C ступень es имеет также и значение dis. Если данная диатоника располагает возможностью перейти в несколько других, где появляются новые звуки, новые основные ступени

(в терминологии П. Н. Мещанинова, диатоника обладает большим «модуляционным пространством»), то хроматика с ее двенадцатью звукоступенями при аналогичной транспозиции дает лишь перемену значений все тех же двенадцати звукоступеней. (В этом сказывается разомкнутость диатоники и замкнутость хроматики.) А так как продолжение цепи значений за пределы одиннадцати квинт хроматики неминуемо означает энгармонизм, то рост структуры, исходящий от хроматики, со все нарастающей интенсивностью сгущает энгармонические отношения.

Система в своем дальнейшем развитии начинает «буксовать»: двенадцатиступенная хроматика растет лишь «в самое себя», возлагая всё новые значения на те же самые звукоступени, безмерно перегружая фактор контекстуальности при традиционно-тоновой их трактовке.

По мере смыкания бемольного и диезного краев системы и укрепления их энгармонического равенства пространство интервальной системы становится закругленным, шарообразным, а отношения интервалов вокруг каждого тона вверх и вниз — соответственно симметричными отражениями в сфере «энгармонического шара».



Благодаря одновременно сближению отдаленных точек системы (прежде всего через терцовые связи) симметрия отношений на основе энгармонического тождества все более усиливается и превращается в самостоятельный аспект внутренней ладовой структуры.

Вслед за симметрией тритонов энгармонизма («первой энгармонической симметрией») автономизируются и ответвляются от тонально-функциональных (то есть квинтовых) связей отношения малотерцовой, большетерцовой, целотоновой симметрии (как и по отношению к тритону — см. примеры 96 и 97 — под симметрией подразумевается периодически повторяющаяся группа интервальных отношений).

Энгармонизм приравняет диатонический и хроматический типы полутона, условно передавая совмещение свойств того и другого темперированным полутоном $\sqrt[12]{2}$. Тем самым открывается новая возможность соотношений интервалов, где критерием простоты и сложности является возможность энгармонического унисона.

С этих позиций первым и простейшим отношением будет равенство, происходящее от деления октавы на простейшее число 2, то есть 12 : 2.

Далее следуют деления 12 : 4, 12 : 3, 12 : 6 (12 : 4 находится на втором месте потому, что 4 есть комбинация 2 · 2, без привлечения более сложного числа 3, так же как двойная октава 2 · 2 будет проще, чем квинта 3 : 2).

В точных числах:

$$(\sqrt[12]{2})^6 \times (\sqrt[12]{2})^6 = 2 \text{ (тритоновая система);}$$

$$(\sqrt[12]{2})^3 \times (\sqrt[12]{2})^3 \times (\sqrt[12]{2})^3 \times (\sqrt[12]{2})^3 = 2 \text{ (малотерцовая система);}$$

$$(\sqrt[12]{2})^4 \times (\sqrt[12]{2})^4 \times (\sqrt[12]{2})^4 = 2 \text{ (большетерцовая система);}$$

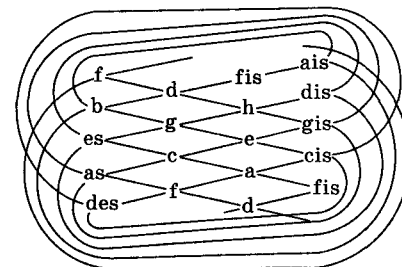
$$(\sqrt[12]{2})^2 \times (\sqrt[12]{2})^2 \times (\sqrt[12]{2})^2 \times (\sqrt[12]{2})^2 \times (\sqrt[12]{2})^2 \times (\sqrt[12]{2})^2 = 2 \text{ (целотоновая система).}$$

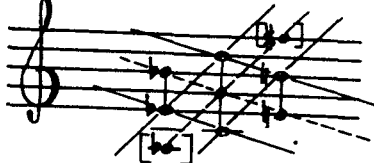
Исторически первым следствием из системы развившихся энгармонизмов тритона (12 : 2), увеличенной секунды — малой терции (12 : 4), уменьшенной кварты — большой терции (12 : 3), уменьшенной терции — большой секунды (12 : 6) и некоторых их комбинаций в аккордовой структуре (особенно, уменьшенный септаккорд — 12 : 2 и 12 : 4; аккорд увеличенной сексты — 12 : 2 и 12 : 6; увеличенное трезвучие — 12 : 3) является энгармоническая модуляция (далее — вообще энгармонические связи, возможно, и не идущие от модулирования). Переключение тяготений при энгармонической замене части звуков аккорда (например, $As \cdot f \cdot ces^1 \cdot d^1 \cong Gis \cdot f \cdot h \cdot d^1$) неожиданно переносит его в другую, даже самую отдаленную тональность (As-dur-d-moll). Отсюда яркость и сила энгармонической модуляции, но также и сближение отдаленных тональностей, тенденция к «омнитональности».

Примеры: Чайковский, вступление побочной темы в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»; Глинка, «гамма Черномора» в сцене похищения Людмилы из оперы «Руслан и Людмила».

Равенство отношений в звеньях цепи одинаковых интервалов музыкально соответствует транспонирующей секвентности (от лат. sequor — следовать). Отсюда распространение секвентно-круговых отношений, отражающих эту периодическую симметрию в структуре системы. Музыкально это выражается во все более распространяющихся (с XIX в.) равноинтервальных секвентных последованиях (в результате чего образуются симметричные звукоряды; типично для техники Н. А. Римского-Корсакова), а позже (в XX в.) — в используемых как основа гармонии симметричных ладовых звукорядах, предрасполагающих и к секвентным формам музыкальной структуры; типично для О. Мессиана.

Дальнейшее следствие энгармонизма — исчезновение в акустическом материале, пронизанном равенствами-симметриями «энгармонического шара» (см. рис.), структурного центра системы, утрата «низа» и «верха», исчезновение акустико-материального обособления тональности. Отсюда естественность (в согласии с объективными свойствами звукового материала) пропуска структурно мотивирующего тона, что становится условием возможности функционирования энгармонической системы (внешние линии показывают смыкание краев системы в энгармоническом унисоне). Это означает несводимость





Белыми нотами обозначен опорный комплекс; черными — пропускаемые связующие тоны «реальной структурной мотивировки».

подобной шарообразной парящей сферы к более простым отношениям, в музыкальной практике — избегание чистой квинты и консонирующего трезвучия. Акустическая сетка тем самым становится *разрывной*. Музыкально это наиболее точно соответствует гармонической системе Антона Веберна (в его гемитонике).

Структурирующий комплекс подобной системы — с пропуском «дающего реальную структурную мотивировку» (Мещанинов) тона (в отношении чистой квинты, натуральной терции) — наиболее типичен в виде «вебернаккорда», «вебернгрруппы» типа 3.1 (в полутонах; как правило, однако, «основной вид» опорного комплекса — с большой септимой, а не с малой секундой) (пример 107).

Сплошная контекстуальность интервалов и сплошное энгармоническое приравнивание «фиктивных» интервалов к автономным (реальным) делают необходимым внесение принципа контекстуальности (обусловленности значений данным контекстом) в сами формы музыки. Отсюда распространение принципов конструктивных созвучий; крайняя форма — додекафонная серийность, где контекстуальность функциональных отношений распространяется на все 12 тонов системы.

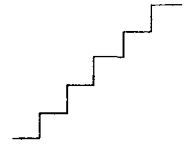
Со свойствами физического материала музыки — интервалов и складывающихся из них структур — связан еще ряд сложных проблем, касающихся уже только Новой музыки XX в. Среди них проблема «снятия» традиционных параметров и форм выработки акустической ткани (вертикали и горизонтали, аккорда и темы, ладового наклонения и тональностей); эволюция форм от аккорда — лада — темы к зоне — серии и далее — к сонору; хроматика и энгармоника — как «запредельная диатоника», с «перевернутым» значением интервалов (квинта в качестве структурного диссонанса, разграничивающая роль октавы, сходная с прежней ролью тритона); мнимое пространство и квазиструктура; соответствующие стилистические слои «нео», «полистилистика», «коллаж», квазипримитивы, квазиритональность; микрохроматика, сонорика, электроника; микротемпература в значении конструктивно-расчлененной непрерывности; эволюция акустической ткани и проблема современной музыкальной морфологии (по Мещанинову).

14. МИКРОХРОМАТИКА

Проблема микрохроматики обладает удивительной двойственностью. С одной стороны, микроинтервалы — четвертитоны, трететоны, шестинатонны* и другие, а также их комбинации, производные интервалы ($\frac{2}{3}$, $\frac{3}{8}$ тона и т. п.) — широко применялись в древности,

* В русском языке есть еще не исчезнувшие суффиксы, обозначающие части целого, что удобно для терминологии микрохроматики: $\frac{1}{2}$ — половина, $\frac{1}{4}$ — четвертина, $\frac{1}{8}$ — осьмина (восьмина), $\frac{1}{10}$ — десятая. Отсюда $\frac{1}{5}$ тона — пятинатон, $\frac{1}{6}$ — шестинатон, $\frac{1}{8}$ — восьминатон, $\frac{1}{12}$ — двенадцатинатон.

широко распространены на Востоке (индийские шрути*, микротоны в арабской музыке и т. п.) и все более распространяются в европейской и неевропейской музыке нашего времени. С другой стороны, интонирование микротонов крайне трудно. Современный слух (отставший от слуха древних**) не в состоянии трактовать даже четвертитоны как ступеневые величины. Под ступенью мы подразумеваем звено высотной градации наподобие лестницы (скалы, гаммы, «лествицы»):



Самым главным признаком, отличающим ступень от неступени, является эффект ощущения нового звука (нового качества, новой высоты) при переходе к смежной ступени. Поэтому очевидной ступенностью обладают все 12 звуков хроматической гаммы: мы безусловно слышим новую высоту звука при переходе от *c* к *cis*, от *cis* к *d* и т. д. Столь же очевидно мы не слышим другой высоты при комматической разнице; например, при дидимовой комме $c-e = 5 : 4$ и $c-e = 81 : 64$ (второе *e* выше первого на 21,5 цента). Но четвертитон (около 50 центов) занимает мучительно неопределенное промежуточное положение между несомненно ступенными интервалами и явно неступенными: наш слух и как будто «берет» четвертитоны, и в то же время не владеет ими. Пояснение к примеру 108 см. на следующей странице.

Вот упражнение, которое предлагается пытливому музыканту, желающему выяснить, слышит ли он четвертитоны как ступенные величины или же как неступенные.

108

А) петь: и т. д.

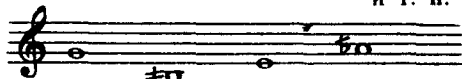
играть: и т. д.
(или октавой ниже).

Б) петь: и т. д.

играть: и т. д.
или: 8

* Шрути — микроинтервалы в индийской классической музыке, группирующиеся вокруг семи основных ступеней ладового звукоряда как включенные в них их интонационные варианты (в пределах ступени — от 2 до 4 шрути); в пределах октавы 22 шрути (см. в кн.: Дева Б. Ч. Индийская музыка. М., 1980. С. 77–78).

** Нет сомнения в том, что «энгармоника» греков была обычным для практики явлением. Четвертитоны принадлежали к ходовым интонациям в пении.



или: 8 — — — — —

в *становиться на полуступень*, то есть на место посредине между двумя звуками на расстоянии полутона, даже при нисходящем движении (оно заметно труднее). Но, по-видимому, мы так и не выучиваемся *слышать* эту полуступень как самостоятельную ступень на «лестнице» полутонов. А именно: мы не в состоянии уверенно становиться слухом на полуступень, если мы не «держимся двумя руками» за «поручни» соседних «диатонических» полутонов-ступеней, то есть не можем вокально брать полуступени скачком (пример 109).

В конечном результате микротоны — даже четвертитоны — наш слух все же относит или к мелизматически прилегающим (как обостренные вводные полутоны, суженные до половинной величины, либо, может быть, даже и до еще меньшей), или, скорее, к чисто *сонорным*, то есть таким, где точная ступенная высота не ощущается, а слышится просто *окраска* того же звука, той же самой ступени, а не новая ступень.

Отсюда и характер применения микрохроматики, где преобладает сонорная, а не ступенная трактовка звуков. Как техника композиции микрохроматика — принадлежность музыки XX в.

Литература

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 3-е изд. Л., 1971 («Вместо введения», главы I, XII, «Заключение»).
3. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I. Ч. 1. М.; Л., 1941. Раздел I. С. 37–42.
4. Intervall // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967.
5. Карклиньш Л. А. Гармония Н. Я. Мясковского. М., 1971.
6. Катуар Г. Л. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. М., 1924. С. 3–5, 11–14, 35–40, 50–55, 69–72, 89–90, 99–101.
7. Котляревский Г. А. Диатоника та хроматика як категорії музичного мислення. Київ, 1971.
8. Музыкально-теоретические системы: Программа курса для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 1982 (3-е изд., М., 2002).
9. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М.; Л., 1946. Гл. 4–10.
10. Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования. М., 1966. Гл. 1–5, 8.
11. Ренцицкий П. Н. Учение об энгармонизме. М., 1931.
12. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969. Гл. IX–XI.
13. Холопов Ю. Н. Диатоника // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974; Лад // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976; Микрохроматика // Там же; Пентатоника // Там же. Т. 4. М., 1978; Хроматизм // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М., 1982; Энгармонизм // Там же; Энгармоника // Там же.

Пользуясь *методом равенства биений* — по отношению к играемому звуку $\frac{1}{4}$ тона ниже и $\frac{1}{4}$ тона выше, — мы, очевидно, без особенного труда выучимся уверенно *становиться*

ГЛАВА 9 ЛАДЫ МОДАЛЬНОГО ТИПА

1. МОДАЛЬНОЕ ОДНОГОЛОСИЕ



Интервальные системы различных родов составляют, если так можно выразиться, «материальную часть» крупных, развернутых во времени музыкальных цельностей («организмов») — *ладов*. Интервальные системы — организация *материала* ладов как музыкально-выразительных и *логически* осмысленных звуковых объединений.

В широком смысле слова лады — это все системы логически связанных и функционально дифференцированных звукоотношений. Однако практически часто бывает целесообразным дифференцировать общее понятие «лады» и пользоваться более узкими, специфическими, конкретизирующими ту или иную группу таких систем. К числу наиболее важных специфических понятий относятся: лады модального типа, тональность (лады тонального типа), в музыке XX в. также сонорные структуры, серийные структуры (додекафония) и ряд других.

Основные понятия (общее и специфические) ладов до XX в.:

Лады	
модальные	тональные

Под модальными ладами чаще всего подразумеваются «старинные» лады или «лады народной музыки» (дорийский, фригийский и др.), пентатоника (какого-либо вида), «венгерская» гамма (с двумя увеличенными секундами) и т. п. Под «тональными» (или «тональностью») понимают мажор и минор классического типа, основанные на доминировании функций S, D, T. Термин «лады» применяется в двух значениях — общем (любые логически дифференцированные системы звукоотношений, включая и старинные лады, и тональность мажорно-минорного типа) и более специальном («лады» в отличие от *тональностей* мажора и минора*). Различие между тем и другим,

* Например, одна из книг Г. Э. Конюса называется «Курс контрапункта строгого письма в ладах» (М., 1930; курсив мой. — Ю. Х.). Термин был весьма распространенным. На титульном листе у Конюса значится добавление: «Составлен применительно к требованиям учебного плана Московской государственной консерватории». Модальные лады начали осмысливаться (без этого термина) еще во второй половине XIX в. По словам Б. Л. Яворского, С. И. Танеев называл модализмы в соединениях аккордов (например, II–VI, II–III и т. п.) «ладовой музыкой»; он пользовался также

таким образом, некоррелятивно (одно не исключает другое). Противопоставление исходит из того, какой из признаков системы является преобладающим: в «ладах» (дорийском, эолийском, фригийском и прочих) доминирует специфический признак ладового *звукоряда* (хотя есть и своя система устоев и неустоев), в «тональности» — специфический признак взаимодействия D–T и других тональных функций (хотя существен и признак звукоряда, в особенности — звукоряда всегда указываемых при ключе основных ступеней).

Ввиду постоянного *смещения* признаков «лада» и «тональности» терминологически более конкретно противопоставление не столько этих категорий, сколько *двух типов* ладовых структур: модального (за основу принимается *звукоряд*) и тонального (за основу берется соответственно система *тональных функций* S–D–T).

В ладах модального типа звукоряд соблюдается строго — в них типично выдерживание ладового звукоряда на всем протяжении построения с данным устоем (единая точка отсчета ступеней звукоряда), а дифференцированность и определенность тональных функций могут даваться в любых пропорциях, вплоть до отсутствия постоянного ощущения тяготения к тонике и до тональной неопределенности; показательно, что в подробно разработанной древнегреческой ладовой (модальной) теории нет развитого учения об устое, тем более о тонике.

В ладах тонального типа, наоборот, тональные функции ощущаются с предельной отчетливостью — и притом в них непрерывно на всем протяжении пьесы единому тональному центру подчиняется ряд микротоник (множественность точек отсчета звукоступеней лада), а звукоряд основных ступеней данного лада может соблюдаться или не соблюдаться в любых пропорциях от строгой диатонической семиступенности (Шопен, этюд ор. 10 № 3 E-dur, такты 1–5) вплоть до полной хроматической гаммы (Шопен, этюд ор. 10 № 2 a-moll, такты 1–4).

Закономерности ладов могут реализовываться в двух измерениях: 1) по горизонтали и 2) по вертикали. Первое (логически и исторически) основополагающее проявление ладовых закономерностей — действие их в последовании, в *мелодии*. В развитом многоголосии (особенно при четырехголосном сложении) утрачивают свое значение некоторые важнейшие факторы монодического лада (амбитус, реперкусса, единичность финального тона) и появляются новые (двух- и трехзвучность финалиса, кварто-квинтовая связь созвучий и т. д.). Отсюда известное различие между ладами, например, грегорианской монодии и нидерландских месс. В зависимости от форм изложения музыкальной ткани возможно следующее важнейшее деление ладов:

1) одноголосные лады (монодия; мелодия в составе многоголосной ткани);

выражением: «построения по „гаммам“» (например, тоновой, тон-полутоном, полутононовой). В другой связи Танеев применял и термин «мелодическая тоника», противопоставляя ее «гармонической», обычной (см.: *Танеев С. И.* Из научно-педагогического наследия. М., 1967, с. 104, 101).

2) многоголосные лады, полифонического (полимелодического) и аккордо-гармонического типа.

Модальный тип ладов с наибольшей чистотой и определенностью раскрывается в монодическом (одноголосно-мелодическом) складе музыкальной ткани. Он важен и для мелодики многоголосного склада. Иначе говоря, модальный тип — *мелодическая ладовость*. В целях упрощения изложения, однако, целесообразно не дифференцировать мелодическую ладовость на несколько самостоятельных видов (собственно-монодический, полифонно-мелодический, гомофонно-тонально-гармонический), а рассмотреть ее обобщенно — как ладовые структуры в монодии и в мелодике при многоголосном изложении (сохранив, однако, — условно — в качестве общего термина указание на *одноголосие* как на основной и исходный тип склада фактуры).

Так же как мелодия есть первичная форма музыки, модальное одноголосие — это первичный тип развитой ладовой структуры, в некоторых музыкальных культурах составляющий все богатство звуковысотных отношений. Если взять всю музыку в целом, то окажется, что модальная монодия может быть признана количественно преобладающим типом лада, ладовой организации. Она свойственна древнегреческой музыке, древним восточным, африканским, европейским культурам, народной музыке всех стран, грегорианским мелодиям, древнерусским роспевам, а также — в составе многоголосной ткани — европейской полифонии и гомофонии. Новый импульс к развитию модального *одноголосия* получило в музыке XX в.

Специфика модального одноголосия, выражающаяся в связи ладовой выразительности со строением звукоряда, фиксируется поэтому в виде соответствующих звукорядов с указанием главного звука-уста.

Пример 110 демонстрирует ладовые звукоряды различных типов (звуки-устой указаны нотами в квадратах).

Пентатоника
китайская мелодия

И. Стравинский,
Петрушка
гипоформа

нарушение одним звуком
И. Стравинский,
Весна священная

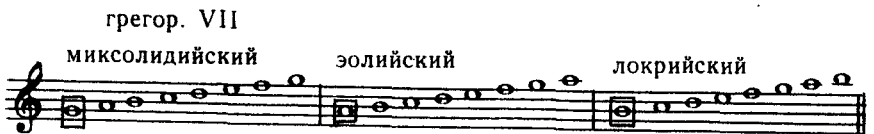
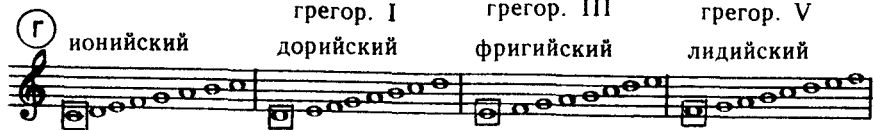
диатоника с большой ролью пентатоники
Русск. нар. песня «А мы масляницу дожидаем»
Русск. нар. песня «Не было ветру»

полутоновая
ангемитонный трихорд

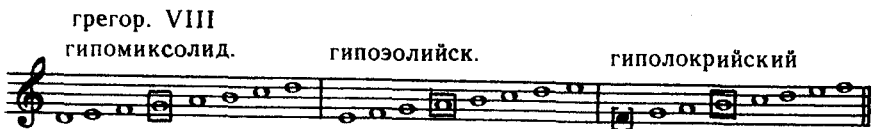
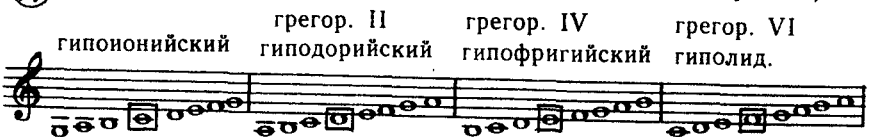
В) Неполная диатоника (олиготоника), Гимн "Ut queant laxis"
 (С) большой плагальный дорийский
 грегор. I (малый)



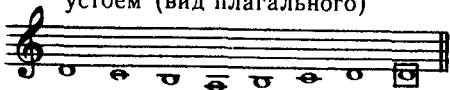
Диатонические лады автентического типа (с устоем внизу)



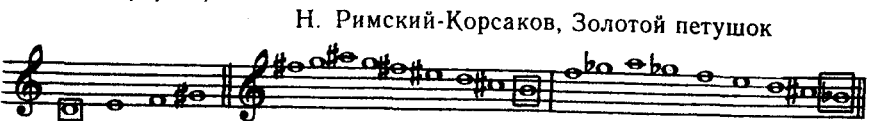
Д) Диатонические лады плагального типа (с устоем в середине)



Е) диатонич. лад с верхним устоем (вид плагального)

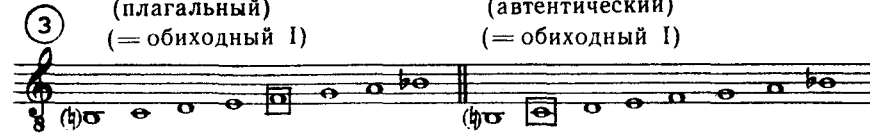


Ж) Гемииольные лады (неполные, полные; гипоформы)

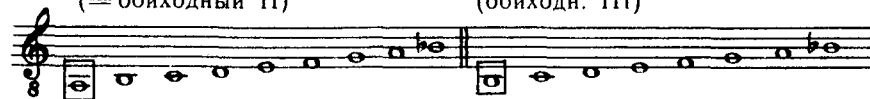


Миксодиатонические лады. Обиходные

Ф) большой обиходный (плагальный) (= обиходный I)
 С) большой обиходный (автентический) (= обиходный I)

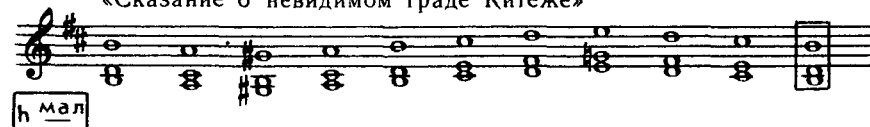


а) малый обиходный (автентический) (= обиходный II)
 h) укосненный (автентич.) (обиходн. III)

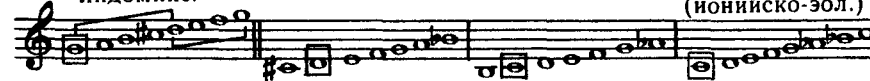


Н. Римский-Корсаков.

«Сказание о невидимом граде Китеже»



И) подгалянский лидомикс. гармонич. минор гармонич. мажор мелодич. мажор (ионийско-эол.)

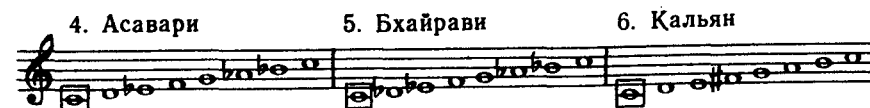


фригиоийский Н. Римский-Корсаков. фриголидийский Д. Шостакович. Ф-п. трио
 мелодич. минор (эол.-ионийск.) «Сказание о невидимом граде Китеже»



[«гамма Бельского»] Совпадает с симметричным ладом 1. 2. 3.

К) Индийские лады (тхаты)



9. Пурва 10. Тоди Раги: Мегха (восходящая)

(нисходящая)

Тоди (восходящая) (нисходящая)

К. Дебюсси. Прелюдия «Каноп» (Л) Макамы Джами (XV век) 1. Ушшак 2. Навà

3. Бусалик 4. *Раст

5. *Хусайни 6. *Хиджáz 7. *Рахави

8. *Зангулè 9. *Ирак (8-ступенный) †

10а. *Исфахан, первый вид (8-ступенн.) 10б. *Исфахан, второй вид (8-ступенн.) †

11. *Зирафгáнд (8-ступ.) 12. *Бузрук

(М) Азербайджанские мугамы (осн. лады)

1. Раст

2. Шур

3. Сегях

4. Чаргях

5. Баяти-Ширáz

6. Хумаюн

7. Шуштер

(Н) Другие смешения Доминантовый (андалузский)

лидийско-гемиольн. С. Прокофьев, Петя и волк

ионийско-лидийск. Б. Барток, Чудесн. мандарин ионийск.

(О) Суперминоры «Лады Шостаковича» (лады уменьш. октавы)

* Условные знаки. ♭ = низящие ступени: $\flat = 384$ цента, $\flat = 882$ ц., $\flat = 180$, $\flat = 678$. † = высящие ступени: отстоят на комму ≈ 24 цента от ближайшей сверху ступени.

Модальное одноголосие, особенно в монодической фактуре (то есть не в рамках многоголосной обработки), обладает характерными ладовыми свойствами, сильно отличающимися от привычного нам тонального и многоголосно-аккордового изложения в ладах полифонической и гомофонной музыки. Сравним их.

В тональных ладах (в мажоре и миноре) основой лада являются:

- ♦ устоя-тоника (трезвучие);
- ♦ сильное и непрерывное тональное тяготение к тонике;
- ♦ сила основных тонов микроцентров (аккордо-ступеней) тональности, подчиненных тонике; смены этих ступеней-функций;
- ♦ тональные формулы-модели универсального значения: D-T, S-T, S-D-T и т. д.

В модальных одноголосных ладах действительны другие критерии, иные факторы ладовой структуры:

- ♦ *звукоряд* (состав звуков) в его конкретном объеме и порядке реальной высоты (то есть без перенесения в другие октавы); выдерживание звукоряда;
- ♦ *устой-тон* (отдельный звук, а не аккорд);
- ♦ *местоположение* устоя в реальном звукоряде (внизу, в середине, изредка вверх);
- ♦ способ *расположения* тонов ряда — выше устоя (супертони) и ниже устоя (субтоны); регистр как фактор ладообразования;
- ♦ возможные *побочные опоры лада* (местные звуки-устои) в различном интервальном соотношении с главным звуком-устоем; особенно важна ладообразующая роль *реперкусс* (ведущей из побочных опор лада) — реперкуссия как взаимодействие реперкусс с основным тоном лада составляет характерный облик лада;
- ♦ влияние *членения текста* на образование ладовых заключений (каденций) и тем самым — на ладообразование;
- ♦ ладовые формулы — характерные для данного лада мелодические обороты; типа *мелодии-модели* (близость понятий «лад» и «определенная мелодия»).

Возможно также и наличие ладовых (модальных) *тяготений* и соответственно разрешений (как в малом, так и в крупном плане).

Гармония звуков в модальном одноголосии и сводится в совокупности этих (и подобных) звукоотношений к разворачиванию системы их во времени. В отличие от многоголосных тональных ладов, где главный устой, как правило, дается в начале (причем тонический аккорд обрисовывает квинтовый остов лада в одновременном звучании $\hat{1}$ и $\hat{5}$), в модальном одноголосии подобные отношения раскрываются лишь в последовательности (по горизонтали); происходит ретроспективное синтезирование ладовой структуры в процессе восприятия. Отсюда особая важность для монодической модальности фактора постепенности раскрытия ладовых связей, значение цельности восприятия мелодии, важность функции *конечного тона* для верного восприятия ладовых отношений начального и срединного участков ладомелодического разворачивания. Еще Гвидо Аретинский (XI в.)

в «Микрологе учения искусству музыки» сформулировал эту основополагающую закономерность модальной монодии: «В начале пения мы не знаем, что будет потом, но, услышав последний звук, понимаем [vides] все, что ему предшествовало» (GS II, 12a).*

Строение конкретного модального лада и методы его анализа покажем при разборе мелодий, приведенных в примерах 111, 112, 113.

111 Грегорианская месса XII
Gloria 4-го тона

(A) [1] 

Glo_ ri_ a in ex_ cel_ sis Dé_ o.

[2]  [3]—[12] [пропуск]

Et in ter_ ra pax ho_ mi_ ni_ bus bó_ nae vo_ lun_ tá_ tis.

[13] 

Qui sé_ des ad dex_ te_ ram Pa_ tris, mi_ se_ ré_ re nó_ bis.

[14]  [15] 

Quó_ ni_ am tu só_ lus sanc_ tus. Tu só_ lus Dó_ mi_ nus.

[16] 

Tu só_ lus Al_ tí_ si_ mus, Je_ su Chrí_ ste.

[17] 

Cum Sán_ cto Spi_ ri_ tu in gla_ ri_ a Dé_ i Pá_ tris.

[18]  (B)

A_ men.

Основные категории ладовой структуры**:

- ♦ звукоряд $c^1 h a g f e d c$;
- ♦ объем (амбитус) $c-c^1$;

* Буквально: «По началу кантуса ты не знаешь, что последует; по концу же видишь [понимаешь], что ему предшествовало». И далее: «Поэтому финальный звук — тот, на который мы должны ориентироваться» (перевод Р. Л. Поспеловой). GS — принятое в научной литературе обозначение собрания музыкальных трактатов на латинском языке, изданных М. Гербертом: Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. T. I—III. St. Blasien, 1784.

** Подробнее о системе грегорианских ладов см. в статье «Средневековые лады» в 5 томе Музыкальной энциклопедии (ср. также с примерами 110Г, Д).

- ♦ устой-финалис (конечный тон) — e ;
- ♦ местоположение финалиса — в середине звукоряда: звуки $f-c^1$ выше устоя, $d-c$ ниже его;
- ♦ финалис в середине объема звуков обладает некоторым (небольшим) регистровым напряжением;
- ♦ четко выраженная вторая опора лада (реперкусса) — на a ; кварта $a-e$ — важнейшая интонация лада (его реперкуссия);
- ♦ лад — гипофригийский e , или IV тон (см. пример 110Д, такт 3);
- ♦ «вмонтированные» в мелодию попевки (см. пример 111Б) характерны для данного лада вообще (они встречаются во множестве других мелодий того же IV тона), совокупно исполняют роль мелодии-модели, по которой составляются развитые мелодии.

112

Азербайджанский мугам «Шур».
Запись К. Караева

А Энергично

Лад (мелодия-модель)

Мугам имеет характерный звукоряд $g^1 fis^1 e^1 d^1 cis^1 h a gis fis$ (с уменьшенной октавой); объем (амбитус) использованных звуков g^1-e ; устой fis ; местоположение конечного тона-уста внизу — характерное свойство мугама «Шур» (это и есть лад данной мелодии); окончание на финалисе внизу создает полный разряд регистрово-динамического напряжения; основной звукоряд чуть варьируется во второй строке, и фригийский зачин дополнительно украшен звуком дорийской сексты; основной звукоряд (вместе с традиционной ритмикой и мелодической мелизматикой) составляет типичную мелодию-модель (см. пример 112Б), по образцу которой импровизируется множество развитых мелодий с определенным художественно-выразительным характером; «imt» в примере — асафьевские обозначения функций формы: «i» (initium) — начало; «m» (motus) — середина, движение, развитие; «t» (terminus) — заключение, «предел».

Мелодия имеет традиционный обиходный звукоряд с уменьшенной октавой $H-b$; использованный диапазон («область») — $H-b$; устой (конечный тон) — звук d ; в системе четырех «согласий» (трихордов

(A)

I (1) (11)

Вся ко ды ха ни е и

(18)

вся тварь тя сла вит,

(22) (13)

го спо ди, Я ко кре стом

(65) II (7)

смерть у праз нил е сй, Да по-

(49) (82)

- ка же ши лю дем е же из

(74)

мерт вых тво е вос кре се ни е,

(22) (49) (74) (3)

[4] Я ко е дин че ло ве ко лю бец.

Использованные попевки:

(Б) 1. Опочинка 11. Повертка средняя

16. Мережа средняя с поддержкой

22. Паук 13. Подъезд светлый 65. Возраз с кулизмой

скамейной

7. Подъем малый

49. Переволока малая 82. Перехват

74. Накидка

49. Переволока малая

3. Кулизма средняя, конечная

одинаковой структуры) обиходного звукоряда $G A H c d e f g a b c^1 d^1$ лад — малый d (см. пример 116); положение конечного в середине при слабо выраженных динамических свойствах регистра связано скорее с «парящим» характером мелодии, чем с неполным спадом напряжения; вторая опора лада (господствующий тон) — звук g ; интервал $g-d$ ретроспективно образует важнейший ладоинтонационный «ствол» мелодии; вся мелодия соткана из сцепленных друг с другом попевок (пример 113Б), характерных для ладов данного гласа и встречающихся во множестве других мелодий того же гласа;* совокупно комплекс попевок (среди которых встречается даже дифференциация на $i-m-t$, то есть на начальные, срединные и заключительные) выполняет роль мелодии-модели высшего порядка.

Следует специально обратить внимание на резко выраженное различие между ладами в мелодиях, приведенных в примерах 112 и 113, — несмотря на точное совпадение звукорядной основы. Подобное различие доказывает, что звукоряд сам по себе, хотя и является основой и исходным пунктом модальности, еще не предопределяет собой механически сложения лада. Лад формируется благодаря той или иной конкретной структуре звукоряда, его определенному истолкованию (то есть слышанию), в особенности же — благодаря интервалике мелодии и конкретным попевкам, интонационно-мелодическим моделям лада (а они полностью не совпадают в сравниваемых мелодиях). Различие в названиях при тех же звукорядах (см. в примерах 110–113) как раз и отражает разницу в интонационном наполнении формально тождественных звукорядов, то есть разницу между звукорядом и ладом.

* Монтаж попевок как принцип формообразования может быть охарактеризован термином «центон» (букв., «лоскутное одеяло», название одной из литературных форм). Метод сочинения по типу «мелодия-модель» в древнерусской музыке носил название «на подобен».

2. ЛАДОВАЯ ПЕРЕМЕННОСТЬ

Свойственная модалным ладам слабость тонального тяготения (специфическим свойством которого является ясно слышимое стремление к тонике даже в моменты отхода от нее к другим ступеням и функциям) и большая роль ретроспективности в процессе сложения ладовой структуры благоприятствуют распространению свойств *ладовой переменности*. Чем меньше действие тональной централизации, тем больше проявляется в разных видах ладовая переменность.

Понятие ладовой переменности применяется не в едином значении и раскрывает разные свойства ладовой структуры. По отношению к модалности важнейшие из них следующие.

1. *Переменность устоя* при том же самом звукоряде. Примеры: русская народная песня «Ходила младешенька по борочку», лад параллельно-переменный, ионийский *C* — эолийский *a*; песня «Вдоль по Питерской», лад ионийский *F* — ионийский *C* (квартой ниже); переменность может касаться более чем двух ладовых устоев, как, например, в песне «Про татарский полон»: ионийский (большой) *G* — эолийский (малый) *e* — дорийский (малый) *d* (о терминах «большой», «малый», «укосненный» лады см. далее, в § 3 этой главы).

2. *Переменность звукоряда* при том же самом устое. Примеры: русские народные песни «Что не ястреб совыкался с перепелушкой» (в сборнике Римского-Корсакова № 18; песня использована в хоре «Не сокол летит по поднебесью» в опере Мусоргского «Борис Годунов», сцена под Кромами), «Не твори-ко, млада, жалобу» (в сборнике Лядова, 1959, № 76); грегорианская мелодия «Esse nomen Domini» (антифон I тона, Antiphonale monasticum, 1963. P. 186).

3. *Децентрализованность лада* (любая остановка воспринимается как устой) при замкнутости одновысотным устоем. Примеры: мелодия 3-й и 6-й стихир Федора Крестьянина «Магдалыни Марии» (начало и конец — в укосненном *e*¹) и «Воистинну мира, ты, Христе» (начало и конец — в большом обиходном *f*¹).

4. *Децентрализованность лада* (также остановка на любом тоне воспринимается как устой) при *разомкнутости* устоев (начального и конечного). Примеры: Блаженна 6-го гласа «Помяни мя, Боже» из мелодий знаменного распева; 1-я стихира «На гору ученикомо» Федора Крестьянина (начало в малом обиходном *g*¹, окончание в большом обиходном *f*¹).

5. Теоретически возможная *переменность и устоя, и звукоряда* (объединение пунктов 1 и 2) встречается реже и означает скорее срастание двух ладовых структур, чем единый, пусть и переменный лад.

Образцы переменных ладов различных видов показаны в примере 114. К типу ладовой переменности можно отнести также структуры с окончанием не на главном устое; пример — былина «О птицах» (в сборнике Лядова, № 70), пример 115.

114

(А) Русская народная песня «Ходила младешенька»

Хо-дила мла-де-шенька по бо-роч-ку, бра-ла, бра-ла
я-годку зем-ля-нич-ку.

переменность:

(Б) Русская народная песня «Про татарский полон»

Как за речкою, да за Дарьею, злыта-та-рове дуван дуванили.

Переменность: ионийск.? эолийск.? дорийский?
миксолид.? фригийск.? эолийский?

G — большой e — малый d — малый
(плагальн.)

(В) Запев Русская народная песня

Не тво-ри-ко, млада, жа... жа-ло-бу, да,
ни на башку, ни на ма... ма-туш-ку.

переменность:

(куплетная форма)

(Г) Федор Крестьянин. Стихира 3-я, первая строка (длительности уменьшены)

Ма-гда-лы-ни Ма-ри-[и]-...

схема лада (ми укосненный) переменность опор:

е у к

Блаженна VI гласа знаменного роспева (начало и конец произведения)
(длительности уменьшены)

①

по-мя-ни-мя

Я-ко-е-дин-че-ло-ве-ко-лю-бе-

переменность опор (вся мелодия):

huk

115

Былина «О птицах»

С-то-во-бы-ло-чи-сто-ва-по-ля, с-то-во-бы-ло

(Такое же окончание во всех куплетах.)
Ср. с обработкой в сборнике Лядова
господ-осн. конеч-
ствующий устой ный

Переменность:

с-тё-пло-ва-мо-ря

Ладовая переменность свойственна вообще множеству мелодий модального типа, даже если они замкнуты единым устоем и не содержат никаких перемен звукоряда. Переменность выражается в отсутствии сильного центрального тяготения, благодаря чему промежуточные остановки могут восприниматься как переменно-ладовые смены опор (устоев). Переменность не следует отождествлять с модальностью в целом.

С модально-ладовой переменностью нельзя смешивать *тональную переменность*, также существующую в различных формах: разнотональность, чаще всего двутональность (Шопен, 2-я баллада; Чайковский, романс «Мы сидели с тобой»); окончание не на главной тонике (Бах, месса h-moll, «Crucifixus», или Глинка, «Руслан и Людмила», марш Черномора); тональное колебание, обычно между двумя центрами, с последующим перевесом одного из них (Чайковский, «Страшная минута»); тональная рыхлость, децентрализованность при единстве общего устоя (Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», ариозо князя Юрия); то же при разомкнутости устоев (Регер, 100-й псалом); окончание не на тонике, аналогичное

модальному окончанию не на устое (Щедрин, «Юмореска», его же «Озорные частушки»). Главная область различий между этими двумя типами переменности в том, что переменность модальная связана со звукорядами и звуками-устоями, а переменность тональная — с тональными тяготениями и взаимодействием тоник-аккордов.

Так как модальность и тональность не имеют абсолютной разделяющей их границы (это не коррелятивные понятия), вопрос о взаимоотношении того и другого типа ладов представляется чрезвычайно сложным. Если строго придерживаться необходимых здесь понятий и терминов, то следует признать, что категории *тонального мышления* — тоника, доминанта, тяготение, разрешение, смены функций (ступеней тональности) вместе с их ритмом («тональным ритмом», как у Бетховена, Шопена, Чайковского) — оказываются не подходящими к древним (восточным и западным) ладам, так же как и к большей части старинных народных ладов. Верное понимание модальных явлений достижимо лишь при использовании аппарата понятий и категорий (изложенных выше и аналогичных — в других областях модальности), адекватно отражающих существо соответствующей модальной системы. Поэтому неправильно было бы по отношению к мелодиям, например, в грегорианских ладах говорить о мажоре и миноре, модуляции, тонике, о ладовой переменности в смысле тональной переменности и тональной неопределенности (о «ладовой туманности»), усматривать ход ступеней в смысле тональных последований I-VI-IV и т. п.

В эпоху господства мажора и минора (XVII-XIX вв.) старая модальность оказалась вытесненной *тональными* структурами, причем в XVII в. модальности еще довольно много в качестве остатка ренессансной ладовости, а в XIX в. уже проявляется (все более часто) тенденция к восстановлению модальности на новой основе. При господстве тональности отдельные рудименты старых ладов, притаившиеся на нетонических ее ступенях (в мажоре на II ступени — дорийский, на VI — эолийский и т. д.) и притом замаскированные под предстителей главных тональных функций, иногда все же обнаруживают свойственные им модальные черты. Так, на долго тянувшихся нетонических аккордах изредка проглядывает какой-нибудь модальный лад: миксолидийский — при выдерживании доминанты (V ступени) в середине мажорной пьесы («миксолидийская середина», по выражению Римана; см., например, в середине трио III части 1-й симфонии Бетховена*); фригийский — при неаполитанском секстаккорде (см., например, в побочной теме финала фортепианной сонаты ор. 27 № 2 Бетховена, где, помимо фригийской окраски, на миг проскальзывает даже локрийская — здесь по отношению к главной тонике).

* Впрочем, к модальным ладам народно-жанровой трактовки у венских классиков стойкая антипатия. Редкий случай применения лидийского лада в его грубоватой сочности и резкости встречается у Моцарта в сочинении, носящем выразительное название «Музыкальная галиматья» (кводлибет «Gallimathias musicum», KV-32, 1766); см. IV ч. (Pastorella), такты 17-20, 21-22, на «жанровом» двойном органном пункте g — d¹.

От эпохи романтизма XIX в. начинается процесс возрождения модальности и ее постепенной эмансипации от тональности (Шопен, Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Григ и некоторые другие композиторы). Естественно, что в эту эпоху модальные лады (дорийский, фригийский, эолийский и т. д.) поначалу ответвляются от мажора и минора — тональных ладов, либо как лады производные (например, фригийский лад *e* в хоре «Враг человеков» из «Хованщины» Мусоргского в конце концов оказывается ответвлением от *a-moll*, в котором хор и заканчивается), либо на основе смещения ладов или своего рода «альтерации» (хроматического изменения звуков) отдельных аккордов (обо всем этом см. дальше, в параграфе «Модальное многоголосие»). Помимо натуральных, диатонических ладов постепенно укрепляются и особого рода модальные лады на хроматико-энгармонической основе — симметричные лады, возникающие в результате равнодольного деления октавы: целотоновые последования, гамма Римского-Корсакова (тон-полутон) и др.

Но отпочковавшись от тонально-функциональной системы мажора и минора, новая модальность быстро развивается в сторону максимально возможного удаления от нее и предельного выявления модальной специфики (Стравинский, Барток, Мессиан и др.). Мощный стимул к развитию модальности в XX в. был дан нарастающими волнами интереса к народной музыке, вплоть до тенденции к цитатно-точному воспроизведению ее характерных особенностей.

3. ПРОБЛЕМА ОБИХОДНЫХ ЛАДОВ

Древнерусские гласы — одна из великих ладовых систем, сравнимая по важности с другими великими ладовыми массивами — древнегреческой и западной грегорианской. Поразительно, однако, что до сих пор нет ладовой теории древнерусской монодии, несмотря на ценные разработки ряда ученых. Мы хорошо знаем, например, в каком ладу та или иная грегорианская мелодия, есть твердые надежные критерии однозначного определения лада в каждом конкретном случае. Но что за лады в родных древнерусских мелодиях, мы не знаем; неизвестно, сколько их, как их надо именовать, каковы их признаки; не знаем, тождественны ли лады гласам или нет.

Для создания полной картины необходимы дальнейшие исследования (которые интенсивно ведутся в настоящее время). Здесь будут даны лишь основные положения теории обиходных ладов.*

Система обиходных ладов типологически относится к древнейшим, генетически (не хронологически) более старым, чем, например, аналогичная система грегорианских ладов. Если в грегорианских ладах при всей важности в них категории диатонического (местами переменного-диатонического) звукоряда все же первым критерием

* Теория обиходных ладов специально исследована Г. С. Бычковой (Федоровой); см. в ее дипломной работе «Глас как ладовая категория», 1980 (хранится в библиотеке Московской консерватории).

структуры является финалис как своего рода *основной тон* лада (пусть и отличающийся по своим свойствам от классической тоники в тональной музыке), то в обиходных ладах первым критерием следует считать неизменный *звукоряд*.

Древнейшие модальные (нетональные) лады складываются под действием ряда факторов:

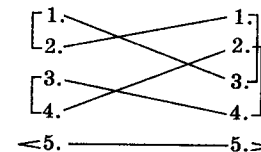
- ◆ конечный тон (или финалис) — устой, опора;
- ◆ звукоряд определенного интервального рода (диатонического, гемольного, миксодиатонического);
- ◆ звуковой объем (или амбитус, область) — ряд, совокупность использованных звуков;
- ◆ вторая (побочная) опора лада (реперкусса; по-русски — «господствующий») — тон, до наступления финалиса нередко функционирующий как главная опора мелодии и модально разрешающийся в финалисе;
- ◆ мелодия-модель (попевка или группа попевок) — излюбленная мелодическая формула данного лада, отличающая формально-структурную категорию ладозвукорядной «таблички» от живого конкретного звукоряда именно данного лада.

Сравнивая (в очень схематичном и приближительном виде) некоторые основополагающие факторы древних монодических ладов в обиходных и грегорианских ладах, мы получим следующее соотношение между ними (цифры условно указывают на весомость фактора среди других, его «место» в системе, таблица 10).

Таблица 10

	Грегорианские лады	Обиходные лады
1	Финалисы (D, или E, или F, или G)	Звукоряд (обиходный)
2	Звукоряд (миксодиатонический)	Попевки (мелодические формулы)
3	Звукообъем, или амбитус (автентический, плагальный)	Конечные (заключительные) тоны попевок и мелодий в целом
4	Псалмовые тоны (мелодические формулы)	Область (звукообъем попевок)
5	Реперкусса (вторая опора лада)	Господствующий (тон)

То есть:



Сравнение показывает, что обиходные лады древнее (в логико-генетическом отношении) грегорианских, ближе к самому старому ладовому типу «мелодии-модели» (наподобие восточных ладов, пронесших через века принципы «мелодий-моделей», — мугамов, макамов, макомов, раг), с *минимальной развитостью абстрактного мышления* в сфере лада, а следовательно, и в музыке в целом. Это значит, что такой модальный звукоряд предельно слит с самой мелодией,

точнее, еще не выделен из синкретизма «мелоса» — «мелодада» или «ладомелодии» («ладомелоса»). Подобным синкретизмом не обладают тональные лады европейского мажора и минора XVIII в. Эволюция ладового мышления в грегорианских ладах состоит в значительном развитии именно этого абстрагирования, в возрастании роли автономной ладовости, отделяющей себя от конкретных гласовых попевок — псалмовых тонов, однако отнюдь не порывающей с ними. Эволюция сказывается также в некотором приближении категории финалиса к категории тоники (последняя характеризуется непосредственно ощущаемой властью над остальными звуками в виде тонального тяготения к тонике, чего, впрочем, в грегорианских ладах все же нет).

Отсутствие (тонального) тяготения к главному звуку — конечному — в попевках обиходных ладов (а тем более во всей мелодии) составляет, таким образом, яркий характерный признак русской ладовой системы. Он не может считаться доказательством «отсутствия лада» в древнерусских роспевах (к подобному выводу подталкивают бытующие представления о ладе, где под «ладом» фактически подразумевается *тональность* европейской музыки XVII–XIX вв.). Отсутствие тяготения говорит лишь о том, что система не тонального типа, а модального, то есть такого, где на первом месте по важности находится не категория главного тона, а категория *звукоряда мелодических попевок*. По-видимому, «русские лады» (так следовало бы называть всю систему ладов древней русской монодии) и представляют собой наилучший, *наиболее чистый* исторический пример *модальной системы* — более чистый, чем типологически аналогичные им западные лады грегорианского хорала, в которых в большей мере сказывается действие рационализма и тонального принципа, вообще свойственного мировоззрению новой западной культуры IX–XX вв. (так называемый *Abendland*).

Для обоснования системы русских ладов целесообразно воспользоваться методом, уже примененным для решения другой трудной научной проблемы — создания общей теории гармонии XX в. Суть метода исходит из общего положения о *связи между структурой системы и свойствами ее центрального элемента* (ЦЭ).*

Структура, например, мажорного лада (тонального типа) связана с использованием свойств его ЦЭ — мажорного трезвучия. Этим отличается мажор (с его квинтово-функциональным остовом S–T–D) от старого ионийского лада, чья структура пронизана отношением не к мажорному трезвучию, а к определенному модальному звукоряду с определенным звуком-финалисом (в натуральной позиции — с финалисом с) и доминированием секундовых связей.

Структура оригинального «скрябинского» лада (в поздних сочинениях композитора) происходит от использования свойств его ЦЭ (типа «прометеевского» аккорда); структура данной додекафонно-

серийной системы в конкретном сочинении происходит от свойств данного ЦЭ (серии — как определенного индивидуализированного ладово-интервального комплекса).

Обиходные лады — модального, а не тонально-аккордового типа. Поэтому и ЦЭ их не аккорд либо интервал, а прежде всего определенный звукоряд — обиходный. Но ЦЭ модальных ладов не просто гамма, а звукоряд, определенным образом структурированный. Уникальная специфическая особенность обиходного звукоряда состоит в том, что от каждой из его звукоступеней вверх и вниз всегда находится чистая кварта (пример 116).



Названия ступеней образно передают секундовые (модальные) их соотношения: «гн» — «гораздо низко», «н» — «низко», «с» — «светлым гласом [пой]»; «м» — «мрачно», «п» — «повыше», Д (старорусская буква «в») — «высоко». Ступени в «простом» согласии дублируют (почти точно) наименования «мрачного» (с «крыжем», то есть с крестиком): гн, н, ц; ступени «тресветлого» — наименования «светлого» (с «хохлом», то есть с точкой сверху): м̇, п̇, Д̇.

Свойства этого ЦЭ, от которых закономерно происходят структурные особенности основанной на нем *системы обиходных ладов*, — это прежде всего внеоктавность, квартвовость строения составного звукоряда (деление на «согласия», отстоящие на кварту одно от другого*). Отсюда невозможность построения системы обиходных ладов с помощью октавно-диатонических ладов-элементов — дорийского, фригийского и т. д., несмотря на внешнее («табличное») совпадение с ними. Во всех октавных ладах предполагается функциональная тождественность звуков одинакового названия на расстоянии октавы (в нашей системе $c-c^1, d-d^1, es-es^1$ и т. д.), здесь же — *функциональная нетождественность***.

Она состоит в неодинаковости отношения данной ступени и ее октавного повторения к окружающим их смежным ступеням. Например, ниже и выше *a* в «простом» согласии находятся целые тоны, а вокруг *a* в «светлом» — другие интервалы (снизу тон, сверху полутон). (В такого рода отношениях смежных ступеней проявляются некоторые специфически-модальные функции

* То, что квартвовость предполагает четыре ступени, а «согласие» — три, закономерно при внеоктавной структуре так же, как при октавной наличие семи ступеней в октаве («восьмерке»). Малозвучность (олиготонность) ладового ядра (в диапазоне тетрахорда) в условиях неизбежно-неподвижного двенадцатизвучного обиходного звукоряда обуславливает функционирование всего его как основы единого многозвучного лада. (Подобные объединения были и в древнегреческих ладах: из тетрахордов складывались октавные лады — «гармонии». Схема так называемого «меньшего полного звукоряда» греков: $A \underline{Fcd} \underline{efga} \underline{bc^1d^1}$.)

** Неоктавность обиходного звукоряда была отмечена А. В. Никольским в работе «Звукоряды народной песни. Историко-теоретический этюд» (см. в кн.: Сборник работ этнографической секции ГИМНа. Вып. 1. М., 1926. С. 33).

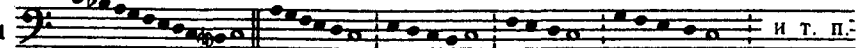
* Подробнее об этом см.: *Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии*. М., 1974. С. 30–38, 161–281 и др.).

монодических ладов.) Практически в результате этого системного различия в октавной системе диатоники точное повторение мелодии в пределах того же звукоряда возможно через октаву, а во внеоктавной системе обиходного звукоряда — не через октаву, а через кварту.

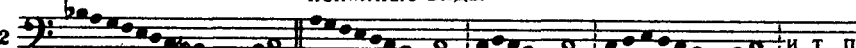
Для обозначения обиходных ладов поэтому необходимы и достаточны три, и только три, специфических термина (пример 117) и нецелесообразны семь названий октавно-диатонических ладов (дорийский, фригийский и т. д.).

117 большой обиходный [автентический] Схемы обиходных ладов

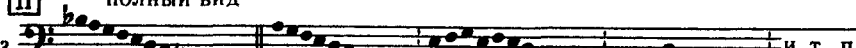
полный вид
(с обиходн. перечнем) неполные виды (совпадающие с неполными диатоническими гептатониками)

I  и т. п.

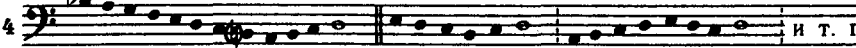
C то же с конечными тонами G, f, (b?)
большой обиходный плагальный (= гиполад)
полный вид неполные виды

C  и т. п.


II то же с конечными тонами f, b
малый обиходный [автентический]
полный вид

II  и т. п.

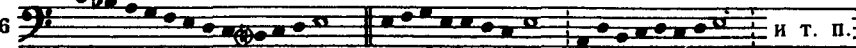
a то же с конечными тонами d, g
малый обиходный плагальный неполные

a  и т. п.

d то же с конечными тонами g, c'
укосненный [автентический]
полный неполные

III  и т. п.

h то же с конечными e, a
укосненный плагальный
полный неполные


h  и т. п.


e то же с конечными H, a


В зависимости от местоположения главного тона в звукоряде различаются среди обиходных ладов автентические и плагальные виды (свойства плагального лада обнаруживаются, если ниже главного тона находятся еще два или более). На следующей схеме представлены все виды обиходных ладов (пример 117).


Так же точно, если в диатонике (не считая гиполадов) число основных модальных звукорядов равно семи, то в обиходной миксодиатонике — равно трем (ср. пример 118 с примером 117).


118 ПОЛИХОРДЫ ОБИХОДНОГО ЗВУКОРЯДА


I большой и т. д. 

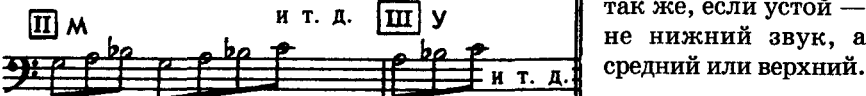
II малый и т. д. 

III укосненный и т. д. 

I большой 

II малый 

III укосненный **I** Б и т. д. 

II М и т. д. **III** у и т. д. 

так же, если устой — не нижний звук, а средний или верхний.

Естественно, что обиходные лады, несмотря на соответствие их тетракордов трем античным:^{*}

1 1 1/2	1 1/2 1	1/2 1 1
лидийский	фригийский	дорийский

не могут носить те же (или новейшие для них) имена, так как включены в принципиально иную — хотя и очень близкую — звуко-рядную систему. Она уже не диатоническая, а миксодиатоническая. Неполнооктавный звукоряд, например пентахорд $d^1-e^1-f^1-g^1-a^1$, не может называться в данном случае именем диатонического лада (эолийского), так как он не только эолийский, но с тем же успехом и дорийский, и мелодический минор (ср. с ладом песни «Про татарский полон»; см. в § 2 настоящей главы); а полный звукоряд, включающий уменьшенную октаву, уже выходит за пределы любого диатонического (см. мелодию песни Гусляра «Из-за озера Яра глубокого» из II действия оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже»).

Поэтому для обиходных ладовых звукорядов нужны собственные названия. В силу свойств обиходного звукоряда — ЦЭ русских ладов — ладов всего может быть только три (так же как и типов звукорядов): с главными тонами на нижнем, среднем или верхнем звуке каждого согласия. Как указано в примере 118, их названия:

- ♦ большой (тетракорд, трикорд, пентахорд, гексахорд и т. д.);
- ♦ малый (тетракорд, трикорд и т. д.);
- ♦ укосненный (то же).**

Устанавливаются названия в зависимости не от звукообъема, а от главного опорного тона (обычно это самый последний звук попевки).

С точки зрения сущности, выразительного характера лада — в отдельной попевке либо в целой мелодии, — возможно усматривать некоторое сходство экспрессии большого обиходного с крепостью ионийского, малого обиходного — с мягкостью эолийского, укосненного — с суровостью фригийского.

Коренное свойство всех обиходных ладов как систем нетонального типа состоит в *переменности*. Лишь только в тональных ладах все построение пронизывается сквозным тяготением к центру лада, который, строго говоря, только в этом случае и должен называться тоникой. В «атональных» же обиходных ладах такого непрерывного тяготения и такой все абстрагирующей централизации нет, поэтому

^{*} Наименования тетракордов даны здесь по греческой системе, а не по современной (например, греческий «дорийский» соответствует нашему фригийскому: $\uparrow 1/2-1-1$).

^{**} Термины «большой», «малый», «укосненный» взяты у С. В. Смоленского, предложившего эти русские слова для обозначения обиходных согласий (см. в кн.: Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца. Казань, 1888. С. 52-53). «Укосненным» называлось в старой русской теории уменьшенное трезвучие (которое может быть построено на основных тонах укосненного лада — H, e); однако термином «уменьшенный» по отношению к обиходному ладу пользоваться неудобно, так как он употребляется в другом значении.

речь идет не о тонике, а о конечном тоне (финалисе), приобретающем свойства главного звука благодаря ретроспективному ладовому синтезу. Притом в древнецерковных напевах господствующий тон (аналогичный западной реперкуссе) часто звучит как основная опора лада, которая в конце мелодии «падает», передавая функцию основной опоры конечному тону (своего рода «*модальное разрешение*» в масштабах всего напева). Действие переменности сказывается в иерархической *перспективе* опор: там, где происходит остановка, чувствуется ладовая опора (местная); в конце же попевки или строки — общая ладовая опора, устой-финалис. Но так как конечный тон не является тоникой, он не подчиняет себе все звуки (это типично вообще для модальных систем). Отсутствие ощущения пронизанности тяготением к единому устою на всем протяжении мелодии и отличает обиходные лады от тональных *dur* и *moll*; поэтому-то ЦЭ в обиходных ладах — звукоряд (как в *dur, moll* — тоническое трезвучие).

В развернутых многочастных мелодиях образуется целая модальная «композиция» на основе чередования различных местных устоев, где допускаются модальные смены ладов.

В русской народной музыке большой или малый обиходные лады встречаются нередко и функционируют наравне с прочими ладами — эолийским, ионийским, дорийским, переменным и т. д., не вызывая никаких сложностей с определением и объяснением.

Примеры на *большой обиходный*: в сборнике Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, ч. II — № 86, 89, 91; в сборнике В. П. Прокунина — № 37; в сборнике Д. Н. Кашина — № 8, 11, 40, 80, 104.

Примеры на *малый обиходный*: в сборнике Д. Н. Кашина — № 38; в сборнике Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина — № 62.

Сложнее дело обстоит в развернутых подчас композициях, пусть и анонимных, но, очевидно, выполненных искусными древнерусскими «ропесвщиками» (композиторами). Чем больше отделов композиции, тем относительно меньшее значение имеет последний устой и, соответственно, тем самым подчеркивается роль переменности. Непосредственно ладовое значение, однако, сохраняется за конечными тонами в отдельных строках и попевках, а также за взаимодействием каждого конечного тона с *господствующим* (неустойчивой опорой) внутри попевки или строки, который обычно предполагается не ниже конечного.

Методика определения лада:

1. Каков общий звукоряд (обиходный, обычно его фрагмент).
2. Есть ли членение на части-строки и, соответственно, переменность (как при замкнутости, так и при незамкнутости структуры).
3. Каков общий конечный тон (в последней строке) и, следовательно, вид лада: большой обиходный, малый обиходный, укосненный (дополнительно указать, автентический он или плагальный).
4. Выявление конечного тона в каждой строке и общего каденционного плана; каков тип переменности в связи с данным гласом; автентический или плагальный устой; определение лада в каждой

строке (ср. с пунктом 3), как если бы строка была самостоятельной мелодией.

5. Каков состав попевок в связи с данным гласом.

6. Какие полихорды в попевках.

7. Какие господствующие тоны внутри попевок (и строк) и, если есть, другие опорные тоны.

Как и при определении тональности в позднейшей музыке (фуга Баха — h-moll, симфония Чайковского — h-moll, симфония Шостаковича — h-moll, фуга Хиндемита — in H, сцена убийства Марии из «Воццека» Берга — с центральным тоном H и т. д.), определение лада как «малый обиходный переменный структуры» не исчерпывает даже общей характеристики лада и требует вникания в функционирование местных конечных и господствующих тонов и в другие параметры лада.

Образец обиходного лада приведен выше (пример 113). Рассмотрим более проблематичный пример 119.

119 Стихира «На гóру ученикóм идúщим», глас I

На го-ру у-че-ни-ком и-
ду-щим за зем-но-е воз-не-
се-ни-е, пред-ста го-сподь:
и по-кло-ни-в-ше-ся е-му,
и дан-ны-я вла-сти ве-зде на-у-
чив-ше-ся, в под-не-бес-ну-ю по-сы-
ла-ху-ся про-по-ве-да-

-ти е-же из мерт-вых
вос-кре-се-ни-е и е-же на не-бе-
са воз-ше-стви-е: им же и во
ве-ки спре-бы-ва-ти не-лож-ный о-бе-
ща-ся Хри-стос
бог и спас душ на-ших.

Развернутая форма стихиры состоит из многих частей (в данном изложении — из 15 строк*). Большие размеры композиции создают сложные ладовые взаимоотношения, полное раскрытие которых заняло бы слишком много места. Ограничимся поэтому только основными пунктами.

1. Общий звукоряд — обиходный (неполный, без обиходного перечня), что следует из контекста и общих условий системы, но не из самого звукоряда (где есть нижнее H, но нет верхнего b; ср. с примером 113). Совпадение с дорийским ладом не дает достаточных оснований говорить о нем — из-за типичного именно для обиходного звукоряда расположения звукоступеней. Притом интонационно-попевочное содержание мелодии заставляет регенерировать и отсутствующие ступени благодаря функционированию квартового их тождества: $d = g, e = a, f = [b]$ или $c d e (f) = f g a [b]$. Так что представить себе интонацию h (как должно быть в дорийском d) невозможно.

2. Многочисленность строк и окончание на разных звуках говорит о ладовой переменности при замкнутости структуры (так как

* Условность состоит в том, что членение текста на строки допускает варианты (в статье Н. Д. Успенского о стихирах Федора Крестьянина тот же текст поделен на 9 строк). Объективным критерием членения оказывается деление мелодии на попевки, их число одинаково при всяком членении на строки.

первая попевка 1-й строки кадансирует в *d* на слог «ком», на том же звуке заканчивается и вся мелодия).

3. Последний конечный — на *d*; следовательно, лад мелодии в целом — малый обиходный *d*.

4. Каденционный план мелодии (в рамках полихорда А-а), пример 120.

120 строки схема каденций

Этот план показывает преобладание конечных на *d* (8 раз), который приобретает таким образом функцию общего устоя, центра. Конечные *e* (5 раз) и *A* (2 раза) имеют подчиненное значение. Тип переменности здесь таков, что явно выделяется центральный тон всей мелодии.

5. Комплекс конечных тонов (*d*, *e*, *A*) не случаен, а, можно сказать, характерен для переменности первого гласа. Состав попевок, принадлежащих первому гласу, также объединяет ладовый комплекс мелодии со множеством мелодий этого гласа. Вот комплекс попевок (наименование их и нумерация приводятся по известной книге В. М. Металлова):

- 1-я строка — № 66, Рожек (или № 64, Ометка малая) и № 2, Рутва;
- 2-я строка — № 40, Возмер и № 75 а, Шибок большой;
- 3-я строка — № 1, Удра и № 93, Фита поводная;
- 4-я строка — № 27, Таганец большой;
- 5-я строка — № 63, Рафатка с хамилой;
- 6-я строка — № 59, Кулизма средняя;
- 7-я строка — № 66, Рожек;
- 8-я строка — № 20, Пригласка большая с тряскою и № 93, Фита поводная;
- 9-я строка — № 65, Ометка средняя;
- 10-я строка — № 2, Рутва;
- 11-я строка — № 40, Возмер;
- 12-я строка — № 32, Переметка и № 62, Рафатка меньшая;
- 13-я строка — № 59, Кулизма средняя;
- 14-я строка — № 93, Фита поводная;
- 15-я строка — № 88, Пецега (вариант).

Все попевки исключают возможность наличия в ладу тритона (увеличенной кварты), суммарно регенерируя чистокварттовую структуру обиходного звукоряда.

6. Для ладов монодического типа источник многообразной и тонкой ладовой выразительности — объем звуков в мелодическом обороте в связи с местоположением опоры в нем. Разница в том, что окончание на самом нижнем тоне (либо только с одним звуком ниже конечного) дает наибольшее разрешение регистровых напряжений (автентический тип устоя; иначе — плагальный); также в том, что ладовая выразительность варьирует в зависимости от того, какие

тоны прозвучали выше и ниже опорного; также — будет ли тот или иной тон весомым или нет. Отсюда сложное взаимодействие между общим объемом звуков (в совокупности образующих какой-либо полихорд — тетрахорд, трихорд, пентахорд и т. п.) и соотношением в нем между тонами выше и ниже опорного. Например, в первых двух строках эти взаимоотношения таковы (пример 121).

121

① тетра-хорд устоя малого обиходного *d* тетрахорд устоя укосненного *e*

прочие звуки выше устоя (автентич. вид) прочие звуки ниже устоя (плагальный вид, гиполад)

② тетрахорд устоя малого обиходного *d*

прочие звуки выше устоя (автентич. вид)

7. Внутренняя ладовая жизнь попевок осуществляется прежде всего в отношениях между напряженными начально-срединными опорами (термин «господствующий» тон надо понимать буквально) и покоем заключительного (пусть и местного), разрешающего ладовые напряжения устоя. Например, в попевках первых двух строк (пример 122).

122

то есть: то есть: то есть:

Условные обозначения: f — начальный тон («зачин»); \square — господствующий (тон); \circ — конечный (устой); J — промежуточный устой; \bullet — прочие функции (неустой и соопоры).

Это — типичные модальные тяготения, с типичными для древнерусских ладов ходами по секундам. Строго логична иерархия значений внутри полихорда:

- 1) главная опора (устой конечного тона);
- 2) побочная опора (господствующий тон), неустой;
- 3) прочие опоры (см. во 2-й строке);
- 4) мелодические прилегающие неустой типа «транзитов» — вспомогательных и проходящих звуков.

Таким образом, в области ладовой системы раскрываются основы определенной ладовой структуры и обнаруживается проявление живой и гибкой ладовой жизни.

4. О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СТАРИННЫХ МОДАЛЬНЫХ ЛАДОВ

В европейских тональных ладах нового времени имеется явная тенденция к поляризации двух направлений эмоциональных состояний. Мажор обычно связывается со светом, уверенностью, бодростью, радостью, минор — с мраком, скорбью, слабостью. Казалось бы, это неизбежно: эмоция может носить либо характер положительный (восходящая), либо, наоборот, отрицательный (нисходящая) — с бесконечной гаммой эмоциональных оттенков между ними. Вместе с тем множество модальных систем более старого времени не обнаруживают этой дихотомичности, давая, однако, ладовым явлениям яркие, впечатляющие характеристики.

В наиболее древних учениях о ладе часто встречаются космологические мотивы, символически связывающие лады или их элементы с природными силами, стихиями.

В трактате древнекитайского мудреца Мэн-цзы (IV в. до н. э.) говорится о происхождении пяти ступеней пентатоники, из которых первая символизировала раскаты грома («мудрые люди, слушая раскаты грома, определяли первый тон»), а остальные шум колеблемого ветром дерева, треск огня горящих дров, журчание воды в ручье; там же приводятся названия звуков лада: *гун* — дворец, *шан* — беседа, *цзюе* — рог, *чжи* — манифестация и *юй* — крылья.

В других источниках находим следующие уподобления (табл. 11).

Таблица 11

Звуки	<i>гун</i> (= c)	<i>шан</i> (= d)	<i>цзюе</i> (= e)	<i>чжи</i> (= g)	<i>юй</i> (= a)
Страны света	север	восток	центр	запад	юг
Планеты	Меркурий	Юпитер	Сатурн	Венера	Марс
Стихии	лес	вода	земля	металл	огонь
Цвета	черный	фиолетовый	желтый	белый	красный
Явления общественной жизни	правитель	чиновники	народ	деяния	объекты

Такая таблица наглядно демонстрирует полноту космологических значений музыкальных звуков в трактовке древнекитайских ученых.

Космологизм присущ и древнеиндийским теориям лада. В трактате Бхараты (I в. до н. э.) «Гитанланкара» («Сочинение о красотах музыки») семь макроступеней лада (семь «свар») уподобляются цветам, краскам (см. табл. 12).

Семи сварам дается также и «биологическое», физиологическое объяснение, с чем связаны и названия их:

- I. Шадджа — «рожденный шестью»;
- II. Ришабха — «бык»;
- III. Гандхара, от «гандха» — «запах»;

Таблица 12

I	II	III	IV	V	VI	VII
Шадджа	Ришабха	Гандхара	Мадхьяма	Панчама	Дхайвата	Нишада
Цвет лепестков лотоса [бледно-розовый]	Желто-зеленый, «как попугай»	Золотого цвета	Цвета жасмина	Черный	Ярко-желтый	«Всех цветов»

IV. Мадхьяма — «серединная»;

V. Панчама — «пятая»;

VI. Дхайвата — «бегущий»;

VII. Нишада (объяснение не дано).

Свары соотносятся с общественными сословиями, каждая свара — со звуками определенных птиц и животных.*

В XIV главе Бхарата насчитывает «тридцать шесть главных ладов» («варн», впоследствии — «рага»). Первые двенадцать — «лады мужского рода», вторые двенадцать — «их жены», остальные двенадцать — «их дети». Описание выразительности ладов — целая «поэма». Например: «Первый лад называется Шрирага — „наслаждение счастья“, так как когда-то его спела сама Лакшми [богиня счастья, красоты и богатства; ее другое имя, Шри — „процветание“, „счастье“, „слава“; также богиня плодородия и изобилия]. Он внушает восторг и ликование богам» (МЭСВ. С. 90–100).

В «Трактате о музыке» персого-таджикского поэта и музыкального теоретика Абдурахмана Джами (1414–1492) раздел 23 посвящен характеристике эмоционального действия ладов: «Знай, что каждый из двенадцати [макамов], каждый авазе и шу'бе обладают своим особым воздействием [на слушателей], помимо общего для всех них свойства доставлять наслаждение. Так, ушшак, нава и бусалик возбуждают силу и храбрость, тогда как авазе не имеют этого влияния. <...> В то же время раст, ирак и исфахан пригодны для возбуждения веселья и радости. <...> Бузрук, зирафганд, рахави и зангуле вызывают печаль и горечь». Всего восточный теоретик находит четыре типа эмоциональных состояний. Из сорока двух ладов (12 макамов, 6 авазе и 24 шу'бе) даются характеристики тридцати восьми.**

В древнегреческой пифагорейской традиции сама вселенная, чей божественный порядок, «гармония сфер», является прообразом

* В трактате Матанги (приблизительно в VII в.) «Брихаддеша» («Сочинение о музыке разных местностей») «свара» этимологически объясняется как «сияющее само по себе», а части свар — «шрути» — как «доступные слуху» (МЭСВ. С. 120, 123).

** См.: Джами А. Трактат о музыке. С. 65.

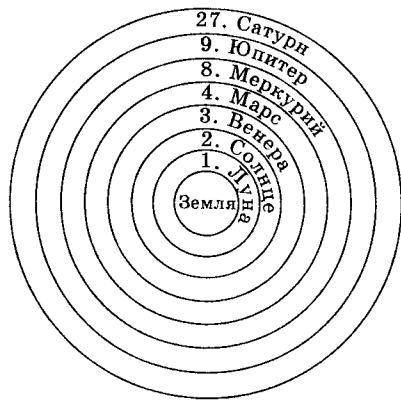
Шесть авазе — 2-я группа ладов 17-ступенной системы (микрохроматического рода), более поздняя, чем группа макамов.

Двадцать четыре шу'бе — 3-я группа ладов 17-ступенной системы, более поздняя (как и авазе), чем макамы.

Ушшак, нава, бусалик — наименования первых трех макамов.

Раст, ирак, исфахан — макамы 4-й, 9-й и 10-й.

Бузрук, зирафганд, рахави, зангуле — макамы 12-й, 11-й, 7-й и 8-й.



и моделью всякой гармонии, лада, оказывается устроенной в виде музыкального лада, строго размеренного небесного «гептахорда».*

Круги изображают небесные сферы. Числа выражают величавый порядок, гармонию сфер: 1 = начало всего; 2 и 3 = первые простые числа (\cdot и \dots = линии), 4 и 9 = квадраты первых чисел ($::$ и $:::$ = плоскости), 8 и 27 — их кубы (= объемы). Среди них же важнейшие музыкальные интервалы, консонансы 2 : 1, 3 : 2, 4 : 3; 9 : 8 —

целый тон, соединяющий два тетра хорда 4 : 3 в «симфонию» совершеннейшего консонанса октавы ($4/3 \times 9/8 \times 4/3 = 2/1$ или $4/3 \times 4/3 \times 9/8 = 2/1$) согласно основному принципу греческой ладовой системы.

Греческий диатон воспринимается как род строгих, суровых, мужественных мелодий. Есть сведения, что мелодии для классических трагедий подбирались только диатонические. Хрома (= гемиолика) представлялась, в противоположность диатону, «сладчайшей и плачевнейшей» (Аноним Беллермана. II, 26). Энармоника (= микрохроматика) — родом утонченным и изнеженным. Определенным характером наделялись и отдельные лады. Так, дорийский лад (то есть «октава» = гармония из двух дорийских тетра хордов $e^1-h, a-e$),

как истинно греческий (дорийцы — коренное греческое племя), почитался за «этос» (характер) мужественный, нравоукрепляющий, способный защищать от несчастья. Напротив, фригийский ($d-d^1$), происходящий из Малой Азии, — лад возбужденный, экстагический, оргиагический, использовавшийся в культе Диониса (бога плодоносящих сил земли, вина, веселья). Лады ионийский (по некоторым данным — лад «эротической лирики и винопития») и лидийский как «расслабляющие» Платон рекомендует не допускать к «употреблению среди воинов» (Платон. Государство. III, 398^e–399).

Ригоризм идеологов христианской церкви был направлен против чувственности и утонченности гемиольных и микрохроматических ладов. Так, Климент Александрийский (конец II — начало III в.) защищает «напевы суровые, нравственные»: «Итак, оставим хроматические гармонии (= лады. — Ю. Х.) бесстыдным попойкам и пестроразодетой, как то подобает гетерам, блудливой музыке» (Педагог, II, 4,44; цит. по: МЭЗСВ. С. 100). Амвросий Медиоланский (IV в.) отвергает «смертоносные» песни «хроматиков-артистов, размягчавших ум к любовным делам» (Нехаемер, VI; цит. по: Лосев. Античная музыкальная эстетика. С. 70).

* Платон. Тимей, 35^b–36^b, 38^{b-e} (и др.) // Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 3, ч. 1. М., 1971; см. также комментарии на с. 668–669.

Менее пестры, красочны, но все же достаточно выразительны характеристики, даваемые и восьми грегорианским ладам. Так, первый тон (лад) дорийский d (занимавший исходное положение в системе средневековых ладов, подобное C-dur в мажорно-минорной системе) наделялся характером торжественным, величавым, спокойным. Каждый из восьми ладов получал подобную эмоциональную характеристику выразительности. Теоретик Рамос де Пареха (ок. 1440 — после 1491) в трактате «Практическая музыка» (изд. 1482) о пятом тоне (обычно понимаемом как «радостный») говорит: «Пятый лад получает господство над кровью. Поэтому он блаженным Августином именуется приятным, светлым, скромным; он веселит грустящих и беспокоящихся, он поддерживает павших духом и отчаявшихся. Поэтому он рисуется кровавым цветом. Боэций говорит, что лидийцы — задорнейший и веселый народ — очень его любят, в особенности их женщины, от которых, как говорят, произошли русские [!], столь приверженные к пляске и прыжкам» (цит. по: МЭЗСВ. С. 349).

В установлении системы характеристик ладового «этоса» первичным было наличие в художественной практике определенного числа ладов. Они наделялись наиболее типичной для них эмоциональной выразительностью, систематизировались теоретиками, стремившимися найти в них самих и в их количестве логическую (часто математическую) закономерность и, уж исходя из этого, представить дело так, как если бы исходным пунктом были эмоциональные состояния или какие-либо иные нематематические факторы.

Показательна система десяти древнеармянских ладов (около середины I тысячелетия). За основу были приняты традиционные четыре лада, к четырем парам гласов были присоединены два добавочных, и, далее, получившиеся десять гласов (ладов) индивидуально наделяются символическими и космологическими значениями, которых, естественно, оказывается тоже ровно десять: «<...> Десять гласов по числу дней творения, которые суть небеса и небесные [создания], земля и земнородные, моря и морские [животные], воздух и летучие, ангелы и люди. А также по числу десяти заповедей Божьих <...>. А само [число] десять образуется из четырех.* <...> Так и из четырех гласов образовались десять». И далее наличные десять гласов связываются со стихиями, ремеслами, живыми существами (по Сааку Партеву; см.: Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении. С. 162). Другой средневековый поэт и музыкальный теоретик Аракел Сюнеци поясняет, как из четырех основных гласов производятся еще четыре побочных: четыре основных гласа происходят от четырех природных стихий, а, в свою очередь, «стихии эти имеют по два качества, то есть огонь — теплый и сухой, земля — сухая и холодная, вода — холодная и влажная, а воздух — влажный и теплый, итого восемь» (Там же).

* То есть $10 = 1 + 2 + 3 + 4$ (пифагорейская идея).

По-видимому, эти и подобные колоритные определения, сравнения, уподобления, символизации не следует понимать буквально, в смысле категорий так называемых «точных наук» и отшлифованных формулировок современной, рационалистической по своему методу, теории музыки. Допустимо применение (возможно, возобновление) критериев мышления и восприятия иного типа, где в основе лежит нечленимая синкретичная целостность интуитивного видения, вообще не доходящая до «атомизирующих дробей» той точности («точечности») определений, вне которых немыслима традиционная европейская наука, в том числе и учение о ладах.

5. МОДАЛЬНОЕ МНОГОГОЛОСЬЕ. НАТУРАЛЬНЫЕ ЛАДЫ. МОДАЛИЗМЫ

Применение модального принципа в европейской многоголосной гармонии приводит к своеобразному типу структур, причудливо смешивающих элементы функциональной (основывающейся на триаде функций S-D-T) тональности (главным образом в каденциях) с «афункциональным» мелодико-ладовым развертыванием созвучий. Четко отграничил гармонию старых, средневеково-ренессансных ладов от последующей мажорно-минорной тональности С. И. Танеев (1909 г.); венгерский теоретик Лайош Бардош назвал такую систему «модальной гармонией» (1961 г.). Вытесненная развитием тональной гармонии XVII-XIX вв., модальная гармония со второй половины XIX в. переживает возвращение (Балакирев, Шопен, Мусоргский, Римский-Корсаков и другие композиторы), в полную меру наступившее в XX в. (Рахманинов, Барток, Стравинский, Мессиан, Сухонь, Рославец, Черепнин, Шостакович, Свиридов, Буцко); отчасти это связано с повышенным вниманием к ладовой стороне народной музыки.

Две эпохи модальной гармонии — до XVII в., с одной стороны, и XIX-XX вв. — с другой, значительно разнятся меж собой в отношении гармонических норм. Поэтому их целесообразно разделить при рассмотрении вопроса, обозначив терминами «старомодальная гармония» и «новомодальная гармония».

Огромную проблему старомодальной гармонии мы затрагиваем здесь лишь попутно, ради минимальной полноты картины; модальная же гармония XX в. должна освещаться в специальной работе.

В старомодальной гармонии основой были восемь церковных ладов (см. пример 110Г-Д). В них написаны все культовые мелодии, которые часто становились темами для сочинений-обработок (иногда и светского жанра) и по которым в подобных случаях обычно определялся лад произведения. Различие между видами старомодальной гармонии состоит в отношении их к традиционной для позднесредневековой и ренессансной музыки хроматике («musica falsa», «musica ficta»).

Более старые стили модальной гармонии, начиная от раннего органума (примерно в IX-XIII вв.), обходятся либо одними только натуральными звуками церковного звукоряда (натуральная семи-

ступенная диатоника, а также миксодиатоническая система «с двойным *b*»: *b rotundum* и \square *quadratum*, то есть, соответственно, *си-бемоль* и *си-беккар*; первое — в сопряжении со ступенью *ля*, второе — со ступенью *до*⁴), либо натуральными звуками на всем протяжении мелодии с украшающими хроматизмами данного лада в каденции. Гармония (двух-, трех-, четырехголосная и с большим числом голосов) составляется по правилам трактовки интервалов: консонансы применяются свободно, диссонансы согласно нормам «неаккордовых» звуков — задержаний, проходящих, вспомогательных, предъёмов, камбиат. Смена созвучий регламентируется движением голосов, а не законами кварто-квинтовых функциональных соотношений. Целостная гармоническая структура поддерживается расположением и гармоническим соотношением каденций, а сами каденции часто определяются членением текста (клаузулы — концовки строк текста, стихотворного, а также и прозаического).

Старых церковных ладов — восемь (четыре пары):

Ре — I дорийский и II гиподорийский;

Ми — III фригийский и IV гипофригийский;

Фа — V лидийский и VI гиполидийский;

Соль — VII миксолидийский и VIII гипомиксолидийский.

В XVI в. (впервые у Глареана, 1547 г.) были утверждены теорией еще две пары ладов:

Ля — IX эолийский и X гипозолийский;

До — XI ионийский и XII гипоионийский.

Сравнительно редко встречающийся лидийский лад представлен в примере 123 характерично и ярко звучащими каденциями с плавным разрешением в совершенные консонансы квинты и октавы. Особенно выразителен переход большой терции *g-h* в квинту *f-c*¹ с вводнотоновым ходом к вершине интервала: *h-c*¹. Терцо-квинтовая каденция необыкновенно сочно и красиво выражает существо лидийского лада, утверждает характеристическую функцию модального лада — лидийской кварты. Все эти кадансы показывают состояние гармонии еще до превращения терций и секст в свободные опорные созвучия-консонансы (этот процесс начался в XIII в.). В пьесе все терции и сексты применяются как *диссонансы* — они всегда разрешаются в совершенные консонансы, которые только и трактуются как консонансы. Интересно, что октавы применяются как своеобразные созвучия, консонансы специфической окраски, а не просто удвоения унисона. Принцип гармонии — переходы от одного консонанса (звучания с минимальным напряжением) к другому через созвучия с большим напряжением (септимы, сексты, терции) со строго соблюдаемым регулированием гармонической *сонантности*. *Линейные функции* прилегающих (вспомогательных: *f-g-f, f-e-f*

⁴ Восьмизвучный миксодиатонический церковный звукоряд (с двойным \square — *b*) в связи с практикой получил около конца IX в. теоретическую систематику в виде так называемой «гаммы дасья» (см. GS I, p. 152-154): $\underline{GABcdefgahc^1d^1e^1fis^1g^1a^1h^1cis^1j}$.

Na- to no- bis ho- di- e de Ma- ri- a vir- gi-
 - ne e- ter- no re- gi glo- ri- ae cum su- a- vi
 ju- bi- lo De- o di- ca- mus gra- ti- as.

каденционный план:

ладовый звукоряд: (B) 1 2 3 4 5

F лидийский

Основные гармонические модели:

(Г)

и проходящих $f \rightarrow g \rightarrow a$, $a \rightarrow g \rightarrow f$) тонов строго регулируют гармоническую функцию созвучий между исходным устоем и его возвращением либо между основным устоем (f) и побочным (a) по схеме устоев грегорианского лада 6-го тона (см. ладовую структуру баса и ср. с примером 110Г, Д). Таким образом, пример 123 показывает «чистую» натуральную старомодальную систему.

Но для гармонии на основе «церковных тонов» в высшей степени характерно также использование вводнотонного хроматизма, так называемой «ложной музыки» («*musica ficta*»). Казалось бы, хроматизм — нарушение диатонического (или миксодиатонического) модуса, и может поэтому считаться аргументом против идеи модальности, если ее понимать как верность определенному предназначенному звукоряду. Однако в действительности это не так. В условиях многоголосия (типично четырехголосие, а также и 3–5–6–8-голосие) и свободы применения лишь для консонансов (совершенных и несовершенных) образуется *двухслойность* звукоряда, при которой натуральный ряд (диатонический $f c g d a e h$ или миксодиатонический $b f c g d a e h$) продолжает сохранять статус модальной основы, а вводные тоны fis , cis , gis функционируют как стабильные ладоспе-

цифические замены соответствующих натуральных тонов, как украшение в функции типичных, характерных звукорядных интонационных формул, закрепившихся за соответствующими основными и местными каденционными устоями лада. Будучи типизированными ладозвукорядными явлениями, такие формулы должны, следовательно, пониматься как особого рода *модальные* факторы, но только не диатонические, а *хроматические*.

В многоголосной ткани постоянно звучат *аккорды*, независимо от того, каким образом они возникают (как правило, в качестве интервальных комплексов, в частности по принципу *contrapunctus simplex*, *punctus contra punctum*). Притом самостоятельной частью аккордов всегда являются только комбинации консонирующих интервалов, следовательно, только трезвучия и секстааккорды. Но поскольку выбор тонов для этих аккордов строго ограничен, то диапазон консонантных аккордов оказывается сравнительно узким и поэтому может функционировать как определенный *гармонический модус*. Музыка все время вращается в одном и том же круге созвучий, подобно тому как музыка старых ладов — в одном и том же звукоряде, то есть *модально*. В отличие от *моноподической модальности* грегорианских ладов, ренессансную систему модальной гармонии можно поэтому называть *гармонической модальностью*.

Ниже представлен в полном виде основной *гармонический модус* с ренессансной модальной гармонией (пример 124).

124 Трезвучия и «секстааккорды»

натуральные мажорные хроматические минорные натуральные

(терцсекстааккорды) хроматические уменьшенные

Поскольку все грегорианские лады, без транспозиции, имеют один и тот же ступенеряд ($[b]fcgdaeh$), различаясь лишь функциями ступеней внутри модуса, и поскольку хроматические «украшения» — одни и те же для всех ладов (различаясь лишь функцией в ладу украшаемых гармоний), то и комплекс гармоний примера 124 — хотя и довольно обширный по аккордовому составу, но полностью повторяющийся во всех ладах в том же диапазоне — может выполнять функцию избранного одного и *того же ряда элементов*, то есть функцию *модуса*. Так же как семь (или восемь) тонов звукоряда составляют модус (комплекс однозвучковых элементов) для всех диатонических грегорианских мелодий, комплекс гармонических элементов для хроматизированного многоголосия составляет такой же

гармонический модус — модально-гармонический лад. То, что число элементов в сравнении с монодическим модусом здесь увеличивается в 2–3 раза, компенсируется таким же (или много большим) учащением их «расходования» — в многоголосии, нормой которого в XV–XVI вв. является четырехголосие, звуки появляются во столько же раз чаще, во сколько число голосов превышает монодическое одноголосие (то есть при четырехголосии, условно говоря, в 4 раза).

Для функционирования гармонического модуса как фактора именно модальной гармонии необходима его абсолютность и *неподвижность*, то есть отсутствие тональной модуляции, которой свойственна смена ориентира, основного звукоряда, смена модуса. В ренессансной гармонии, как правило, как раз нет модуляции, но есть *каденции лада*. Система каденций — при ее относительной свободе — в целом обычно подчеркивает главнейшие *основные тоны лада*. Так,

- ♦ в дорийском ладу подчеркиваются I и V, также III (прима, квинта, терция);
- ♦ во фригийском — I и IV, VI (прима, кварта, секста);
- ♦ в миксолидийском — I и V, IV (прима, квинта, кварта);
- ♦ в эолийском — I, V, III (прима, квинта, терция);
- ♦ в ионийском — I, V, III (прима, квинта, [«мажорная»] терция).

(Вопреки воззрениям теоретиков того времени, на практике многоголосие имело дело с названными *пятью ладами*, а не с декларируемыми и в разной степени действительными для одноголосия семью или двенадцатью.)

Соотношение каденций обрисовывает, таким образом, тот или иной лад, придавая функцию устоя тем или иным центральным аккордам, хотя сам комплекс употребительных гармоний (см. пример 124) не указывает на предпочтение какой-либо одной гармонии как главной (как тоники) — в противоположность структуре классического тонального лада, где, например, уже противоречие звуков тритона в качестве «краев» лада говорит о невозможности их участия в *центральной аккорде* лада (поэтому к звукам тоники-трезвучия не образуется в ладу-тональности диссонанса-тритона, который потребовал бы движения-разрешения). В старой модальной гармонии центр лада еще не мыслится непременно трезвучием, он может быть представлен и унисоном, однозвучием, и октавой, и квинтой, и трезвучием (в дорийском, фригийском, миксолидийском и эолийском; притом еще и с той или с другой терцией), а иногда и в сочетании с диссонансом — задержанием кварты, септимы, ноны, с «транзитами» (проходящими или вспомогательными диссонансами), с камбиатой.

Рассмотрим образец старомодальной гармонии — мадригал Палестрины «Chiara, si chiaro» (начало и окончание пьесы*), см. пример 125.

Лад — эолийский *a*.

Гармонический ambitus произведения (пример 126A) принципиально совпадает с основным гармоническим модусом (см. пример 124).

* Полный текст произведения см. в издании: Палестрина. Мадригалы. Киев, 1978. С. 41–45.

(A)

a aeol

(B)

a aeol

(A)

(Белые ноты — наиболее употребительные аккорды; черные — наименее употребительные.)

(B)

	I	II
такты:	5, 10, 14, 18	24, 27, 28, 32, 40, 30, 36, 47
рифмы:	a a, b b	c c; d, a, a d, a, a

(B)

такты:	5 10 14 18	23 26 28 30 33 36	38	43	45	47
каденции:	a F C A	a A, C C a C	F	d	F	A

схематически:

a - F - C - A	A - C - C - d - A
I	II

Схема рифм в строках (пример 126Б) указывается по сопрано, с учетом повторений в трех последних строках. (Членение на строки дает также систему и распределение каденций.)

Каденционный план (пример 126В) указывается с учетом всех голосов (в особенности баса).

Мелодия анализируемой пьесы сочинена в эолийском диапазоне a^1-f^2 с опорой на e^2 , c^2 , d^2 и с захватом субтона лада g^1 (такты 14, 18), в заключительных кадансах альтерирующегося в хроматический субсемитон gis^1 (такты 39, 44).

Аkkордика возникает согласно контрапунктическим принципам, нередко по правилу *contrapunctus simplex, nota contra notam* (см. пример 125 такты 1–3, 5).

Основной принцип вертикали — острый контраст консонансов и диссонансов; последние строжайше подчинены первым линейно (то есть с использованием свойственной секундовым ходам способности стирать след диссонирующего тона). Свободное применение имеют только консонансы, а диссонирующие тоны — лишь как движущиеся по секундам задержания, проходящие и вспомогательные звуки. Вертикаль почти везде стремится к мягкости и гармонической наполненности звучания несовершенных консонансов, однако, несмотря на это, все же нет избегания совершенных, которые трактуются как оптимальные, хотя и явно уступают в этом несовершенным.

Несмотря на изобилие терцовых соединений, между аккордами практически нигде не возникает расщепления консонансов на функционально-основные и мнимые (см. главу 11), что говорило бы о сквозном действии центрального аккорда и о наличии тональных функций. Впрочем, зачатки этого ощущения (как в свое время было отмечено Танеевым) можно уловить в кадансах, особенно тех, которые осуществляются с квартовым или квинтовым ходом баса (см. пример 125А, Б). Гармонические связи всюду регулируются движением по ступеням модуса (и монодического, и гармонического) без выделения центральных аккордов, типичного для классической тональности. Симптоматично, что наиболее часто звучащий аккорд — не главное трезвучие (a , A), а трезвучие IV ступени; поэтому можно говорить о плагиальности гармонического модуса (вопреки автентичности мелодии сопрано). Адекватный способ фиксации гармонии: трактовка вертикали как суммы интервалов с резкой поляризацией консонансов и диссонансов (с цифровкой по типу генерал-баса); направляющая гармоническая идея выработанное контурное двухголосие; основная гармоническая форма — ход гармоний, завершаемый кадансом в конце строки.

Гармоническая структура в целом не динамична, она не имеет классической идеи непосредственно ощущаемого подъема, усиления, нагнетания (показательно преднамеренное избегание волн *crescendo* и кульминации). Но уже существует опора на принцип роста: вторая строфа по сравнению с первой явно более весома и по размерам (18 + 29 тактов), и по гармоническому богатству (например, по ее каденционной насыщенности).

Гармония в целом имеет характер не динамически-устремленный, а возвышенно-парящий, исключительно мягкий и плавный; в большой мере это связано и с модальностью как принципом гармонии.

Новомодальная гармония (XIX–XX вв.) в своем становлении как бы отвлекается от господствующей тонально-функциональной. Если старомодальная исторически «приходит» к тональности (классического типа), то новомодальная «уходит» от нее. Отсюда естественное изобилие тонально-функциональных компонентов в новомодальной системе, особенно на ранних этапах ее нового развития. Более того, тонально-функциональные методы мышления не исчезают просто, а сохраняют свое значение и в новомодальной системе — как в качестве привходящего фактора структуры, так и (в XX в.) в качестве объекта сознательного избегания.

Для венских классиков модальная гармония, даже в виде отдельных специфических оборотов, есть скорее нарушение гармонии, неестественное «искривление» правильного контура, чем особая выразительная краска. Показательно, что редкий случай применения лидийского лада (несколько напоминающий народно-жанровый оборот в духе Бартока) встречается у Моцарта в упоминавшемся выше сочинении, очень выразительно названном автором «Музыкальная галиматья» (KV — 32).

Первое принципиально новое обращение к старинным структурам принадлежит Бетховену. III часть квартета *op. 132 (a-moll)* композитор озаглавил «*Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart*»; в этой «Песне благодарения» тональность F-dur сочетается с чисто модальным принципом строго выдержанного белоклавишного звукоряда (с одним-единственным нарушением — в такте 14 во 2-й репризе). Правда, в духе правил старинных ладов Бетховен всюду сопрягает лидийскую кварту со звуком квинты ($h-c$), а не ведет ее вниз ($h-a$). Но в контексте чистого диатонизма F-dur звучит совсем иначе, модально. К тому же встречаются ведение лидийской кварты вниз (на расстоянии): $h-e^1-a$; укрытое в подсистему C прямое ведение $h-a$ (соответственно, в тактах 6–7 и 15 в 1-й репризе; ср. также во 2-й репризе такты 6–8, 10–11); свободно брошенная лидийская кварта (такт 20), необычайные лидийские разрешения (в тактах 20–21, 24–25).

Более широкое распространение гармония натуральных ладов получает начиная со второй половины XIX в., часто в связи с развитием нового образного содержания — воплощения образов простонародной крестьянской жизни, далекой старины, церковной музыки. В числе первых здесь должен быть назван Ф. Шопен (например, мазурки *op. 24 № 2*, *op. 56 № 2*). В развитии новомодальной гармонии вообще велика заслуга молодых национальных школ (прежде всего русской, начиная с М. И. Глинки). Этот процесс еще более усилился в XX в., особенно в связи с крушением европоцентристской концепции истории музыки и поисками самобытных путей развития каждой из национальных культур.

Лады, разрабатывавшиеся в новомодальной гармонии XIX—XX вв., — преимущественно диатонические (либо миксодиатонические). Перечислим их и приведем примеры.

Ионийский: может трактоваться модально (Дебюсси, прелюдия «Затонувший собор», тема C-dur). Однако провести различие между ним и натуральным мажором часто трудно из-за отсутствия в ионийском ладу характеристического модального тона.

Дорийский: Григ, «Сосна»; Балакирев, Сборник русских народных песен, № 1 «Не было ветру»; Стравинский, «Душу сковали».

Фригийский: Мусоргский, «Хованщина», хор «Враг человеков»; Римский-Корсаков, «Млада», песня Лумира; Чайковский, Тема с вариациями ор. 19 № 6, Вар. VII.

Лидийский: Шопен, мазурка ор. 24 № 2, тема F-dur; Григ, «Тоска по родине» ор. 57 № 6 (средняя часть); Лядов, Пастораль ор. 17 № 2 (окончание).

Миксолидийский: Григ, финал фортепианного концерта, проведение темы центрального эпизода в коде; Римский-Корсаков, «Снегурочка», хор «Ай, во поле липенька» из III акта; Прокофьев, «Сказка про шута», 5-я картина, тема купца.

Эолийский (и натуральный минор): Гуно, «Фауст», баллада о фульском короле из II акта; Бородин, «Князь Игорь», хор поселян; Лядов, 8 русских песен для оркестра, «Протяжная»; Мясковский, «Пожелтевшие страницы», № 7.

Локрийский: Мусоргский, «Борис Годунов», хор «Расходилась, разгулялась», заключительный каданс; Шостакович, 7-я симфония, III часть.

Обиходный: Мусоргский, «Картинки с выставки», «Богатырские ворота»; Римский-Корсаков, «Ночь перед Рождеством», III акт, третья соло Дьяка; Стравинский, «Весна священная», «Взывание к протцам»; Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде <...>», III акт, хор «Чудная небесная царица», с. 167–168.

Переменные лады: Глинка, «Иван Сусанин», хор гребцов; Чайковский, хор «Ночевала тучка»; Бородин, «Князь Игорь», II акт, пляска мужчин; Рахманинов, «Всенощное бдение», № 4 «Свете тихий».

Мелодический минор (как особая ладовая краска миксодиатонической природы): Григ, вальс a-moll, ор. 12 № 2.

Гармонический минор (как особая ладовая краска гемииольного типа): Бородин, «Князь Игорь», начало II акта, песня половецкой девушки.

Доминантовый (или андалузский) лад: Бизе, «Кармен», антракт к IV акту; Римский-Корсаков, Испанское каприччио, IV часть, «Сцена и цыганская песня»; Рахманинов, 3-й фортепианный концерт, II часть.

Гемииольные (с одной или двумя увеличенными секундами): Римский-Корсаков, «Золотой петушок», партия Шемаханской царицы; Глазунов, Пять новеллетт для струнного квартета.

«Загадочная гамма» («scala enigmatica»): Дж. Верди, в 1-й из его «Четырех духовных пьес»: *c des e fis gis ais h c*; при движении вниз — вариант: *c h ais gis f (h) e des c*.

Лидомикс (лидийско-миксолидийский), или «подгалянская гамма»; тип — *g a h cis d e f g*: Дебюсси, «Остров радости»; Свиридов, хор «Коляда».

Пентатоника. Стоит вне пределов семиступенных звукорядов. Используется, как правило, только в мелодии, а не во всей гармонической ткани: Бетховен, обработка шотландской песни «Auld lang syne»; Шопен, этюд ор. 10 № 5 Ges-dur, Бородин, «Спящая княжна»; Глазунов, скрипичный концерт, II часть, эпизод D-dur. В новой гармонии XX в. пентатоничной может становиться и вся гармония: Дебюсси, Колыбельная слонов из сюиты «Детский уголок» (см. также в сочинениях Стравинского, Равеля).

Помимо перечисленных возможны также *комбинированные и смешанные лады*.

Важное, но особое место среди модальных (а также «модально окрашенных») ладов занимают *симметричные лады*, которые в отличие от вышеназванных не являются натуральными (едва ли относится к натуральным и «загадочная гамма» Верди, однако она легко может быть понята как особого рода комбинирование натурально-ладовых элементов).

В силу естественных исторических причин новомодальная гармония поначалу была преимущественно последованием аккордов по типу тональных, причем нередко с большой ролью обычных тонально-функциональных соотношений, практически ничем не отличающихся от чисто тональной гармонии (в частности, с обычными субсистемными хроматическими отклонениями и т. д.). Характерные модальные обороты — *модализмы* — выполняют здесь роль скорее ладово-характерных красок. Гармонию тогда следует определять не как модальную в целом, но только как *модально окрашенную* (например, эолийская окрашенность минора в начальном периоде хора «На кого ты нас покидаешь» из «Бориса Годунова» Мусоргского); однако модализмы — весьма яркое проявление модальной гармонии.

Таким образом, возможны различные виды и *пропорции удаления* от традиционной тонально-функциональной гармонии:

- ◆ мелодический оборот с модализмом;
- ◆ мелодия целиком в особом ладу;
- ◆ гармонический оборот с модализмом;
- ◆ вся гармония — модальна (включая и функциональную систему и нетрадиционные формы созвучия; пример — третья из «Колыбельных песен кота» Стравинского).

В XX в. к этим видам присоединилась еще и полимодальность (полиладовость).

Модальная гармония имеет следующую основную систематику фактурных форм.

I

1. Мелодико-модальная в одноголосии (многие народные мелодии, например песни «Что не белая береза», «Как со вечер» из сборника Лядова; Стравинский, «Маленькая гармоническая рамюзиана»).

2. Мелодико-модальная (без аккордов) в многоголосии (гетерофонное или бурдонное двухголосие; подголосочный склад русской песни — примеры см. в сборнике Пальчикова, а также в книге: Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи).

II

3. Аккордо-модальная с выдержанной (протянутой) гармонией (Барток, «Микрокосмос», № 104, «Обертоны»).

4. Аккордо-модальная с аккордами, следующими за звуками мелодии (Мусоргский, «Борис Годунов», хор «На кого ты нас покидаешь», середина).

III

5. Полимодальная, полиладовая гармония (Стравинский, Барток, Мессиа́н, Сухонь, Буцко и другие композиторы XX в.) со своими разновидностями на основе делений предшествующих групп 1–4.

Соответственно аккорды в модальной гармонии можно подразделить на *модальные* и *модально-окрашенные*.

Модальные — аккорды с характеристическим *модальным тоном*. (Модальный тон — специфический тон лада: фригийская секунда, лидийская кварта, локрийская квинта, дорийская секста, эолийская септима; тоны обиходного переченья, увеличенной секунды гомиольных ладов и т. д.)

Модально-окрашенные — аккорды без модального тона, но на фоне которых звучит характерный модальный тон или модальный интервал (например: Григ, Норвежский танец, ор. 72 № 13 D-dur — лидийская кварта на фоне тоники).

Однако разделение аккордов на модальные, модально-окрашенные (и обычные тональные) имеет в контексте лишь условно-техническое значение; безусловным же является наличие последовательно выдержанного, особого натурального лада и ярко выраженных модализмов.

Модальное аккордообразование связано только с модальными аккордами. Некоторые важнейшие модальные аккорды приведены в примере 127.

Модальный тон (или тон характеристического модального интервала) может быть в этих аккордах любым звуком: прямой, терцией, квинтой; септимой, ноной; секстой; побочным тоном.

Так как ведение модального тона согласно его тяготению в системе dur-moll напоминает отклонение, то наиболее специфично оно при обратном ходе: низкой ступени (фригийская 2̂, микс олидий-

127

Модальные аккорды различных ладов

(А) дор. $\hat{6}$ (Б) фриг. $\hat{2}$
 [C dor] [C phr]
 (В) лид. $\hat{4}$ (Г) микс. $\hat{7}$
 [C lyd] [C mix]
 (Д) $\hat{7}$ эол. в в. тон (Е) локр. квинта $\hat{5}$
 [C aeol] [s $\frac{4}{6}$] [C locr.]
 (Ж) обих. переч. (З) D-T
 [e мал] [C dom]

ская $\hat{7}$, эолийская $\hat{7}$, локрийская $\hat{5}$) — вверх, а высокой (лидийская $\hat{4}$, дорийская $\hat{6}$) — вниз.

Специфически-модальная функциональность (обычно в соединении с традиционной функциональностью и в дополнение к ней) состоит в достижении выразительного эффекта своеобразной модальной краски, чем и определяется ее логика: *показ* модальной (либо модально-окрашенной) гармонии и *приведение* ее к гармонии *тоники*. Отсюда основной модальный кругооборот, чаще всего начинающийся тоникой и ею же заканчивающийся.

В простейших случаях это оборот: тоника—модальный аккорд—тоника (см.: Мусоргский, «Хованщина», хор раскольников «Враг человека», начальный гармонический оборот).

В более развернутых последованиях специфичность ладофункционального движения регулируется процессом показа специфически-модального участка звукоряда (в одном из голосов), причем выбор гармоний определяется порядком последования соответствующих тонов этого звукоряда (по типу выбора аккордов эолийского лада согласно порядку последования звуков в нисходящем фригийском тетрахорде $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}$ при так называемом «фригийском обороте»).

Рассмотрим пример 128.

М. Мусоргский. «Борис Годунов»

(протяжные удары монастырского колокола [Cis₃] не выписаны)
Roso *meno mosso*

128

Отшель-
ники А

Хор
(за сценой)

По- ми- луй нас, бо- же, По-, ми- луй

fis aeol T D Tr D
A : Tr D T D

Tr D T Sp

нас, все- бла- гий! От- че наш, все- дер- жи- тель,

fis aeol Dp T S T D T
A: D

бо- же веч- ный, пра- вый, По- ми- луй нас!

fis aeol T D Tr T
A: Tr D Tr D T

Для передачи старинного церковного пения Мусоргский избирает чисто диатонический эолийский лад. Источник модальных оборотов — мелодические ходы 8-7, 7-8, 8-7, 7-8. Несмотря на преобладание в развивающей части (такты 7-9) «функциональных» оборотов (°S-°T-°D-°T) и на автентический каданс, общая тональная структура не имеет «твердости» венско-классического типа, структура несколько «рыхловата»: показательно отсутствие классической метрической экстраполяции (см. главу 12) и квадратности (I часть —

2¹/₂ + 3¹/₂ такта; срединный раздел — 1¹/₂ + 1 такт). Общая смягченность контуров гармонической структуры сочетается с такой же смягченностью функциональности; преобладает не динамизм разрешений и целеустремленность, а ладовая колористичность, «модальная» малоподвижность гармонии. Показательна трактовка VI ступени в такте 9: если в классическом прерванном кадансе она воспринимается как «мнимый консонанс» (термин Римана; см. об этом в главе 11), то здесь консонантность VI ступени «мнимой» не является и эта гармония — такой же полнопрованный консонанс, как и T параллельного лада (см. пример 128 такты 10-11).

Смягченности гармонической экспрессии способствует и двусмысленность тональной структуры вследствие сильного влияния параллельно-переменного лада fis-A. Вопреки подготовке в несомненном fis-moll I часть пьесы колеблется между fis и A, причем количественно A-dur явно преобладает (в первой фразе — в соотношении 9 : 1); мелодия в 11 такте завершается на a¹, а не на fis¹.

В результате ставится под сомнение сама правомерность тонально-функционального анализа модальной музыки. Так, в приведенных в примере 128 обозначениях гармонии указания на тонику, на отклонения действительны при условии наличия сквозного тяготения (классического типа) к тонике fis. Иначе они — фикция. Но колеблющаяся тональность (переменный лад) fis-A в I части как раз и не имеет обычного тонального тяготения. Не случайно вначале нет ни доминанты (+D), ни субдоминанты в их обычных формах, ни вводного полутона, то есть нет именно тех гармоний, которые создают классическую тональную связь (квинтовость отношения S-T-D, постоянное поддержание этой высшей связи через повторение гармоний T-D-T, T-S-T), и нет соответствующего ведения голосов. (Так, в высшей степени характерно для необычной модальной гармонии гетерофонно-параллельное голосоведение в тактах 1-5, родственное народной подголосочности и предельно далекое от классических тональных норм с их «общими звуками», «гармоническим соединением».)

Не случайно и отсутствие диссонансов, не только «характерных», но и всяких — как если бы любой опорный аккорд мог принимать функцию устоя, тоники. В подобных расхождениях с классической функциональностью уже проглядывает антиномия «тональность-модальность», которая станет проблемой еще не скоро — в модальной музыке XX в. (Стравинский, Мессиаи и др.). Очевидна связь этих явлений с ладовостью старинной крестьянской песни, о чем И. В. Способин сказал: «Народная музыка обладает свойством равноправия всех ступеней» (см. Лекции по курсу гармонии. С. 28).

Поэтому выписанные тональные значения аккордов не неверны, но только односторонне ориентированы и требуют развернутого *дополнительного объяснения* (подобного сделанному), в котором детально разъяснялась бы сущность модальной (а не тональной) стороны гармонии.

Ослабление в модальной гармонии традиционной тональной функциональности и однозначно направленного тонального тяготения, вызывающее необходимость укрепления чувства тональности, иногда используется и как средство создания функциональной неустойчивости. Так обстоит дело в середине хора «На кого ты нас покидаешь» из «Бориса Годунова» Мусоргского (от слов «Мы да все твои сироты»), колебание между миксолидийским *Es*, дорийским *b*, лидийским *Des*, локрийским *c* (как доминантой фригийского *f*) в результате дает эффект неустойчивой середины трехчастной формы в *f-moll*.

Натуральные особые диатонические лады могут рассматриваться и как производные, как лады смещенной тоники (подобно доминантовому), то есть как обычные мажор и минор с тоникализацией не на I ступени, а на какой-либо другой.

(В XIX в. они часто трактовались именно так, воспринимаясь как «различные октавные отрезки <...> основной гаммы», — см.: Риман. Музыкальный словарь. М., 1901–1904. С. 1387.) Например: дорийский — как мажор с тоникой на II ступени; фригийский — как минор с тоникой на V ступени; лидийский — как мажор с тоникой на IV ступени и т. д.

Отсюда одна из «негативных» закономерностей гармонии особых диатонических ладов — избегание основных тонально-функциональных последований «материнского лада» (проявление функциональной инверсии). Поэтому особым диатоническим ладам обычно присуща функциональная двойственность гармоний. Например, в песне Лумира из «Млады» Римского-Корсакова ясно ощущается, что «материнский лад» — *D-dur*, а фригийский *fis* — производный от него (не без связи с замещением основной формы тоники [*D_v*—] *T_I* ее побочной формой [*D_v*—] *T_{III}*, с неполным разрешением). В хоре раскольников «Враг челоуеков» из «Хованщины» Мусоргского такой «материнский лад» обнаруживается, и фригийский *e* заканчивается в *a-moll*.

6. СМЕШЕНИЕ ЛАДОВ. МОДАЛЬНАЯ ХРОМАТИКА

Ладовая переменчивость и нестабильность, свойственные модальной системе, проявляются не только в последовании — как чередование ладов (например, лидийского и миксолидийского *B* в песне Мусоргского «Спи, усни, крестьянский сын», фригийского и дорийского *a* в XIX вариации из «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова), но и в одновременности — как «врастание» друг в друга элементов различных ладовых звукорядов либо как созвучание пластов ткани, каждый из которых в отдельности находится в своем ладу. В результате такого смешения возникает структура с хроматическими интервалами, природа которых, однако, диатонична — миксолидийская модальная хроматика.

Предпосылки модальной хроматики и первичные формы ладового смешения находятся еще в пределах мажорно-минорной тональности (XVII–XVIII вв.). Широкое распространение систематически разработанных форм ладового смешения приходится на XX в. (Стравинский, Барток, Прокофьев, Хиндемит и многие другие композиторы). В XIX в. встречаются лишь первоначальные формы смешения, однако уже явно оформившиеся в связи с интересом к модальным явлениям вообще.

Можно различить два типа смешения ладов и ладовых элементов.

1. Смешение однородных ладов (гомогенное смешение) — ионийский и фригийский, дорийский и лидийский; мажор и минор (см. также параграф о мажоро-минорных системах в главе 11) и т. д.

Пример: Римский-Корсаков, «Садко», 2-я картина, тема лебедей — общая тональность *H-dur*, мелодия в *h-moll*.

2. Смешение разнородных ладов (гетерогенное смешение) — мажор и пентатоника, мажор (или минор) и какой-либо из симметричных ладов (о них см. следующий параграф главы 9) и т. д.

Пример: Римский-Корсаков, «Псковитянка», антракт к III акту («Лес, Царская охота, Гроза») — смешение *h-moll* и *h^{max}* (увеличенный).

И переменность ладов на близком расстоянии (в пределах малой структурной единицы — фразы, предложения), и в особенности смешение ладов следует трактовать как проявление и различные генетические стадии полиладовости — ладоструктурного типа, получившего распространение в музыке XX в.

Помимо хроматизма альтерационного, субсистемного (связанного с отклонениями), модуляционного, вводнотонного, важен также тип хроматизма, возникающего из модальных явлений (миксолидийского по своей родовой сущности). Специфическая его особенность — избегание прямого хроматизма альтерируемых натуральных ступеней (типа *c-cis-d*), избегание увеличенной примы. Возникающая таким образом полиладовая хроматика может называться модальной, если она получается из перемешивания друг с другом натурально-ладовых звукорядных элементов. Существенный признак, отделяющий полидиатонический тип чередования целостных моноладовых структур от сложения их в хроматику, — отсутствие закрепления (стабилизации) данного звукоряда посредством его повторения. Поэтому к модальной хроматике следует отнести и быстрое чередование различных однократно излагаемых натурально-ладовых звукорядов, суммарно сгущающихся в полутоновый ряд (см. пример 129).

Лидийско-гемиольная последовательность в тактах 5–6 дает причудливый звукоряд (на узком участке без повторений звуков) $h^1-a^1-ges^1-f^1-g^1-as^1$, причем нигде не дается открытой хромы — альтерации натуральной ступени (альтерация есть в авторской записи — g^1-gis^1 , но, по-видимому, более точной является запись варианта $g^1-as^1-heses^1$ — по образцу такта 8, то есть как бы при четырех ключевых бемолях).

129

[ossia:] М. Мусоргский. «Детская», «В углу», т. 5–8 (модальная схема)

звукоряды F : 222
(интервалы 231
в полутонах) 211
121 (от терции W)

130

А. Бородин. 2-я симфония, ч. I (фрагменты)

130

А Allegro $\text{♩} = 92$

Б [Animato assai] $\text{♩} = 116$

В подобных чисто модальных последованиях уже начинается не просто смешение ладовых пластов (где каждый в отдельности выдержан в своем ладу), но более того — *модальный синтез*, то есть такое соединение, при котором различные ладовые пласты взаимопроникают друг в друга — элементы одного закрепляются внутри элементов другого, среди них (см примеры 129, 130).

Модальная хроматика «вразбивку» (меткое выражение А. Д. Кастаньского) иногда все же вытягивается в альтерационный хроматизм — включает ход на увеличенную приму (Мусоргский, «Хованщина», хор «Посрамахом» из III акта) либо объединяется с ней другим способом (Балакирев, «Тамара», мелодия главной темы h-moll: на фоне гармонии тоники звучит гемиольно-дорийский лад — в сочетании с эолийскими $\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}$, — который чередуется с обычными гармоническими формами хроматики при субдоминантовой гармонии).

7. СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ

Ряд особого рода ладов — симметричные лады — базируется на «абсолютной хроматике» энгармонически закругленной равномерной темперации. Симметричными называются лады, звукоряд которых основан на равнодольном делении октавы. Термин «симметричные лады» исходит в конечном счете от одной из мыслей О. Мессиана в его книге «Техника моего музыкального языка»: «Расположенные на ступенях нашей темперированной хроматической системы из двенадцати звуков, эти лады образуют несколько симметричных групп, причем последняя нота предшествующей группы является начальной для последующей». («Симметрия» — не значит «зеркальная», то есть обратная, симметрия; Мессиаан подразумевает под симметрией периодическую повторяемость звуковой микроструктуры.)

Н. А. Римский-Корсаков для выражения характера движения по равновеликим терциям (следовательно, и по другим равным интервалам) применил термин «*круговые*» модулирующие секвенции, «круги» равновеликих (или малых, или больших) терций.

Первое теоретическое объяснение симметричных ладов принадлежит Б. Л. Яворскому. Его заслуга также доказательство того, что эти симметричные системы считаются *ладами*.

Модальный характер симметричных ладов заключается в соблюдении специфического строения звукоряда, независимо от того, является ли строгость выдерживания симметричного звукоряда результатом (в отдельных случаях даже побочным результатом) применения других техник (например, транспонирующих секвенций) или же лежит в исходном композиционно-техническом замысле. Доказательство этого положения состоит в том, что слуховое ощущение ладовости симметричных звукорядов может возникать и координировать соответствующим образом секвенции или аккордовые фигурации без того, чтобы *осознаваться* как специальный эффект. Совпадение путей мелодического и аккордового движения с очертаниями симметричных ладов закономерно, ибо равнодольное деление октавы, несмотря на свой «искусственный» характер, тем не менее коренится в эстетическом явлении музыкальной симметрии и возникает таким образом на *объективной* основе. Движение в замкнутом круге одного и того же звукорядного комплекса с выявлением опорных и неопорных элементов системы создает эффект устойчивого пребывания в одном модусе, который достигает тем самым статуса *лада*.

Центральным элементом (ЦЭ) такого лада оказывается, однако, не мажорное или минорное трезвучие, не квинта или кварта, а созвучие (или комплекс звуков в определенном соотношении), получающееся в результате деления 12 полутонов октавы на равные части (и с идентичным заполнением каждой ячейки): $\frac{12}{6}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{3}$, $\frac{12}{2}$.

Соответственно основному структурному принципу симметричные лады получают 4 типа (наименования их зависят от ЦЭ, подобно тому

как лад с мажорным трезвучием в качестве ЦЭ называется мажорным, а с ЦЭ, представленным минорным трезвучием, — минорным):

- I. $(^{12}/_6)$ — целотонный лад (ЦЭ — целотонное шестизвучие);
- II. $(^{12}/_4)$ — уменьшенный лад (ЦЭ — уменьшенный септаккорд);
- III. $(^{12}/_3)$ — увеличенный лад (ЦЭ — увеличенное трезвучие);
- IV. $(^{12}/_2)$ — тритоновый лад или дважды-лад (последний термин — Б. Л. Яворского; ЦЭ — тритон).

В группах III и IV получающиеся от деления октавы сегменты могут заполняться двумя или несколькими различными способами; поэтому III и IV типы подразделяются еще на несколько конкретных видов.

Теоретически возможное деление $(^{12}/_{12})$ дает полутоновую систему (строгую гемитонику), лишенную собственной структурности (внутри ячейки-полутона нет никакого дальнейшего членения) и, следовательно, стоящую особняком (структурная дифференциация при этом должна привноситься извне — в форме строго определенного интервального порядка последования звуков, то есть додекафонной серии; таким образом деление $(^{12}/_{12})$ дает результат, относящийся уже не к модальной технике).

Схемы всех симметричных ладов приведены в примере 131.

Основное теоретическое объяснение симметричных ладов получают в русле традиции эстетической теории пропорций, что ставит их в закономерную связь с другими типами ладовых систем — с ладами мажорно-минорной системы и церковными тонами (средневеково-ренессансными ладами). Общее для всех объяснение состоит в том, что каждый из типов лада в зависимости от своего ЦЭ соответствует какой-либо из известных с древности числовых прогрессий — арифметической, гармонической и геометрической. (Образуемые ими числовые ряды, дающие ЦЭ каждой из исторических систем, приведены ниже в расчете на коэффициенты чисел колебаний, а не выражены в длинах струн, что дало бы те же ряды, но в числовой инверсии.)

Арифметический ряд:

- 2, 3, 4 (= квинта 2 : 3 и кварта 3 : 4 вверх) — *автентический средневековый лад*;
- 4, 5, 6 (= большая терция 4 : 5 и малая терция 5 : 6 вверх) — *мажор*.

Гармонический ряд:

- $1/2, 1/3, 1/4$ (= квинта 2 : 3 и кварта 3 : 4 вниз) — *плагальный средневековый лад*;
- $1/4, 1/5, 1/6$ (= большая терция 4 : 5 и малая терция 5 : 6 вниз) — *минор*.

Геометрический ряд:

- $1, \sqrt[6]{2}, (\sqrt[6]{2})^2, (\sqrt[6]{2})^3, (\sqrt[6]{2})^4, (\sqrt[6]{2})^5$ (= целотоны вверх) — *симметричный лад I типа (целотоника)*;
- $1, \sqrt[4]{2}, (\sqrt[4]{2})^2, (\sqrt[4]{2})^3$ (= триполутоны вверх) — *симметричный лад II типа (уменьшенный)*;

131 Симметричные лады

I 12:6 ЦЭ: 1. Целотонный лад

II 12:4 ЦЭ: 2. Уменьшенный (также «лад Римского-Корсакова», «гамма Шопена»)

III 12:3 ЦЭ: 3. Лад 3.1 4. Лад 2.1.1

IV 12:2 ЦЭ: 5. Лад 5.1 6. Лад 4.1.1

7. Лад 3.2.1 (= «лад Петрушки»; 8. Лад 1.2.3 «дважды-мажор») 9. Лад 3.1.1.1

10. Лад 2.2.1.1 11. Лад 2.1.1.1.1

(Интервалы даны в полутонах.)

- 1, $1, \sqrt[3]{2}, (\sqrt[3]{2})^2$ (= дитоны вверх) — *симметричные лады III типа (увеличенные)*;
- 1, $1, \sqrt[2]{2}$ (= тритоны вверх) — *симметричные лады IV типа (дважды-лады)*.

Фактурные формы симметричных ладов находятся в зависимости от трех главных способов изложения звукового материала лада: 1) основные тоны аккордов; 2) мелодический звукоряд; 3) группа (реализуемая равным образом и по вертикали, и по горизонтали, то есть и в виде аккорда, и в виде ладомелодического звукоряда).

В XIX в. использовались в основном первая и вторая из этих форм, в XX в. — все три.

Форма аккордовая характеризуется последованием аккордов (обычно тождественных по своей структуре), основные тоны которых

следуют по интервалам ЦЭ, то есть в уменьшенном ладу — по ряду триполутонов (малых терций), в увеличенном — по ряду дитонов (больших терций); пример — ряды мажорных трезвучий D–Fis–B в сцене тревожного крика Петушка из I акта «Золотого петушка» Римского-Корсакова (ц. 76, такты 5–6). При высокой степени определенности в последовании модальных аккордов тип и характер симметричного лада сохраняется даже в том случае, когда суммарно все использованные звуки охватывают полные 12 тонов хроматической гаммы (это встречается, например, в некоторых произведениях позднего Скрябина: см. главную партию 9-й фортепианной сонаты, такты 5–7, где основные тоны аккордов складываются в ЦЭ *Es–C–A–Fis*, а наиболее весомые из звуков образуют традиционную для уменьшенного лада гамму *es e fis g a b c des*).

Форма *мелодическая* характеризуется доминированием горизонтального развертывания всех тонов ладового звукоряда, причем созвучия (аккорды) часто зависимы от мелодических голосов, как в полифонии (пример: целотоника в сцене похищения Людмилы из I акта «Руслана и Людмилы» Глинки).

Форма *групповая* — использование комплекса тонов лада в смешанном горизонтально-вертикальном измерении.

Благодаря свойствам модального материала симметричные лады обнаруживают «перекрестное» родство друг с другом: $^{12}/_6$ — родственно $^{12}/_3$ (кратны 6 и 3); например, в целотонике гаммы Черномора есть сходство с увеличенным ладом; $^{12}/_4$ — родственно $^{12}/_2$ (кратны 4 и 2); например, в малотерцовом (12 : 4) ряде аккордов типа 4.2.4 (интервалы в полутонах) *Es–C–A–Fis* будут точные совпадения звукового состава в аккордах на расстоянии тритона (12 : 2), то есть *Es = A* и *C = Fis* (см. упомянутый фрагмент 9-й сонаты Скрябина).

Художественно-образный мир, с которым большей частью связано применение симметричных ладов, — народная сказка с ее фантастикой, зачарованностью, причудливостью, «чертовщиной», завораживающей волшебностью («Руслан и Людмила» Глинки, оперы-сказки Римского-Корсакова, сказочные картины Лядова, причудливо-загадочная фантастика у Ребикова), страшная «потусторонняя» фантастика («Пиковая дама» Чайковского, «Каменный гость» Даргомыжского), — хотя есть и много других эмоционально-образных сфер, менее зависимых от явной или подразумеваемой сказочности, экстраординарности. Для разработки гармонии симметричных ладов много сделали русские композиторы. Развитие национально-русской музыкальной самобытности выразилось не только в прямом обращении к различным пластам фольклора, но также и в смелом стремлении избегать общеевропейских — «немецких» — нормативов музыкального языка и смыкалось с пристальным вниманием к тому, что этому языку чуждо, — к асимметричным ритмам и к симметричным ладам.

Чудеса народной сказки композитор воплощает в столь же «неправдоподобной» ладовой структуре. Хотя с точки зрения общей композиции оркестровый эпизод до песни Садко (пример 132) — всего лишь

72 1 2 3 4 5 6 7

pp Archi Fiat *pp*

Лад 3.2.1

8 9 10 11 12

pp

Лад 1.2

13 14 15 16

Лад 8

17 18 19 20 21 22

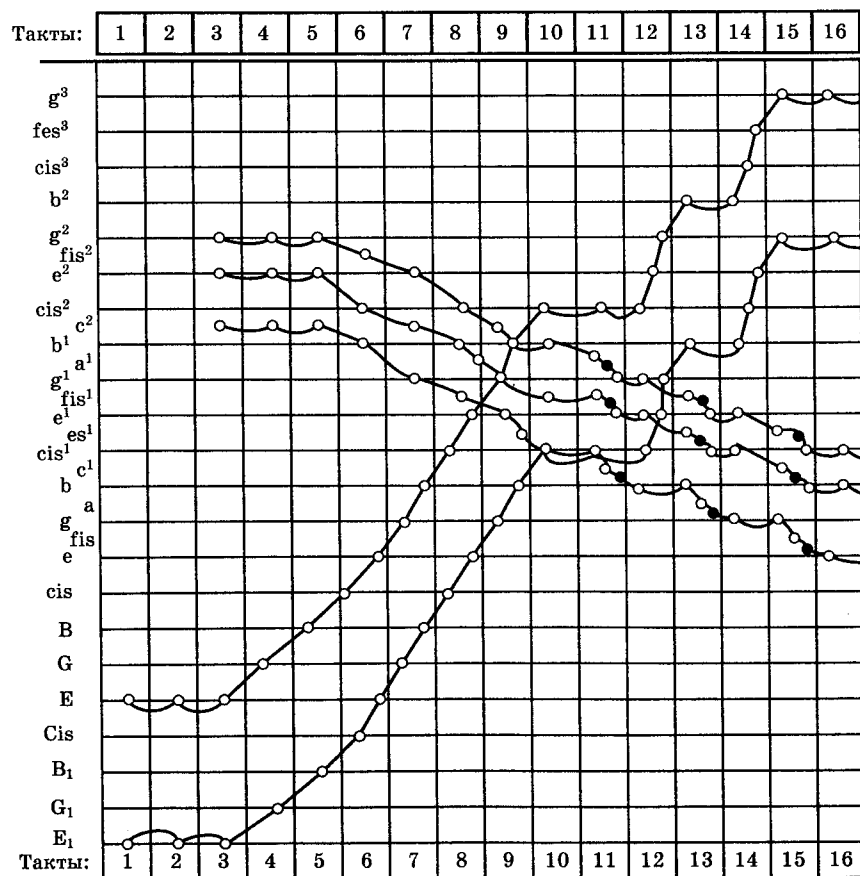
Лад dur-moll

вступление, однако оно имеет здесь значение и самостоятельной пьесы. Самостоятельность вступления проявляется не только в его образном содержании (отличающемся от содержания песни), но и в том, что в самом конце картины эта музыка повторяется, а также в том, что ее тональность — C-dur — выступает в качестве «главной»: она начинает и заканчивает картину (причем песня Садко идет в *другой* тональности, как если бы это был уже второй номер картины). Однако этот C-dur такой структуры, которая не поддается естественному объяснению с позиций теории мажора и минора («неразрешаемые» секундакорды, странные «тональные сдвиги» и т. д.). Вместе с тем вся пьеса точно «укладывается» в симметричные лады: в тактах 1–7 — дважды-лад C 1.3.2, в тактах 8–10 — уменьшенный C 1.2 («гамма Римского-Корсакова»), далее — тот же уменьшенный с внесистемными («хроматическими») тонами, и лишь в конце — мажоро-минорный C (♯C).

Общая схема уменьшенного лада представлена в примере 133.

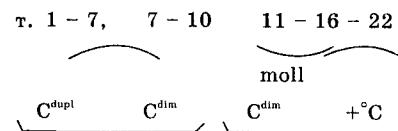
133

Звукоступени уменьшенного лада



Тритоновый C (= C^{dupl} 1 · 3 · 2) родственен уменьшенному C^{dim} 1 · 2, так как 12 : 4 непременно содержит в себе и 12 : 2. Поэтому C^{dupl} здесь может считаться также и неполным видом C^{dim}.

В последовании структур в тактах 1–10 и 11–16 заметно примешивание красок мажоро-минорной системы — чередование мажорности и минорности под главенством центров C-dur–c-moll. В результате последования различных типов структур вырисовывается схема простой двухчастной формы, где c-moll–C^{dim} выполняет роль «середины»:



(Интересно, что начальный десятитакт по фактурной форме напоминает канон в обращении с дублированной респостой.)

Чисто модальное средство развития — изменение числа звуков ряда — показывает форму-рост, осуществляемую посредством поэтапного увеличения числа звуков и замыкаемую обычным (несовершенным, «тенорирующим») кадансом:

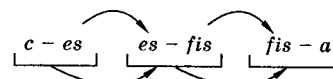
т. 1 – 2, 3 – 8, 8 – 10, 11 – 16.

этапы:	0	1	2	3	каданс
число звуков:	1	6	8	12	(8)

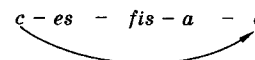
форма:

Природа ладовости симметричных звукорядов требует специального объяснения, так как они опираются не на натуральную интервалику (как мажор, минор, старинные лады), а на искусственную (см. главу 8, § 13). Если ладовость натуральных систем поддерживается высотными связями сильнейших гармонических интервалов — квинт (кварт) и опирающихся на них терций, то ладовость симметричных более прямолинейно апеллирует к древнейшему, сильнейшему, но и элементарнейшему фактору — унисонно-октавному повторению. И термин «симметрия» (Мессиян) и идея круга (Римский-Корсаков) связаны с фиксацией этого фактора:

(симметрия повторяющихся групп и высот);



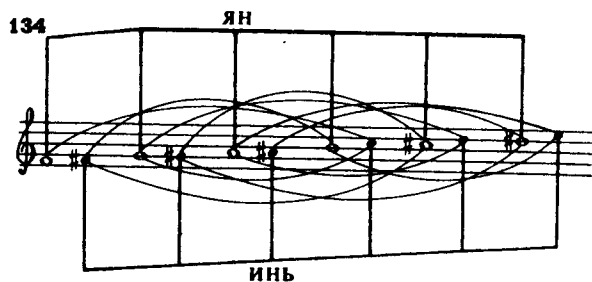
(круговое замыкание повторностью).



Парадоксальным образом ладовость весьма изысканных и усложненных форм смыкается здесь с ладовостью самой примитивной, первичной (генетически — с ладовостью стадии выделения устоя).

Разумеется, что смыкание не означает тождества, и сущностное различие также достаточно велико: древнейший принцип — утверждение разворачивающегося во времени *унисона*, принцип симметричных ладов — тождество *октавы* и деление ее на такие равные (симметричные) части, движение по которым позволяет достигнуть замыкания кратчайшим путем, то есть как бы не выходя из нее, оставаясь в ней. Если движение по квинтам (и квартам) дает замыкание через 12 шагов, то движение по интервалам-модулям симметричных ладов — через 2, 3, 4, 6 шагов. Благодаря *постоянной повторности* тонов и отношений движение в симметричном ладу сходно по эффекту с фигурацией созвучия, являющегося ЦЭ данного лада: 12 : 2 — целотонаккорд, 12 : 3 — малотерцовый аккорд, 12 : 4 — большетерцовый аккорд, 12 : 6 — тритон (и тритонооктава). Отсюда же естественная фактурная форма симметричных ладов — точное повторение на расстоянии модуля, то есть «замедленное арпеджио», подобное фигурации уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия. Отсюда же специфичная для «чистой» модальности *неподвижность*, подобная эффекту (временного) пребывания на одном месте при длительной фигурации одного аккорда (см. также «разработку аккорда» в главе 11).

Первые сведения об одном из симметричных ладов дошли до нас от теории музыки древнего Китая, где в звуковой системе «люйлюй» кварто-квинтовая двенадцатизвучность была поделена на две части, символизирующие противоположность начал, — «ян» (юг, свет, жизнь, небо, солнце, нечетное число; совершенство, мужское начало) и «инь» (север, тьма, смерть, земля, луна, четное число; несовершенство, женское начало), пример 134.



Первые известные музыкальные образцы симметричных ладов (или их элементов): Бах, 3-я английская сюита, сарабанда, такты 17–19 (звукоряд $des^2[ces^2] b^1 as^1 g^1 f^1 e^1 d^1 cis^1$); Моцарт, «Музыкальная шутка», ч. III («неумелый скрипач», запутавшись в высоких позициях, играет целотонную гамму $g^2 a^2 h^2 cis^3 dis^3 eis^3 g^3 a^3 h^3 cis^4 [d^4]$). Однако намеренно и систематически эту особую ладовость начали применять с XIX в.: Шопен, этюд ор. 10 № 9 f-moll (до 1833 г.), такты 9–12 середины («гамма Шопена»); Обер, опера «Бог и Баядера» (поставлена в Петербурге в 1835 г.); Глинка, «Руслан

и Людмила» («гамма Черномора»); Даргомыжский, «Каменный гость» («гамма Командора»); в сочинениях Вагнера, Листа, Дебюсси, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, Ребикова, Скрябина и далее у множества композиторов XX в., в особенности у Мессиана, Стравинского, А. Черепнина.

Отдельные фрагменты, обороты, элементы симметричных ладов нередко возникают и в рамках обычного мажоро-минора, при отклонениях и т. д. (см., например, в каватине Кончаковны из «Князя Игоря» Бородина — при словах «Ночь, спускайся скорей», на доминантовом органном пункте).

Примеры применения симметричных ладов (интервалы указываются в полутонах):

I

1. Целотонный (2 2 2 2 2 2): Глинка, «Руслан и Людмила», сцена поединка Руслана с Черномором (№ 21); Бородин, «Спящая княжна»; Дебюсси, прелюдия «Паруса».

II

2. Уменьшенный, тон-полутон (2 1 2 1 2 1 2 1): Римский-Корсаков, «Садко», тема Царя морского; Стравинский, «Весна священная», «Игра умыкания» (ц. 42).

III

3. Увеличенный, полутон-полудитон (3 1 3 1 3 1): Римский-Корсаков, «Золотой петушок», антракт ко II акту (цоканье копыт рати Додона).

4. Увеличенный, 2.1.1 (2 1 1 2 1 1 2 1 1): Римский-Корсаков, «Снегурочка», тема Лешего (пролог, ц. 56); Римский-Корсаков, «Ночь перед Рождеством», I действие, 1-я сцена, т. 5–7; А. Черепнин, Камерный концерт (d-es-f-fis-g-a-b-h-cis — «гамма Черепнина», «Черепнин-мажор»).

IV

5. Лад 5.1 (5 1 5 1): А. Черепнин, этюд для фортепиано ор. 56 № 4.

6. Лад 4.1.1 (4 1 1 4 1 1): Стравинский, «Жар-птица», ц. 22–29.

7. Дважды-мажор, «лад Петрушки» (3 2 1 3 2 1): Стравинский, «Петрушка», картина 2, ц. 51, тема Петрушки.

8. Дважды-минор (3 1 2 3 1 2): С. Протопопов, «Ворона и рак» (ср. с первой побочной темой финала фортепианного трио Шостаковича ор. 67, от ц. 66).

9. Лад 3 1 1 1 (3 1 1 1 3 1 1 1): Мессиаан, Три маленькие литургии, часть III, такты 7–11 и 25–31.

10. Лад 2 2 1 1 (2 2 1 1 2 2 1 1): Лядов, «Из Апокалипсиса», ц. 7.

11. Лад 2 1 1 1 1 (2 1 1 1 1 2 1 1 1 1): Римский-Корсаков, «Шехеразада», часть II, центральный эпизод (так называемый «Эпизод битвы»).

Литература

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада. М., 1976.
2. Баранова Т. Б. Понятие модальность в современном теоретическом музыкознании. М., 1980.
3. Берков В. О. Гармония. М., 1962. Ч. 1.
4. Бершадская Т. С. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни // Проблемы лада. М., 1972.
5. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
6. Виноградов В. С. Индийская рага. М., 1976.
7. Виноградов В. С. Классические традиции иранской музыки. М., 1982.
8. Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1960.
9. Джани-Заде Т. М. Мугам — импровизация на лад // Современные методы исследования в музыкознании. Вып. 3. 1977.
10. Закржевская С. А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана. Ташкент, 1979.
11. Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.; Л., 1948.
12. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы [1923]. М., 1961.
13. Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент, 1979.
14. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.
15. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика М., 1960.
16. Металлов В. М. Осмогласие знаменного роспева. М., 1899.
17. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. М., 1966 [сокр.: МЭЗСВ].
18. Музыкальная эстетика стран Востока / Сост. В. П. Шестаков. М., 1967 [сокр.: МЭЗСВ].
19. Никольский А. В. Звукоряды народных песен. Историко-теоретический этюд // Сборник работ этнографической секции ГИМНА. Вып. 1. М., 1926.
20. Пак Кюн Син. Мировая гармония звуков или О древнекорейской теории музыки // Старинная музыка. 2001. № 3.
21. Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи. Ч. 1–2. М., 1930–1931.
22. Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии [1884–1885] // ПСС. Т. IV. М., 1960.
23. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.
24. Руднева А. В., Щуров В. М., Пушкина С. И. Русские народные песни в много-микрофонной записи. М., 1979.
25. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
26. Тагмизян Н. К. Теория музыки в Древней Армении. Ереван, 1977.
27. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [1909]. 2-е изд. М., 1959. Вступление.
28. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
29. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
30. Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971.
31. Федорова Г. С. Ладовая система русской монодии: Дисс., машинопись. М., 1984.
32. Холопов Ю. Н. Модальная гармония // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки <...>. Ташкент, 1982.
33. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. Раздел II.
34. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция. М.: МГК, 1999.
35. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.
36. Холопов Ю. Н. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии [1982] // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
37. Худобашиян К. Э. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, 1977.
38. Cholopov Ju. Symmetrische Leitern in der Russischen Musik. In: Die Musikforschung, 28. Jg. Kassel, 1975. Heft 4.

ГЛАВА 10 ТОНАЛЬНОСТЬ

1. ПОНЯТИЕ ТОНАЛЬНОСТИ



дно из центральных понятий гармонии — тональность — употребляется не однозначно*. А в XX в. эволюция явления тональности (и, соответственно, понятия) привела к большой усложненности теоретического объяснения того, в чем сущность и формы тональности. Проблема нуждается в самом тщательном рассмотрении.

Различные современные определения тональности охватывают существенно разные стороны относящихся к тональности явлений, не исключая, а дополняя друг друга и обнаруживая тем самым сложность ситуации.

1. Согласно мысли Б. Л. Яворского, получившей широкое распространение в русском теоретическом музыкознании, тональность есть «высотное положение лада» (формулировка И. В. Способина). То, что обычно называется тональностью — C-dur, d-moll (либо до мажор, ре минор), — есть ладотональность, то есть единство лада (мажор, минор) и собственно тональности (C, d и т. п.) как высоты, на которой реализуется данный лад.

2. Тональностью называется также иерархически централизованная система функционально дифференцированных высотных связей. При этом под тональностью подразумевается ладотональность, причем часто локализация такой системы на определенной высоте не предусматривается, и таким образом понятие тональности здесь оказывается близким общему понятию лада (либо даже полностью

* Первое известное нам определение понятия тональности дал французский теоретик Ф.-Л.-Ж. Кастиль-Блаз: «свойство музыкального лада, которое выражается в использовании его существенных ступеней» (то есть I, V и IV. — Ю. Х.; *Castil-Blaze F.-H.-J. Dictionnaire de musique moderne. V. 1–2. Paris, 1821.*)

Ф.-Ж. Фетис в своем трактате по гармонии (1844) разрабатывает теорию четырех типов тональности: 1) «унитональность» (без тональной модуляции; можно усматривать в этом свойства лада XV–XVI вв.), 2) «транзитональность» (с применением модуляции в близко родственные тональности), 3) «плюритональность» (с модуляциями и в отдаленные тональности), 4) «омнитональность» (букв. «всетональность»; смешение элементов всех тональностей, когда за каждым аккордом может следовать каждый — по мысли Танеева).

с ним совпадает; особенно часто это встречается в зарубежной научно-теоретической литературе — см., например, в работе Й. Руфера «Двенадцатитоновый ряд: носитель новой тональности», 1951).

3. Особенно важно, что в более узком, *специфическом* значении понятие тональности трактуется как система функционально дифференцированных высотных связей, иерархически централизованных на основе *консонирующего трезвучия и классических гармонических функций* — T, D и S (вариант: также на основе и другого аккорда, с сильно выраженным основным тоном). Таким образом, тональность в данном смысле — это система мажора и минора XVII–XIX вв., так называемая «гармоническая тональность», предполагающая активные динамичные смены аккордов-ступеней («микрорадов») и модуляцию в качестве высшей формы движения. Специальное понятие тональности как бы объединяет в себе первое и второе: высотное положение рельефно и эффективно тогда, когда в самой системе сильно выражены факторы, определяющие главенство основного тона; а особо сильный эффект звучания основного тона (тоники) достигается тогда, когда он ощущается даже в случае его реального отсутствия. Иными словами, когда система функциональных отношений иерархически централизована и тоника пронизывает всю гармоническую структуру.

Свод различных трактовок понятия тональности приводится в диссертации М. И. Катунян «Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке» (Московская консерватория, 1984).

О тональности в музыке XX в. см. также:

Катунян М. И. К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 4–44;

Тараканов М. Е. Новая тональность в музыке XX в. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972. С. 5–35;

Холопов Ю. Н. Проблема новой тональности в русском и советском теоретическом музыкознании // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981.

Типичный пример тональности (также тональной системы) — звуковысотная система в прелюдии и фуге Баха C-dur из I тома ХТК, в 9-й симфонии Бетховена, в 6-й симфонии Чайковского, в 3-м фортепианном концерте Прокофьева. Обозначаемые термином «тональность» лады — мажор (у Баха, Прокофьева) и минор (у Бетховена, Чайковского) — не могут восприниматься как стоящие в одном ряду с прочими (монодическими, модалными) ладами — дорийским, эолийским, пентатоникой, обиходными, различными восточными и т. д. Разница между ними велика, и различие является качественным: суть «ладов» (монодических) — *пробывание* в одной интонационной сфере, сущность «тональностей» (мажора и минора) — *ладовое действие*. Отсюда закономерное противопоставление «ладов» (то есть *модалности*) — «тональности»; отсюда же и мно-

гообразии форм взаимопроникновения этих резко различных, но вместе с тем и некоррелятивных форм ладового мышления (одно не исключает другого и допускает какие угодно смешения, взаимодействия и промежуточные градации; пример — модалная гармония эпохи Возрождения).

В отличие от монодико-модалных ладов, свойствами тональности являются внутренний динамизм и активность, напряженность целеустремленного движения, предельная рационально выверенная централизованность и богатство функциональных связей. В соответствии с этими свойствами тональность (опять-таки в отличие от монодических ладов) характеризуется постоянно и отчетливо ощущаемым тяготением к центру лада (С. И. Танеев называет это «действием на расстоянии»: тоника доминирует даже и там, где она не звучит; причем расстояния эти могут быть огромными, прямо-таки гигантскими, например в 8-й симфонии Д. Д. Шостаковича около часа длится главенство тоники с).

Для тональности типичны динамичные регулярные (метричные) смены разномасштабных местных гармонических центров (ступеней, функций), не только не отменяющих центрального тяготения, но реализующих и предельно интенсифицирующих его. Классическая тональность пронизана поэтому диалектически-противоречивым соотношением между устоями и неустоями (в частности, например, в рамках единой системы мажора и минора при общем системном тяготении $\hat{7}$ ступени в $\hat{1}$ может возникать и обратное тяготение $\hat{1}$ в $\hat{7}$).

Благодаря мощному тяготению к центру системы гармоническая тональность как бы вобрала в себя и подчинила себе прочие (модалные) лады в качестве своих ступеней, «внутриладов» (термин Б. В. Асафьева; см.: Музыкальная форма как процесс. С. 346). Например, пребывание на V ступени мажора привносит миксолидийскую окраску лада, на II ступени — дорийскую; бывший (ренессансный) фригийский лад с мажорным трезвучием на I ступени в качестве так называемого «фригийского оборота» вошел в состав гармонического минора и т. д. Смена ступеней тональности есть, таким образом, *смена микрорадов*; то, что прежде могло охватывать целое произведение (и быть, тем самым, формующим моментом), теперь становится мелкой деталью, элементом иной системы. Прежний элемент формы становится материалом для формы более высокого порядка, тональность теперь — формующий принцип преобразованного модалного материала. Таким образом, мажор и минор как новые типы лада обобщили исторически предшествовавшие им лады, явившись воплощением новых принципов ладовой организации.

Вместе с тем процесс диалектически противоречивого перехода в новое качество (где бывшая форма превращается в материал для новой, более высокой формы) не есть лишь имманентно формальное преобразование. Господство тональности (трехсотлетие XVII–XIX вв.)

несет отпечаток идеологии своего времени, в особенности — идей Просвещения XVII–XVIII вв. «Модальность представляет, по сути, стабильный, а тональность — динамический взгляд на мир» (Э. Ловински).

Самый важный признак тональности — сквозное главенство основного тона (вследствие чего и возможно представлять «высотное положение лада» сущностью собственно тональности, в отличие от собственно лада — системы отношений) реализуется благодаря *особому способу построения лада*.

Отвлекаясь от бесчисленных взаимопроникновений принципов тональности и модальности, еще раз подчеркнем суть коренного отличия между ними следующим сравнением:

- ♦ *модальность* — звукорядная основа неперемenna, господство центра соблюдается в разной мере;
- ♦ *тональность* — господство центра непременно, звукорядная основа соблюдается в разной мере.

Вслед за господством основного тона (центра) в тональности устанавливается в высшей степени разветвленная система подчиненных отношений-функций. Стабильность принципа основного тона и использование прежде всего самых сильных средств высотной связи (квинтовое отношение) приводят к господству и даже абсолютизации определенной системы иерархического соподчинения всех элементов звуковысотной системы — *классической тонально-функциональной триады* — T–S–D. Таким образом, вполне закономерна зависимость между существованием тональности (в специфическом и точном смысле слова; см. выше пункт 3) и господством тонально-функциональной системы отношений между ее элементами. (Упрощенно говоря: тональность есть там, где главенствуют связанные высшим родством три функции T, S и D.) Поскольку музыкальное мышление XX в. в большей мере определяется свойствами тональности как специфического типа ладовой системы, господствовавшего непосредственно в предшествующую эпоху (новое время, XVII–XIX вв.), то столь же закономерно, что важнейший критерий тональности — главенство основного тона — принимается обычно музыкальной теорией за абсолютное свойство лада как такового, в противоречии с историческими данными. Необходимо поэтому специально предостеречь от абсолютизации (а также от упрощенного понимания) названных двух свойств тональности — лишь одного (при всей его исключительной важности) из исторически существовавших типов ладовой организации:

1) базирование на функциональной триаде T–S–D не есть *единственно* возможный принцип тональности (возможны и иные типы тональной структуры);

2) господство основного тона не обязательно является первым признаком *лада* как понятия (это признак *тональности*). Возможны, особенно в музыке XX в., лады модального типа, где основной тон не является определенным либо даже не ощущается вовсе.

2. МАЖОР И МИНОР

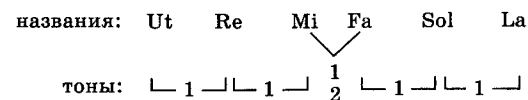
Теория гармонии знает важнейшее явление музыки, блестящий период господства которого уже закончился, а исчерпывающего научно-теоретического обоснования, с которым были бы согласны все ученые, до сих пор не существует. Это явление — мажор и минор.

Качество, характеризующее специфическую для соотношения мажора и минора противоположную направленность, принято обозначать как *наклонение*. Мажор как «твердое» (*dur*), «большее» (*maggiore*), минор как «мягкое» (*moll*), «меньшее» (*minore*) в их контрастном сопряжении служат мощным средством музыкальной выразительности, средством широкого и многообразного диапазона действия. Мажорность и минорность лежат в основе двух тональных ладов, распространенных в период высшего расцвета европейской музыки начиная с XVIII в. (Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Вагнер, Глинка, Балакирев, Бородин, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Глазунов, Скрябин), ладов, во многом сохраняющих свое значение и для музыки XX в. (Стравинский, Мессиан, особенно Прокофьев, Мясковский, Шостакович, Щедрин и др.). Мажорность и минорность могут играть существенную роль и для экспрессии других ладов, вне мажорно-минорной системы. Например, дорийский и фригийский и некоторые еще — лады минорной основы, миксолидийский, лидийский — мажорной основы (открытие Царлино).

Для всех этих противопоставлений основной тип противоположности тот же самый: мажор и минор, *dur* и *moll*, «твердое» и «мягкое».

Сами противоположности — «твердое» и «мягкое» — имеют историю много более древнюю, чем мажор и минор как лады или даже как аккорды. Еще в античной Греции встречалось противопоставление «твердой» (или «синтонической», то есть с «острым» натяжением средних струн в тетрахорде) и «мягкой» (со «слабым» натяжением) хромы (у Клавдия Птолемея). А Боэций считал диатон родом «твердым и естественным» (*durius et naturalis*), хрому — «размягченным» (*mollius*). Вслед за этим и целый тон (характерный для диатона) противопоставлялся средневековыми теоретиками полутону (характерному для хромы), как интервал «твердый», «совершенный», простой — «мягкому», «несовершенному», усложненному. Позднее (в XVI в.) это противопоставление было перенесено и на терции — большую (*tertia dura*) и малую (*tertia mollis*; у Й. Коклея).

Первыми звукорядами «твердыми» и «мягкими» были исторически не наши мажорные и минорные гаммы, а средневековые сольмизационные гексахорды со структурой:



(Их слоги произошли от начальных слогов строк гимна «Ut queant laxis», приспособленного Гвидо Аретинским для практического освоения тонов и полутонов звукоряда.)

В системе гексахордов различали три положения гексахорда в зависимости от того, попадает ли в него *мягкое b* (то есть *си-бемоль*), или *твердое* («квадратное») \square (то есть *си-бемоль*), или же не попадает ни то ни другое. Соответственно три гексахорда назывались «мягким» (*molle*), «твердым» (*durum*) или «натуральным» (*naturale*) (пример 135).

(Еще Н. П. Дилецкий в 1679–1681 гг. называет музыку в соответствующих звукорядах «дуральной» — без знаков и «бемолярной» — с бемолями.)

135

Три вида гексахордов

натуральный твердый

твердый мягкий

durum твердый

molle мягкий

Ut Re Mi Fa Sol La Ut Re Mi Fa Sol La

Ut Re Mi Fa Sol La

натуральный naturale

В XVII же веке понятия *dur* и *moll* стали обозначать ладовое наклонение в зависимости от терции, большой и малой (у Й. Кеплера *genus durum = g-e-d-c-H-G*, а *genus molle = g-es-d-c-B-G*; в конце XVII в., у А. Веркмайстера встречаются обозначения в современном смысле — *a-moll*, *e-moll*).

Современная постановка вопроса о мажоре и миноре включает прежде всего три главные проблемы:

- 1) сущность мажорного и минорного трезвучия;
- 2) сущность классических мажорного и минорного ладов (тонально-функциональной системы);
- 3) мажорное и минорное наклонения лада в музыке XX в.

Третья из проблем не относится к содержанию настоящей работы. Вторая решается в основном в главе о тональных функциях. Здесь же пойдет речь о первой проблеме, которая, естественно, связана и с двумя другими.

Первую научную теорию сущности мажора и минора, связи и противоположности двух наклонений предложил знаменитый итальянский теоретик музыки Джозеффо Царлино в книге «Основы

гармонии» (или «Учение о гармонии», букв. «Гармонические наставления»; Венеция, 1558). В главе 31 части 3 он дает крайне сжато изложенную, но совершенно полно выраженную идею трактовки мажора и минора как эстетических противоположностей на основе древней (еще пифагорейской) эстетической теории пропорций (по изд.: *Zarlino G. Le Istitutioni Harmoniche. Venetia, 1573. P. 211*). Основные три вида «средних» (арифметическая, гармоническая и геометрическая) или три вида «деления» (те же) Царлино излагает еще в первой части (глава 35 и следующие). Три вида «средних» поясним схемой (ср.: *Zarlino G. Le Istitutioni Harmoniche. Venetia, 1573. P. 54*; «сверхтретная» пропорция — отношение, когда большее число превышает меньшее на одну треть его):

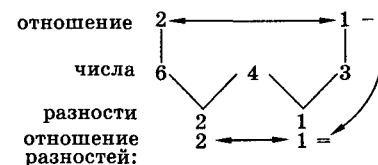
Таблица 13

Арифметическая	Геометрическая	Гармоническая
Разности равны	Разности неравны	Разности неравны
$\begin{array}{c} 1 \quad 1 \\ \diagdown \quad \diagup \\ 4. \quad 3. \quad 2. \\ \diagup \quad \diagdown \\ 4:3 \quad 3:2 \end{array}$	$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ \diagdown \quad \diagup \\ 4. \quad 2. \quad 1. \\ \diagup \quad \diagdown \\ 2:1 \quad 2:1 \end{array}$	$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ \diagdown \quad \diagup \\ 6. \quad 4. \quad 3. \\ \diagup \quad \diagdown \\ 3:2 \quad 4:3 \end{array}$
Отношения равны	Отношения равны	Отношения неравны

Арифметическая средняя получается при трех числах, где разность первого и второго равна разности второго и третьего. Например: 4, 3, 2 или 3, 2, 1, или 6, 4, 2, или 7, 4, 1 и т. п.

Геометрическая средняя получается при трех числах, где отношение первого и второго равно отношению второго и третьего. Например: 4, 2, 1 или 9, 3, 1, или 16, 4, 1 и т. п.

Гармоническая средняя получается при трех числах, где отношение разностей первого и второго, второго и третьего равно отношению первого и третьего. Например:



Другие примеры: 6, 3, 2 или 15, 12, 10, или 20, 15, 12, или 28, 7, 4.

Гармоническая средняя — инверсия арифметической:

Арифметическая = $1, \frac{2}{1}, \frac{3}{1}, \frac{4}{1}, \frac{5}{1}, \frac{6}{1}$;

Гармоническая = $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$;

(для пояснения: $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3} = 6, 3, 2$).

«Все разнообразие и совершенство гармонии» Царлино связывает с действием двух интервалов — квинты и терции или их «репликатов» (то есть производных от них интервалов, например секст). Звуки квинты неизменны, терция же (то есть большая терция) может занимать свое положение внутри квинты, помещаясь либо внизу,

либо сверху, тем самым *деля* число квинты (3 : 2) различным образом. Так как один из звуков терции совпадает либо с нижним, либо с верхним, то к квинте прибавляется еще *один* звук, соответствующий «средней» величине. Отсюда и обоснование мажора и минора теорией «средних». Царлино пишет, что большая терция («la Terza maggiore»), помещаясь в нижней части квинты, делает гармонию «веселой» (*allegra*), а помещаясь в верхней части — «печальной» (*mesta*). Имея в виду, что способ обозначения времен Царлино в длинах струн, а не в числах колебаний, мы получаем *гармоническую* пропорцию как объяснение мажора (мажорного трезвучия) и *арифметическую* — для объяснения минора (если выразить то же самое способом, типичным для нашего времени, — в числах колебаний, то данные будут обратными: гармоническая пропорция — для минора, арифметическая пропорция — для мажора). Та- $3 \quad m \quad 2$ ким образом, звуки квинты составляют *крайние члены*: $3 : 2$

Терция же помещается двояким образом в середине:



В конце главы 31 Царлино делает замечательное заявление: арифметическая пропорциональность немного удаляется от совершенства гармонии, так как ее части не находятся в своем естественном положении; напротив, гармоническая консонрует совершенно. В этих словах Царлино предчувствует ориентацию на «естественный»,

то есть натуральный порядок звуков (натуральный звукоряд, которого он не знал). По мысли Царлино, мажор и минор равноправны и закономерны (так как материализуют в звуках две важнейшие эстетические закономерности пропорций, которые в принципе *равноправны*), и вместе с тем мажор близок природе, а минор более от нее удаляется. Отсюда и различие в экспрессии, характере выразительности.

Царлино отметил также, что два эти наклонения — мажор и минор — лежат в основе всех ладов (хотя теоретическая систематика ладов у Царлино еще совершенно чужда идее двуладовости системы), и разделил все лады соответственно на две группы:

- 1) с большой терцией и большой секстой (над финалисом *C, F, G*);
- 2) с малой терцией и малой секстой (*D, E, A*).

Трактовка Николая Дилецкого (1679, 1681) не является глубокой научной теорией, но она очень колоритна по формулировкам и оригинальна по обоснованию взаимоотношения мажорного и минорного трезвучий. Формально считая музыку «по смыслу трегубой» (тройкой, то есть трехладовой) — «веселой, жалостной и смешанной», Дилецкий в действительности базируется на представлении только о двух противоположных ладах, которые он понимает в зависимости от лежащих в их основе трезвучий — *ут-ми-соль* и *ре-фа-ля*. Зависимость трактуется однозначно, что свидетельствует о полной осознанности двухладового характера современной Дилецкому си-

стемы: «если будет подавати к пению тон *ут, ми, соль*, будет веселая мусикия, если тон *ре, фа, ля* — будет жалостная». Обоснование же того и другого трезвучий Дилецкий получает от Гвидонова гексахорда (об этом говорят уже сами названия «шести знамений мусикийских» — *ут, ре, ми, фа, соль, ля*), который совпадает с двумя главными *согласиями* — «мрачным» и «светлым». Гексахорд разделяется «надвое»: $ut \quad re \quad mi \quad fa \quad соль \quad ля$

Если Царлино делил различным образом квинту, то Дилецкий делит шесть звуков гексахорда, представляя тем самым своеобразный «модальный» подход.

Немецкий теоретик Мориц Хауптман в книге «Природа гармоник и метрики» (1853) для объяснения мажорного и минорного трезвучий склоняется к так называемой «*дуалистической*» трактовке, согласно которой мажор и минор *зеркально противоположны* друг другу. Хауптман исходит из того, что существуют только три прямо понимаемых интервала — октава, квинта и (большая) терция. Сливаясь в монолитное единство, они дают только два аккорда — мажорное и минорное трезвучия. Звуки, от которых строятся эти интервалы и которые тем самым объединяют интервалы в аккорд-монолит, располагаются различно в том и другом аккорде: в мажоре это нижний звук квинты, от которого интервалы направлены *вверх* (*C-G, C-e*), в миноре это верхний звук квинты, от которого интервалы направлены вниз. Поэтому звук, объединяющий мажорное созвучие (*Klang*), *имет* у себя свои квинту и терцию, а звук, объединяющий минорное созвучие, *имеется* (есть) у своих квинты и терции. Отсюда логическая противоположность между состояниями: действительным (активным) «иметь» (*das Haben*) и страдательным (пассивным) «быть» (*das Sein*). В результате мажорное трезвучие — *стремящаяся* (вверх) *сила*, а минорное — *опускающаяся* (вниз) *тяжесть*.

Хуго Риман (вместе с другими немецкими теоретиками — А. Эттингеном, Г. Гельмгольцем, З. Карг-Элертом) развил далее теорию дуализма мажора и минора, согласно которой минор понимается как зеркальное отражение (инверсия) мажора. Риман пытался найти для мажора и минора природное, объективное обоснование. Для мажора (мажорного трезвучия) — это, естественно, натуральный звукоряд. Для минора же такового природного обоснования очевидным образом не находится. Риман обратился к теории *унтертонов*, ряд которых зеркально симметричен ряду обертонов, отличаясь от него лишь направленностью следования тех же самых интервалов (чисел), пример 136.



Можно найти некоторое подтверждение унтертоновой теории. Так как натуральный ряд (каким является ряд обертоновый и которым Риман хочет представить еще и унтертоны) реализуется в явлениях резонанса, то в духе теории Хауптмана начальный тон обертонового ряда *имеет* все прочие, а начальный тон унтертонового ряда *имеется* у всех прочих (пример 137).

137

(А) Резонанс звуков обертонового ряда
2-й тон, 3-й тон, 4-й тон, 5-й тон, 6-й тон, 8-й тон, и т. д.

senza pedale simile
резонируют только звуки обертонового ряда
прочие тоны самозвучания не дают
резонанс только от звуков унтертонового ряда

(Б) Резонанс звуков унтертонового ряда
2-й тон, 3-й тон, 4-й тон, 5-й тон, 6-й тон, 8-й тон, и т. д.

senza pedale simile
резонируют только звуки унтертонового ряда
прочие тоны самозвучания не дают
резонанс только от звуков обертонового ряда

Однако такое подтверждение не может опровергнуть основного возражения против теории унтертонов как *природных* явлений: обертоновый ряд действительно дан природой звучащего тела, так как обертоны производятся делением звучащего тела на части. Унтертоны же, для того чтобы быть равноправными с обертонами природными явлениями, должны бы получаться *умножением* (!) массы звучащего тела, что абсурдно (умножение означает, что для извлечения звука нижней октавы, например, на струне необходимо длину струны при вибрации увеличивать вдвое, что невозможно физически).

Несмотря на наличие еще ряда теорий мажора и минора (среди которых нужно упомянуть теории А. С. Оголевца и П. Н. Мещанинова, см. с. 255), трудно назвать такую, которую можно было бы считать отвечающей на все вопросы. Вероятно, теория Царлино (включающая проблему мажора и минора в общую теорию эстетических пропорций) и теория Хауптмана (наилучшим образом обосновывающая смысловое содержание понятий мажора и минора) в их взаимодополнении дают наиболее надежную основу для верного понимания этого важнейшего явления музыки.

3. СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ. СТУПЕНИ И ФУНКЦИИ. ФУНДАМЕНТНЫЕ СТУПЕНИ И ПРОБЛЕМА ОСНОВНОГО ТОНА

Европейская тональность (тональная система) есть, как уже говорилось, частный и особый вид лада, характеризующийся особенно детально выработанной целостной организацией, несущей отпечаток породившей его музыкальной культуры. С одной стороны, предельная *рациональная выверенность*, гармоничное сплочение элементов и частей высотной структуры в слаженное высокоорганизованное целое, с другой — способность воплощать развернутые философские концепции, замыслы титанического масштаба и вместе с тем тончайшие оттенки *музыкально-эстетических чувств*, жизнь сердца — подобное сочетание, по-видимому, уникально во всей мировой истории музыки.

Музыкальный лад всегда является средоточием специфически музыкального. Европейская тональность может в этом отношении быть образцом. И как «святая святых» музыкального смысла должна рассматриваться *функциональная система* европейской тональности, максимально концентрирующая в себе *духовное богатство* европейской музыки XVII–XIX вв. в творениях величайших музыкальных гениев человечества. Поэтому и специальное рассмотрение сущности европейской тональности в действии ее функциональной системы требует уже не нескольких параграфов в главе «Тональность», а особой, притом обширной главы «Тональные функции», чему и посвящается почти вся следующая глава (являющаяся логическим продолжением настоящей, где рассматриваются скорее некоторые более общие либо внешние вопросы теории тональности).

Смысловое значение ладовых элементов вообще трактуется прежде всего в аспекте соотношения опорного и неопорных моментов, неустоев и устоя. В тональной системе эти общие смысловые ладовые значения чрезвычайно утончаются и специфицируются. Категории «устой–неустой», «опора–неопорность», «движение — покой» оказываются слишком грубыми и приблизительными общими определениями. Они не неверны, но представляют тончайшие оттенки тонально-функционального смысла звуков и созвучий слишком упрощенно, поверхностно или даже примитивно. Оптимальная рациональная выверенность всех смысловых отношений требует для своего раскрытия иного аппарата и иного подхода (метода) по сравнению с любыми исторически предшествующими типами ладовых систем. Гармонический анализ европейской функциональной тональности может считаться адекватным (релевантным) лишь тогда, когда он в состоянии показать не просто то, что свойственно ладу как таковому (центральный его элемент, главные, производные, побочные элементы и т. д.), но в особенности то, что специфично для системы как *функциональной* гармонии.

Отсюда вытекает решение вопроса о соотношении понятий *ступени* и *функции* в их отношении к гармонии европейской тональности. Специфическая особенность этой гармонии состоит в том, что тональность — *система аккордов* (каждый из которых — как бы «микрорад»). Причем структурирование системы осуществляется через *кварто-квинтовую* связь аккордов между собой.

Категория ступени по отношению к гармонической тональности двойственна (как двойственна, двухслойна и сама логическая структура тональности, «филогенетической» подосновой которой является горизонталь: мелодия, монодический лад, а реальной, «онтологической» основой — вертикаль: аккорд, аккордовый лад). Термин «ступень» имеет два значения: 1) звукоступени; 2) аккордоступени.

Очевидно, что в составе *одной* аккордоступени — например, I — содержатся целых *три* звукоступени: $\hat{1}$, $\hat{3}$ и $\hat{5}$; притом $\hat{5}$ сама по себе является не тоникой — I, а доминантой — V; поэтому нецелесообразно для *звукоступеней* применять знаки-цифры *аккордов* — V, IV и т. д. Однако тот факт, что в гармонии при ступенном обозначении аккордов преобладает вторая трактовка (например, в выражении «оборот по типу V-VI» под V и VI понимаются не отдельные звуки, а трезвучия, аккорды), нисколько не отменяет и не может отменить коренного смысла первой: ступень — это звук.

Общепринятый способ упорядочивания отношений между ступенями — выстраивание их в секундовый («алфавитный») ряд:

I, II, III, IV, V, VI, VII, I (VIII).

Ясно, что использование арифметического ряда чисел (по «порядку номеров») адекватно лишь по отношению к звукоступеням в модально-монодическом ладу, где доминирует *линейная* закономерность (чем больше разница в числах, тем дальше друг от друга звуки по их линии, по тесситуре, регистру). Но счет I, II, III, IV по отношению к *аккордовым* связям, собственно гармоническим в новом смысле слова (с XVIII в.), неправильно отражает их порядок, ибо к I ступени *ближайшей* (в гармоническом, тонально-функциональном смысле) является никоим образом не II (их связь естественна лишь через V или через IV), но V (и IV), как заключающая наивысшую природную связь (отношение квинты), либо — однако совсем в ином смысле — III (и VI).

Широкоупотребительное применение ступенных обозначений имеет своей причиной *практическое* удобство в педагогике, особенно на ранних этапах обучения гармонии (в музыкальном училище). Ступенные наименования дают *обозначение* гармонии, но не дают ее *объяснения*. Они целесообразны, если надо максимально быстро передать, о каком аккорде идет речь. Почему так происходит? Ступенная *нотация указывает интервал*, на который отстоит данный аккорд от точки отсчета (от I ступени = тоники), причем некоторые аккорды — именно, те, которые в функциональном смысле трактуются всегда однозначно, — могут *заменять* собой функциональные обозначения

(например, I — значит T, V — D, IV — S), то есть принимать на себя обязанности функциональных объяснений. Однако не следует думать, что ступени могут стать знаками функций вообще, нет, они лишь становятся «и. о.» обозначений из другого ряда понятий. Удобство в использовании и легкость понимания, передачи определенной информации, конечно, несомненные достоинства (особенно в педагогической практике), но все они не могут компенсировать главного недостатка — *несоответствия природе* функционально-гармонических связей (ведь есть еще более легкодоступный способ передачи того, о каком аккорде идет речь: аккорд можно прочесть по названиям звуков, например *ми-соль-до*, и даже условиться считать, что слово «*соль-си-ре*» в до мажоре *обозначает* доминанту, тональную функцию; но ясно, что такая предельная конкретность и легкость обозначения идет за счет уже полного отказа от объяснения).

В результате метод ступенного «учета» аккордов не пригоден для настоящего раскрытия функционального значения гармонии, то есть для выявления смысловой ее стороны.

Для феномена тональности исключительно важна роль категории *основного тона*. В сущности, и тональность сама есть не что иное, как привязанность всех гармоний к одному основному тону. Поэтому выявление основного тона в аккорде принадлежит к основополагающим процессам развития ладотональной структуры. Более того: тщательно спланированное последование гармоний с их основными тонами столь же значимо и для *одноголосной мелодии* (эпохи «гармонической тональности»)*, пример 138.

В ренессансной модальной гармонии, где принцип тональности еще не является доминирующим, категория основного тона существенна более всего на каденционном участке; посреди же построения

138

Гармонический анализ мелодии

Cl. solo

А. Бородин. «В Средней Азии»

осн. тоны

Функции: D T D T S T

Тональность: A-dur

* Гармонический анализ «данной мелодии» всегда предваряет ее гармонизацию в учебной практике.

Allegro agitato М. Балакирев. «Исламей»

осн. тоны

функции: S [D] T

Тональность: Des-dur

преобладающее значение имеет скорее реперкуссия, чем тонально-организующий процесс последования основных тонов. (Не случайно старинное учение о музыке XV–XVI вв. вообще обходилось без категории основного тона; это же положение сохраняется и по сей день — в практике обучения полифонии строгого письма.) Вне каденций основные тоны созвучий слабы или неясны, их смены неметричны, связи — любые (секундовые, терцовые, квартовые). Основные тоны распределены по всему (одинаковому во всех ладах) звукоряду, без выделения главных ступеней.

Казалось бы, образование основных тонов надежно регулируется действием гармонических сил в интервалах и консонантном ядре (см. главу 4). Каждый аккорд в гармонии XVII–XIX вв. обладает либо доминирующим основным интервалом — квинтой (если ее нет, то квартой), либо доминирующим созвучием — мажорным либо минорным аккордом, натуральным септаккордом типа 4.6 (считая в полутонах). Выбираемый сильнейшими консонансами, основной тон выступает далее уже как полномочный представитель всей избравшей его группы звуков.

Но по отношению к европейской тональности есть принципиальная разница — рассматривается ли аккорд в *тональном контексте* или *вне тонального контекста*.

Что значит «тональный контекст»? В связи с другими аккордами, а в особенности в такой связи, которая обеспечивает *сквозное тональное тяготение*, некоторые созвучия вынуждены «потесниться» и в ущерб собственной самостоятельности иногда отказываться от права своего основного тона в пользу основного тона всего тонального целого (составляющих его S–T–D). См. главу 4, § 6.

Таким образом, в некоторых аккордах возникает расхождение между основным тоном аккорда, взятого самого по себе, вне тонального контекста, и основным тоном того же самого аккорда, но включенного в систему сквозного тонального тяготения. Покажем две стадии этого процесса (пример 139).

139 П. Чайковский. «Евгений Онегин» (схема)

осн. тоны

функции: S [D] T

Тональность: Des-dur

Ф. Шопен. Мазурка op. 17 № 4

В примере 139А аккорд в такте 5 (который является половиной третьего метрического такта*) сам по себе должен пониматься как имеющий основной тон *h* (это подтверждает и линия мелодии). В контексте же он звучит как аккорд с основным тоном *D* (это тоника *D-dur*) с добавленным неаккордовым диссонансом (проходящим для верхнего голоса, вспомогательным для среднего), внедрившимся в аккорд и ставшим аккордовым диссонансом — секстой, подобно тому как бывают трезвучия с аккордовой септимой — септаккорды (о том, что секста уже аккордовый тон, можно судить по тому, как созвучие фигурируется; в особенности важна фигура мелодического голоса).

В примере 139Б тот же процесс заведен дальше. Заключительный аккорд уже безусловно самостоятельное сочетание, так как его секста — диссонантная по отношению к консонантному ядру тоники *a-moll* — не получает разрешения, подобного обычному переходу аккордового диссонанса (например, септимы) плавным секундовым ходом в соответствующий звук разрешающей гармонии. Этот аккорд сам по себе имеет основной тон *F*, в *тональном же контексте* — основной тон безусловно *a*. Конечно, оставление заключительной тоники со скрытым диссонансом сексты — смелый прием, и он основательно аргументирован всем предшествующим развитием: вступлением с той же гармонией; «обгрыбанием» T^6 как результата *неполного* плагального разрешения начальной субдоминанты (такты 1–2 от начала темы) при повороте в подсистему *C-dur*, где *a-c-e* может трактоваться как аккорд, однофункциональный с *a-c-f*, а следовательно, и заменимый им, секвенцируемыми неполными разрешениями типа $D^7 - T$ (в частности, $D/S^{\flat} - S$)**.

* О метрических тактах («истинных» основных единицах метра, в отличие от написанных — графических) см. дальше, в главе 12.

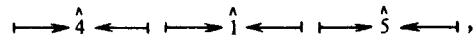
** Знак T указывает на тонику с пропущенной первой (см. Приложение 2). До Шопена такую тонику (T^6) применил Бетховен в побочной теме финала сонаты op. 81^a (см. пример 164Б).

Промежуточный случай между типами, приведенными в примере 139А и Б, — начало песни Шуберта «Ты — мой покой»: T⁵⁻⁶⁻⁸-D-T. Секста вступает как проходящий звук к вводному тону, но достигает его лишь после хода на звук примы (как бы *прерванный проходящий*, ср. с примером 28Б); см. также пример 291 такты 9–12 и 27–29.

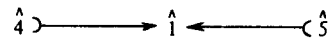
Но все это действительно при условии, что все аккорды подчеркивают и выделяют *один* из звуков лада как обладающий особой значимостью. В перечисленных случаях это звук тонической примы (мелодическая тоника). Подобная функция звука в тональной музыке и связана с поддержанием непрерывного ощущения главенства единой тоники, указываемой при обозначении тональности с прибавлением обозначения лада: a (moll), D (dur). Эта функция выражается термином «*фундаментная ступень*». Причем в тональности обычны три фундаментных ступени — $\hat{1}$, $\hat{5}$ и $\hat{4}$, иерархически соотносимые друг с другом по степени своей весомости.

Фундаментная функция тона *a* в тональности примера 139Б проявляется на протяжении всей пьесы, что и способствует в сильнейшей мере контекстному истолкованию аккорда *a-c-f* как созвучия с основным тоном *a*, а не *F*.

Фундаментные тоны $\hat{1}$ - $\hat{5}$ - $\hat{4}$ выполняют роль мощных тональных магнитов, оказывающих воздействие на те созвучия, которые отклоняются от консонирования с тремя главными трезвучиями тонального лада S $\frac{5}{3}$ -T $\frac{5}{3}$ -D $\frac{5}{3}$ и корректируют их звучание в тональном контексте. «Магнитные стрелки» звуковых соподчинений, включенных в классическую тональную структуру аккордов, всегда направлены к центрам притяжения — фундаментным тонам:



которые, в свою очередь, ориентированы сами по себе на движение к общему центру:



Тем самым осуществляется сквозная централизация тонального тяготения. Мощные рычаги механизма тонального тяготения — скрытая диссонантность побочных трезвучий (в мажоре — II, III, VI ступени) и в еще большей мере — явная диссонантность основных аккордов D и S (диссонантность — первый фактор неустойчивости).

4. СОСТАВ ТОНАЛЬНОСТИ И ПРОБЛЕМА ТОНАЛЬНОГО РОДСТВА

В отличие от старых многоголосных «ладов» XVI в., новый европейский лад — *тональность* — обладал, среди прочего, тремя важными особенностями. Сравнение их наглядно демонстрирует таблица 14.

Наличие в тональной системе множества конкретных ладотональностей заставляет ставить вопрос об их взаимоотношениях и о том или ином их участии в построении данного произведения. Отсю-

Модальность (XV-XVI вв.)	Тональность
Все (нетранспонированные) лады имеют один и тот же (в основе «белоклавишный») звуко-ряд и одинаковый гармонический амбитус (то есть состав созвучий, включая аккорды с хроматическими звуками). Различаются лады тем, какой из звуков общего звуко-ряда принимается за устой (в зависимости от этого все отрезки общего звуко-ряда оказываются имеющими различный порядок)	Каждая тональность обладает своим звуко-рядом и своим комплексом гармоний
Лад в пьесе не меняется, нет тональной модуляции; есть распределение каденций («каденций лада») — каденционный план	Тональность меняется, форма основана на контрасте однотональности и модуляционности; распределение каденций становится модуляционным планом («тональным планом»)
В основном, применяются лады нетранспонированные; гармонический амбитус нетранспонированного лада почти исчерпывает все ресурсы гармонии; поэтому участие транспозиций данного лада или других ладов (также с их транспозициями) в данном произведении обычно не предполагается	В основном принципе выбранная тональность предполагает и наличие всех других (всего 24 различных тональности, каждая со своим гармоническим комплексом), участие тех или иных из них в произведении, написанном в данной тональности

да проблема родства тональностей, то есть той или иной степени их близости друг другу, того или иного характера соотношения их друг с другом. Переходить от гармоний главной тональности в близкие, менее близкие или более далекие тональности — в этом состоит также большое богатство тональной системы, сравнимое с дифференциацией консонансов и диссонансов. «Возможны, наконец, также, если того требует выразительность, внезапные отклонения в отдаленные лады, энгармонические последования и переходы, сдвиги и тому подобные гармонические хитрости [Künste], благодаря чему могут быть получены большие эффекты», — пишет Й. Ф. Кирнбергер в своем «Искусстве чистого письма в музыке» (*Kirnberger J. Ph. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik <...>. Zweiter Theil. Berlin und Königsberg, 1776. S. 20*).

Родство между тональностями (соответственно и их тониками) зависит, в первую очередь, от количества и значимости тех или других общих звуковых элементов — звуков, мелодических и гармонических интервалов, в особенности же аккордов (прежде всего трезвучий), а также от характера и направленности связей между тоническими аккордами, частоты употребления тех или иных элементов. Например, в классической системе доминанта более часто используется аккорд, чем субдоминанта (особенно в начальных экспозиционных построениях); казалось бы, наиболее модально родственный *параллельный* лад в виде аккорда своей тоники (T_p) применяется сравнительно редко. Так же точно совершенно одинаковое при прочих равных условиях кварто-квинтовое родство между парами

тональностей C-dur–G-dur и C-dur–F-dur, с точки зрения направленности связей тоник C–G и C–F, оказывается существенно различным в музыкально-логическом отношении, что сказывается на использовании названных пар в модуляционном процессе. С учетом музыкально-логических связей тональностей тональное родство часто оказывается необратимым.

Едва ли верно представлять становление тональности в XVIII в. так, что сначала возникли одни ее элементы (скажем, три аккорда S–T–D с их диатоникой), а далее постепенно другие, функционально более сложные. Нет, тональность вырисовывалась сразу вся, со всеми ее элементами (показательный пример — гармония Х. Шютца).

В рамках тональной системы XVII–XIX вв. состав элементов тональности обладает достаточным постоянством (хотя заметно изменяются пропорции между ними и их структурные функции). Поэтому тональности определенного лада при том или ином основном тоне представляют собой однозначно выраженное целое. Вследствие такой определенности состава элементов родство между тональностями имеет в целом стабильный характер: например, доминанта (гармония с основным тоном V ступени) всегда представляется наиболее близкой тональностью.

Тем не менее, несмотря на удивительную стабильность отношений тонального родства, состав элементов тональности (то есть предпосылка родства) медленно, но неуклонно меняется вместе с эволюцией тональной системы. Чтобы зафиксировать этот процесс, можно взять несколько произведений в одной и той же тональности (F-dur), относящихся к разным эпохам, и сравнить их тональные структуры:

1. Х. Шютц. Рождественская оратория «Historia von der Geburt Jesu Christi» (1664), заключительный хор («Beschluß»).
2. Г. Ф. Гендель. 2-я клавирная сюита, I ч., Adagio.
3. Л. Бетховен. 7-я симфония, III часть, главная тема.
4. П. И. Чайковский. 4-я симфония, финал, главная тема (в ее полном виде, при втором проведении, такты 30–59).
5. Р. Вагнер. «Закат богов», акт III, трио дочерей Рейна (до прихода Зигфрида).
6. С. В. Рахманинов. Прелюдия F-dur.
7. И. Ф. Стравинский. Три песенки (1906–1913), № 2 Ворона.

Сравнивая состав элементов одной и той же тональности в названных произведениях (приводить их в виде нотных примеров и анализировать, даже фрагментами, было бы слишком громоздко), можно убедиться в *постоянстве* главных признаков тональности, генерирующих факторы тонального родства (среди них особо важное значение имеет сам ЦЭ — мажорное трезвучие, его прима и квинта, основной тон — *f*), можно видеть, что родство между тональностями есть продолжение линий родства гармоний внутри тональности (то есть то, что межтональное родство составляет единое целое с внутритональной структурой).

Но видно и другое — *неполное* совпадение компонентов тональности в разные эпохи. Так, в хоре Шютца структура F-dur окрашена в миксолидийские тона благодаря подчеркиванию роли звука *es* (как бы остаток ренессансного миксолидийского лада) — см. последние 15 тактов, где, впрочем, бывшая модальная гармония nVII уже исполняет в большой мере функциональную связь $\underline{S} \rightarrow S$ (в связи с миксолидийской окраской стоит необычайное последование гармоний Es-dur–a-moll в тактах 18–19, нехарактерное для венско-классического стиля; сходное встретится только в позднеромантическом стиле: Ф. Лист, соната h-moll, 2-я побочная тема: $^{\sharp}Sp^{\circ}Sp$). Позднеромантический стиль в сюите Генделя уже чрезвычайно близок венско-классическому, здесь подчеркнуты ведущие тональные гармонии TSDT, хотя чрезвычайно характерна диатоническая секвенция, «уравновешивающая» все ступени, вытянутые в единую квинтовую цепь; остатком старой ладовости можно считать заключительный каданс не на тонике, а на III ступени (бывшей «фригийской»); этот a-moll в конце — намек на то, что модуляционный план направлен прежде всего вверх по звукам тонического трезвучия). У Бетховена период может заканчиваться полным кадансом мажорного лада на тонической терции F–A, а возвращение к тонике происходит посредством массы отклонений в модулирующей середине. В теме Чайковского при возвращении в тонику после далеких отклонений в развивающей части (в d-moll, gis-moll; подробнее см. в главе 11, параграф о тритоновых заменах) опорой является хроматический аккорд nVI с увеличенной секстой — гораздо более важный в структуре тональности, чем S IV. Вагнеровская гармония переливается яркими красками — тоника с секстой, «натурально-обертонный» большой D⁹, золотисто-искрящиеся пассажи линейно-хроматических аккордозвучностей, — оттеняется темной прохладой одноименного минора (на словах о «ночи, лежащей в глубине»), вновь расцветивается блестящими хроматическими большими терциями (здесь рейнские русалки весьма напоминают лебедь-птиц с русского Ильмень-озера; струящийся поток гармонических волн может обрываться на фантастике аккорда из двух больших терций). В начальном гармоническом обороте темы прелюдии Рахманинова стоит вспомогательный аккорд nII> (мнимое трезвучие полутоном выше тоники), не входящий ни в диатоническую, ни в смешанно-ладовую мажоро-минорную системы. Шуточная «бесконечная» песенка Стравинского — обработка безыскусной чисто диатонической мелодии с «чистым» тоническим трезвучием во главе (эту песенку автор когда-то, еще в 1906 г., «проигрывал» своему учителю Н. А. Римскому-Корсакову). Гармония же в целом не имеет уже ни единого трезвучия — ни в тонике, ни в каком другом аккорде. Тоника — только с побочным тоном ноны. Субдоминанты и доминанты в обычных формах отсутствуют, хотя все же представлены. Заключительный каданс отсутствует, песня «обрывается» при окончании текста (последний аккорд — *des-c* либо *des-g-c*, то есть доминанта). Но песня Стравинского должна трактоваться как

принадлежащая уже новой гармонии, для которой индивидуализация гармонической структуры (то есть нечто противоположное относительной стабильности у классиков) есть ведущая черта («ведущая», в частности, и к индивидуализации системы тонального родства). Отчасти то же касается и прелюдии Рахманинова (nII) индивидуально характеризует тему только этого произведения Рахманинова). В более крупных формах XX в. часто обнаруживается не только системная, но и индивидуально-структурная связь, например, между избранным комплексом гармонии главной темы и берущейся из ее «ребра» тональности побочной. Так, в I части 5-й симфонии Шостаковича из гармонии nII тональности d-moll (es-moll) происходит начальная тональность побочной — es-moll; у него же в медленной части 9-й симфонии, h-moll, из гармонии nV ступени (f) вытекает тональность побочной темы — f-moll.

Естественно, проблема тонального родства и, соответственно, модуляционных планов была одной из необходимых на протяжении всего периода барочно-классико-романтической гармонии. Многие теоретики (и композиторы-теоретики) создали ряд систем или вариантов систем тонального родства. О проблеме родства писали И. Г. Альбрехтсбергер, А. Б. Маркс, Э. Праут, Х. Риман, А. Шёнберг, З. Карг-Элерт, П. Хиндемит, Э. Лендвай, Н. А. Римский-Корсаков, Б. Л. Яворский, Г. Л. Катуар, Л. М. Рудольф, И. В. Способин (а также его соавторы по «бригадному» учебнику гармонии — И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, В. В. Соколов), А. Ф. Мутли, О. Л. и С. С. Скребковы, Ю. Н. Тюлин (и его соавтор по учебнику гармонии — Н. Г. Привано), Р. С. Таубе, М. А. Иглицкий, С. М. Слонимский, М. М. Скорик, Н. Ф. Тифтикиди и др.

Предысторию теорий тонального родства составляют принципы каденционного плана (см. таблицу 14), устанавливавшиеся теоретиками еще до «эпохи гармонии» XVII–XIX вв. Отличительными признаками модальной гармонии были определенные «каденции тона» (на главных ступенях лада), как и определенный порядок их последования. Кристоф Бернхард, ученик Х. Шютца, отражая композиторскую практику середины XVII в., пишет в своем «Обширном трактате по композиции» (Tractatus compositionis augmentatus; издан в 1926 г.) о ладе: «определенная форма и свойство гармонии», еще модально определяя 12 ладов как октавные отрезки звукоряда, по-разному поделенные консонансами квинты и кварты (автентические — квинта внизу, кварта наверху, их плагальные виды — наоборот; Tractatus... Cap. 44). В характеристику каждого тона (= модальный лад) входит непременно и указание его каденций. Так, «первый тон автентический» — тот, что оканчивается на C в басу, охватывает (в мелодии) октаву C–c, поделенную звуком g так, что внизу квинта C–g, а выше кварта g–c (среди примеров — мелодии «Vom Himmel hoch» и «Wie schön leuchtet der Morgenstern», известные, в частности, по произведениям И. С. Баха). А далее говорится: «Его финальная каденция — на C. Главный конфиналис на G; менее главный

на E. Неправильные (неглавные. — Ю. Х.) на A и на F. Этот лад — радостный, пригодный к войне, к танцам». Второй тон (плагальный от первого) имеет структуру G–C–g; «его каденции суть с первым тоном тождественны» (Tractatus..., cap. 46). Таким образом, в понятие единого лада (как в XVI в.) еще входит представление о присущих ему каденциях; делая (полный) каданс на G, мы отнюдь не покидаем лада C, но всего лишь осуществляем его. Бернхард называет «правильными» (regulariter) каденции на звуках *тонического трезвучия*, то есть в ладе C — на G («главный конфиналис») и на E («менее главный»). В следующей паре ладов (третий и четвертый тон; с финалисом на D) — «Cadentzen regulariter» — на D, f и a, «irregulariter» — G и b (Бернхард оговаривается, что этот лад очень близок одиннадцатому — эолийскому — и поэтому бекар над квинтой часто изменяется на бемоль).

В V и VI ладах (E) «правильные» каденции — на E, G, H, «неправильные» — на a, c; в VII–VIII (F) каденции F, c, a и G, d; в IX–X (G) каденции G, H, D («но все же H редко») и c, a, e; в XI–XII (a) каденции A, E, C и D, G.

Йохан Готфрид Вальтер в начале XVIII в. (1708 г.) в книге «Учение о музыкальной композиции» (Praecepta der Musicalischen Composition, 1955) излагает сходные взгляды, уже восхваляя «Гармоническую триаду» («Гармоническую троицу» — Trias harmonica), то есть (консонирующее) трезвучие («основу всех созвучий»), и называя его нижний тон «фундаментальным звуком». Лад (modus, по-гречески *υόμος*) Вальтер трактует как «определенный способ организации (= напев, Weise) и пределы, в которых должна все время находиться мелодия музыкальной пьесы» (изд. 1955, с. 159). Признавая, что у «сегодняшних музыкантов» в употреблении лады лишь «дорийский, эолийский и ионийский» (с. 164), он все же описывает все 12 ладов, отмечая притом, что если у какой-либо музыкальной пьесы в основе лада мажорное трезвучие («натуральное» и «совершенное»), то это — cantus durus, а если минорное («мягкое» и «несовершенное»), то cantus mollis (с. 100). Подразделив каденции на полные совершенные и несовершенные, на дискантирующие, тенорирующие, альтирующие, Вальтер дает дифференциацию и распорядок каденций в пьесе данного тона. «В отношении лада» он различает каденции («клаузулы») «существенные» (на одном из звуков главного трезвучия; если на прима, то «первичные», если на квинте — «вторичные», если на терции — «третичные»), «родственные» (на трезвучии, в составе которого есть один или два звука центрального трезвучия) и «чуждые» (если между трезвучиями нет ни одного общего звука). Принцип же каденционного плана формулируется так: «Клаузулы вторичные, третичные и чуждые применяются посредине, чтобы пение амплифицировать [расширить], однако с такой мерой и с таким расчетом, чтобы лад не мутировать [не менять], то есть не разрушать гармонию» (с. 163).

Таким образом, распорядок каденций есть *развертывание лада*, а не модуляция — переход в другой лад.

В дальнейших трудах теоретиков XVIII в. выработались рекомендации тех самых тональных последований, которые мы находим в качестве типовых у классиков. Так, у Альбрехтсбергера (учителя Бетховена) наряду с разработкой понятия родственных тональностей (пять диатонических в мажоре и пять в миноре) приводятся конкретные *тональные структуры* крупных форм — на основе принципа обхода диатонического круга родственных тональностей: для мажора это будут, например, I-V-VI-IV-II — («наконец, также, если угодно») — III ступени, «после чего надлежит возвратиться из странствий через побочные тональности к главному тону, в коем и завершить пьесу; распорядок для минора; I-III-VII-V-IV-VI-I» (Основательное руководство по композиции <...>, 1790. С. 9). Тем самым «каденционный план» превратился в «тональный план», а принцип верности единому ладу («не мутировать лад») — в принцип единства тональности. И первая система родства исходит от (баховского) принципа композиции — обхода всех трезвучий лада (то есть в основе *диатонического лада*). Отсюда представление о *пяти* (иногда шести) *родственных тональностях*, в мажоре и в миноре. Отсюда же тесная связь представлений о тональном родстве и о тональных планах. Как (внутри тональности) формула *функции аккорда* есть в то же время и описание кратчайшего пути его к тонике (или от тоники к нему), так же и функция тональности связана с конкретным путем, связывающим тональности в их последования.

Принципиально важно подчеркнуть, что, вопреки ходячим мнениям, во времена венских классиков к родственным тональностям относились не только те, тоники которых находятся на ступенях диатонического лада, но и одноименная тоника*. То есть в C-dur к C родственны a, G и e, F и d, а также c-moll. Не случайно мы находим постоянно эти тональности в составе тонального плана еще у Баха (см. в ХТК, т. I, прелюдия D-dur).

По мере исторической эволюции гармонии происходит охват все более широкого круга тональностей (у Моцарта в симфонии g-moll фактически уже строго функционально действуют тональности, распределенные по всему полному квинтовому кругу; причем тритоновая тональность cis-moll в финале применяется для момента «упора» — точки, после которой разработка поворачивает на возвращение в главную тональность). Изменяется и внутренний состав тональности — исчезают остатки старых ладов, усиливается централизация и роль главного аккорда, обогащается субсистемная периферия, появляются модуляции в неродственные тональности, внут-

* Подробнее об этом см. в дипломной работе Л. В. Кириллиной «Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX в.» (Московская консерватория, 1985). О близком родстве одноименных тоник писали Й. Рипель, Х. К. Кох, Г. Вебер, Й. Г. Вернер (в работе Кириллиной см. т. I. С. 72-73; т. II. С. 40-41, 43, 46). Частые отклонения в одноименный лад никогда не трактуются как далекие, «2-й степени родства» (примеры: Глюк, «Орфей и Эвридика», акт I, 1-я картина, мимическая сцена; Гайдн, 103-я симфония, менуэт, середина темы; 93-я симфония, Largo cantabile, середина темы; Моцарт, Жига для фортепиано G-dur).

ри лада появляются элементы противоположного лада и другие хроматические, линейные, диссонантные гармонии. Соответственно меняются и представления о том, что «близко» (родственно), а что «далеко» (неродственно).

Так, Бернхард Маркс в своем «Всеобщем учебнике музыки» (1839; вышел на русском языке в 1872) относит к 1-й степени родства с тональностью C-dur те тональности, гаммы которых отличаются на *один звук* от данной, — это смежные одноладовые тональности и параллель с теми же знаками, то есть G-dur, F-dur и a-moll (оговаривая, что хотя одноименный минор — *c d e f g a s h* — отличается на два звука, но по соображениям аккордового состава также находится «в ближайшей связи»). Ко 2-й степени Маркс причисляет тональности, стоящие к 1-й в том же отношении, то есть D-dur, e-moll, B-dur и d-moll; далее аналогично — 3-я степень родства. По системе Н. А. Римского-Корсакова к 1-й степени родства относятся 6 тональностей, тонические трезвучия которых находятся на ступенях данного лада (натурального или гармонического); см. пример 140А. Учитывая укоренившийся в миноре вводный полутон (вносящий в диатонику ряд хроматических интервалов) и несколько расширяя круг родственных тоник в сторону хроматических соотношений, Римский-Корсаков вводит и зеркально необходимый элемент — гармонический минор. Некоторые из хроматических соотношений гармонии, оказавшиеся в 1-й степени родства по Римскому-Корсакову, показаны в примере 140Б.

140 Тональности I степени родства по Н. А. Римскому-Корсакову

А

тоника 0 +1 +1 -1 -1 -4 тоника

Dur Tr D Dp S Sp °S moll

Б

0 -1 -1 +1 +1 +4

Tr S Sp °D °Dp +D C-dur f-moll

Получившая широкое распространение в нашей стране (в учебных курсах гармонии), система тонального родства Римского-Корсакова — при ее несомненных больших достоинствах и практической целесообразности — все же не соответствует живой практике композиции, особенно в том, что относится к связи отдаленных тональностей (модуляции почти никогда не делаются по планам, вытекающим из систематики 2-й и 3-й степеней родства). Не оправдывает себя и ряд предписаний к построению тональных планов (в особенности запрет одного из самых необходимых приемов — многократного шага

на один и тот же интервал, — см., например, начало разработки I части 4-й симфонии Чайковского). Едва ли правильно игнорирование одноименной тональности как ближайшей (в музыке, где применяется мажоро-минорный лад, одноименная тоника легко подменяет собой основную, даже и безо всякой модуляции, то есть ^+T к $^{\circ}T$ ближе, чем ^+D). Так, неверно, что к C-dur ближе f-moll (находящийся в 1-й степени родства), чем c-moll (который оказывается во 2-й). Переход в одноименный лад — это *ладовое* отклонение (модальное отклонение), в отличие от отклонения тонального.

Одна из лучших систематик тонального родства принадлежит И. В. Способину (в двух вариантах; см. Лекции по курсу гармонии. С. 42–44), пример 141.

Система тонального родства И. В. Способина (1-й вариант)

141

I Тональности диатонического родства

II Тональности мажоро-минорного родства

III Тональности хроматического родства

С

I Тональности диатонического родства

II Тональности мажоро-минорного родства

а

III Тональности хроматического родства

а

Новый шаг в системе Способина — учет распространенности в музыке мажоро-минорной системы, легкого перехода через одноименную тоника (а она не случайно стоит первой за пределами собственно диатоники) в тональности диатонические, ей столь же близкие, как и основная диатоника. Мажоро-минорное родство, собственно, должно быть у Способина не 2-й степенью или второй группой (Способин скептически высказывался о категоричности разведения родственных тональностей по разным классам-степеням), а второй половиной тональностей первой группы. Тогда всего групп должно

стать не три, а две: I (а, б), II. Однако с учетом положения одноименной тоники в мажоро-минорном ладу отнесение ее в группу тональностей после всей диатоники не кажется убедительным. Если быть более последовательным в идее систематики Способина, то следовало бы, вероятно, ввести одноименную тоника в группу *тоники*, сделать соответственно 1-ю степень «двухъярусной» (где оба «яруса» почти равнодоступны с точки зрения двухладовой тоники), перевести неаполитанскую гармонию в группу ладовых смещений вместе с традиционными гармониями мажоро-минора, перевести мажорную медианту (большую терцию вверх) также в группу ладовых смещений, учесть обратно-функциональный характер родства некоторых гармоний (например, C-dur к h-moll находится в таком же отношении, как и Des-dur к C-dur). Получится следующий вариант систематики тонального родства (пример 142).

142

Диатоническое (моноладовое) родство

Смещение ладов (мажоро-минор)

Тоника

Смещение ладов (мажоро-минор)

Хроматическое родство

С

[sim.]

[sim.] (То же. аналогично, в миноре.)

Не избавлена система Способина от общего недостатка систематик родства тональностей: непроясненности вопроса о том, к чему же собственно относятся систематики — к модуляциям или к отклонениям? Ведь если это отклонения, тогда, конечно, II ступень мажора ближе к тонике, чем, скажем, мажорная гармония III. А вот если взять модуляции, тогда картина резко меняется: III — встречается много чаще, чем находящаяся в диссонантно-секундовом отношении II.

И еще один общий вопрос возникает по отношению ко всем системам родства тональностей: на какой состав (и пропорции) элементов тональностей рассчитана систематика; соответственно — к тональности, на какой стадии ее эволюции они относятся? Ведь ясно, что система Римского-Корсакова, при всем ее идеально-математическом совершенстве, не соответствует комплексу элементов тональности времен XVII в. (да и последующих XVIII и XIX) и что почти все системы непригодны для понимания музыки XX в., тем более для ее сочинения.

В музыке XX в. структура тональности радикально изменилась. Композиторы уже не пользуются просто априорно готовыми блоками-комплексами тональных элементов (по принципу *Modus prius factus* или *Tonus prius factus*), а *создают* структуру тональности (системы) вместе с сочинением темы, фактуры и т. д. И если прежние системы тонального родства претендовали на всеобщность, ибо всеобщими были сами тональные структуры (несмотря на ощутимую эволюцию), то принцип индивидуального творчества тональной структуры делает и родство явлением не системным, а *индивидуальным*. Каковы конкретные тональные структуры, таковы и конкретные сходства или несходства между ними. (Так, в теме охотников из «Пети и волка» Прокофьева к основной тональности C-dur самой близкой оказывается H-dur, так как этот C-dur состоит всего из двух аккордов: C-dur и H-dur.)

Ну и, наконец, остается большим вопросом, чего добивается композитор — связности, плавности и мягкости перехода от одной тональности к другой или же, наоборот, эффекта яркости, неожиданности, непредвидимости.

Что же касается классико-романтической гармонии, то связи между тональностями в большой мере зависят от конкретной тонально-функциональной структуры тональности на всяком этапе ее эволюции. По мере расширения границ данной тональности (мажоро-минорные объединения, альтерация и др.) усиливается ее родство отдаленным тональностям (и тенденция ко «всетональности»).

Литература

1. Беляев В. М. «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева // Русская книга о Бетховене. М., 1927.
2. Дилецкий Н. П. Идея драмматики мусикийской // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М., 1979.
3. Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки [1839]. М., 1893.
4. Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии. Вып. 1–2 [1884–1885] // Полное собрание сочинений. Т. IV. М., 1960.
5. Спосбин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
6. Танеев С. И. Несколько писем по музыкально-теоретическим вопросам // С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. М., 1952.
7. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [1909]. 2-е изд. М., 1959. Вступление.
8. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 3-е изд. М., 1966.
9. Холопов Ю. Н. Тональность // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.

ГЛАВА 11 ТЕОРИЯ ФУНКЦИЙ

1. ПОНЯТИЕ ФУНКЦИИ

Термин «функция» введен в широкое употребление изданной в 1893 г. книгой Римана «Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов» в качестве выражения специфического понятия классической тонально-гармонической системы. С течением времени к специфическому значению (функции — это тоника, доминанта и субдоминанта), применимому, по существу, лишь к классико-романтической тональности (и ее модификациям в музыке XX в.), прибавилось еще одно, более общее, универсальное и тем самым менее специфическое — функция как *системное значение* звуков и созвучий вообще в ладу, высотной системе. (Термин «функция» широко применим теперь и к значениям элементов в других системах: к частям формы, к тембрам, к фактурным единицам и т. п.)

Таким образом, существуют по крайней мере два основных понятия функции — общее и специфическое. По отношению к общему понятию римановское есть частный и особый случай. По мере эволюции музыки в XX в. и ухода от старой классической гармонической системы все более обнаруживается музыкально-логическая сущность понятия «функция». Отсюда то исключительно важное значение, которое ему придается в настоящее время.

Латинское *functio* — осуществление, выполнение, деятельность; от *fungor* — произвожу. Этимология указывает на жизнедеятельность высокоорганизованных систем и связывает действие («функционационирование») объекта с устойчивым его самосохранением: «Функция — это существование, мыслимое нами в действии» (Гёте).^{*} Гармоническая функция указывает *смысловое* значение звука или группы звуков в рамках данной системы. Отсюда исключительная важность проблемы ладогармонических функций, с этим же связана

^{*} Функция — «способ поведения, присущий какому-либо объекту и способствующий сохранению существования этого объекта или той системы, в которую он входит в качестве элемента» (см.: Никитин Е. Функция // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 418).

и чрезвычайная разветвленность системы понятий в современной теории функций, усложняемая фактом исторической эволюции соответствующих явлений в музыке, особенно последних четырех веков.

Именно через «сообщающиеся сосуды» и действующие каналы гармонико-функциональных связей процесс синтеза в воспринимающем сознании позволяет слить все воедино и получить многокрасочную сияющую целостность — *высшую гармонию* всей музыкальной композиции.

2. ТИПОЛОГИЯ ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ

В соответствии с различными понятиями функции в гармонии (точнее, вследствие многозначности второго, более общего понятия функции) оказываются различными группы музыкально-смысловых связей, обрисовывающие разные типы гармонических функций. Слово «гармонические» применяется также в наиболее общем, широком значении (без ограничения системой классической гармонии), по существу близком к понятию «ладовой» функции в русской терминологической традиции (где «лад» трактуется как обобщающая категория по отношению ко всем видам высотных систем, от древних, восточных, народных монодических ладов до сложных и многообразных высотных структур XX в.).

Гармонические функции как смысловые значения тонов не могут не эволюционировать вместе с историческим прогрессом самих высотных структур, отношения между элементами которых они обозначают. Всякая высотная система состоит из элементов — звуков и звуковых групп. Естественно, смысловое значение получают все эти элементы во всех системах.

Для классификации гармонических элементов (и соответственно их функций) существенно фактурное различие двух основных типов звуковых структур — *одноголосных* (монодических) и *многоголосных* (аккордо-гармонических). Элементы системы возможно также разделить на *простые* и *составные*. Простые — отдельные звуки («монады»); интервалы, двузвучия («диады»); трезвучия («триады»); прочие аккорды, созвучия как единицы системы. Составные — разного рода объединения простых: «микрорады» в составе монодического лада (имеется в виду роль, например, тетракордов, трикордов, прочих поликордов в пределах более объемных структур), определенные аккордовые последования-формулы, подсистемы в составе системы (например, опорный аккорд с прилегающими неаккордовыми звуками или созвучиями в многоголосных ладах).

Дальнейшие предпосылки типологии функций заключаются в особых условиях связи между элементами в конкретных системах либо в особом характере материала, используемого в них.

Отсюда систематика основных типов гармонической функциональности.

I. *Модальные функции* (в древней монодии — восточной, грегорианской, древнерусской; часто также в фольклоре различных народов) различных видов (включая элементарные формы линейных устоев и неустоев).

II. *Функции тонально-гармонической системы*.

1. *Тональные функции* (в европейской музыке XVII–XIX вв., и в близких явлениях более ранних эпох, и в XX в.), основные и местные, или переменные (особая разновидность побочных функций).

2. *Линейные функции* (распространение на аккордику некоторых функций монодической линейности).

3. *Колористические (фонические) функции* (различные взаимоотношения красочных свойств гармонии); далее, в XX в. — сонорные функции (см. прочие системные функции, группа III).

III. *Прочие системные функции* (например, аккордо-гармонические функции в модальной системе XV–XVI вв., в частности при квазиаккордовой технике *contrapunctus simplex*; в музыке XX в. при технике развивающей вариации, при новоимпрессионистской технике симметричных ладов, в додекафонной гармонии, в сонорной гармонии и др.).

3. МОДАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ

Под «функцией» мы и здесь понимаем *смысловое значение* элемента данной (ладовой) системы. Термин «модальные» (от лат. *modus* — лад, в смысле старинных монодических ладов, бытовавших еще до мажорно-минорной системы) предполагает специфическое отличие от привычных нам тональных функций. Специфика модальных функций идет от генетической ранней ступени развития ладового сознания и от одноголосной природы элементов лада. Так, если в многоголосии есть средство обнаружить главные звуки лада именно как его центр (отсюда типичное начало с тоники, после которого мы уже все развешивание лада соотносим с ней), то в монодии значение звуков всегда устанавливается только *ретроспективно* (лад устанавливается во времени лишь постепенно, в результате *ладового синтеза* структуры в процессе восприятия; см. главу 9 § 1).

В старинной монодии, как известно, сформировались основные категории ладовой структуры. И прежде всего — противопоставление диалектически противоположных явлений устойчивости и неустойчивости в достаточно дифференцированных градациях того и другого. В различных системах конкретные носители этого неодинаковы, однако можно выявить наиболее важные типы и виды устойчивости и неустойчивости, вместе с некоторыми важнейшими категориями монодических функций (различные конкретные модальные системы требуют, разумеется, приспособления этих общих категорий к данным условиям). Основу функциональности в монодии составляет отношение данного звука к смежным с ним — снизу и сверху.

Простые модальные функции (опорных тонов): центральный тонустой, ладовая опора музыкальной мысли; финалис, или конечный

тон (во многих случаях совпадает с центральным тоном, образуя особенно сильную опорность, устойчивость); второй опорный тон (реперкусса, псалмодический тон повторения); местные опоры (если устой временно смещен на другой звук); начальный тон (инициал, 1-й звук в мелодии; в коротких мелодиях часто основной стержень развертывания лада соответствует общелогической асафьевской формуле $i-m-t$: 1. инициий — 2. побочная опора — 3. финалис).

Составные модальные функции: типовые заключительные формулы, или клаузулы (например, в русской народной песне — частое плагальное окончание $\hat{4}-\hat{1}$); в некоторых случаях их тоны имеют еще свои простые модальные функции (например, в старинных клаузулах последний тон — ульtima, предшествующий последнему — как $\hat{4}$ в указанной русской клаузуле — пенульtima, предпредшествующий — антепенульtima); типовые начальные обороты (иниций); типовые срединные обороты. Такие составные модальные функции обычны в знаменном распеве, где одни попевки предназначаются для начала, другие для середины, третьи — для завершения (согласно общему функциональному типу $i-m-t$). Предельный случай составной модальной функциональности — древний ладовый принцип мелодии-модели (принцип макама, макома, мугама, индийской раги, индонезийского патета, древнегреческого нома, в известной мере и принцип русской погласицы с ее определенным комплексом попевок).

Откристаллизовавшиеся в древней монодии модальные функции *неустоев, неопорных тонов* («транзитов», в позднейшей терминологии) также относятся к важнейшим. Эти столь же мощные, сколь и элементарные явления хорошо известны по неаккордовым звукам в учении о гармонии. Здесь прежде всего должны быть названы прилегающие *вспомогательные* (остатки древнего мелизматического опевания опорного тона, что, в свою очередь, связано с взволнованным вибрированием голоса) и *проходящие* (остатки древнего простейшего принципа перелива одного тона в другой, что связано с экспрессией первобытного глиссандирования).

Специфика древней монодии в большой степени определяется ее *вокальной природой*, привносящей в лад влияние физиологии певческого голоса.

Для вокальности свойственно *неравноправие октав* (в полную противоположность нашему «равномерно-темперированному» уравниванию значений данной звукоступени во всех октавах). Между, скажем, d и d^1 — огромная разница в напряжении, экспрессии, семантике: нижнее d — покой, устой, уравновешенность, верхнее d^1 — взволнованность, напряжение, «повышенный тон». (Так, в грегорианском дорийском ладу нижнее d — устой лада, но верхнее d^1 — никоим образом им не является, несмотря на совершенство консонанса октавы к устою.)

Другое важное следствие вокальности — значительное, принципиальное различие, связанное с тем, *лежит ли тон-устой, заключи-*

тельный звук, в нижней части амбитуса (объема мелодии) *или же в середине* (когда ниже устоя бывает еще 2–3–4 звука). В некоторых мелодиях устой может быть даже и в верхнем звуке. Высокое положение опорного тона в полихорде (тетрахорде, пентахорде и т. д.) придает звучанию опоры особый, модально-специфический характер «напряженной устойчивости», то есть устойчивости, потенциально готовой к движению. В противоположность этому полихорд с опорным тоном внизу (также если ниже его имеется один неустой, но не больше: согласно законам интервалики ход на секунду обладает свойством стирать след предшествующего звука, в то время как терция таким свойством уже не обладает) дает эффект полного покоя, разряда типично модального регистрово-тесситурного напряжения (и соответственно модального тяготения). На различии в местоположении финалиса относительно амбитуса основывается принятое в грегорианских ладах деление их на автентические (I, III, V и VII; финалис внизу) и плагальные (II, IV, VI и VIII; финалис в середине).

Модальные функции находятся в сложных взаимоотношениях с некоррелятивными к ним тональными. Напомним, что первые базируются на принципе звукоряда, вторые — на принципе тяготения к центру, тонике. Поскольку оба принципа не противоречат один другому, то возможны любые пропорции в их сочетании: модальные функции без каких бы то ни было признаков тяготения к тонике, модальные функции с (условно!) «тридцатипроцентной» примесью тональных и так далее; то же и в обратном соотношении.

Покажем явление модальных функций на примере древнерусской мелодии. Для этого вернемся к приведенной в главе 9 мелодии знаменного распева «Всяко дыхание» (см. пример 113).

Как уже говорилось, обиходные лады в церковной русской музыке, как правило, почти лишены или совершенно лишены тонального тяготения. Не составляет исключения и данный пример, несмотря на то, что он, казалось бы, имеет подчеркнуто выявленный центр-устой. Дело в том, что повторять или не повторять устой, заканчивать мелодию на уже звучавшем устое или на еще ни разу не показанном звуке — это детали, зависящие от индивидуально избираемого для данной мелодии принципа общей композиции. Принципиальное же отсутствие тональных функций состоит здесь в том, что каждая фраза — сама по себе, и заключение одного отдела *не оказывает совершенно никакого влияния на другие*. Смена фраз направляется к концу текстом, а не тонально-функциональным развитием. Фразы чередуются, а не обуславливают одна другую.

Рассматриваемая мелодия — чисто модальная структура. Проявление в ней модальных функций схематически показано в примере 143.

Произведение представляет собой развитую модальную композицию на основе текста, состоящего из двух строф (в примерах 113 и 143 помечены римскими цифрами). Каждая строфа включает по пять текстовых «синтагм» (термин Л. В. Щербы, обозначающий

обозначения:

- ♩ = начальный господствующий
- ♩ = конечный
- ♩ = промежуточный устой

наименьшую группу слов, синтаксически связанных в единое смысловое целое, составной языковой знак; см.: Алексеева Г. В. Древнерусское певческое искусство. Владивосток, 1983. С. 39–42; музыкально синтагме соответствует *строка*), каждая из которых завершается своей каденцией.

Основополагающий признак модальности — опора на определенный звукоряд — представлен здесь в своей абсолютности. Не обладающая сквозным тональным тяготением, композиция в ладовом отношении характеризуется ладовой *переменностью*. Центральный тон *d*, на котором зиждется здесь композиция, в конечном счете обладает достаточной силой, чтобы его можно было сравнить даже с тоникой (модальность не исключает ни сильного основного тона, ни тяготения к нему). Однако это ладовый устой другого типа, чем, например, *T* в *d-moll* (характерно отсутствие вводного тона *cis*). Поэтому последний звук правильнее называть *конечным тоном* (тип финалиса). Прочие устои — местные, в предшествующих кадансирующих строках — не тяготеют к центральному тону, несмотря на формальное доминирование устоя *d* в пяти каденциях из семи (до последней). Отсюда типичное свойство такой модальной композиции (резко отличное от тональной) — *преобладание частей над целым*. Целое есть совокупность относительно самостоятельных ладовых структур. Если уподобить данную композицию классической тональной, то ее нужно сравнивать не с единым периодом, а с совокупностью относительно самостоятельных песен-мелодий.

После (общего) конечного тона, определяющего лад в целом как *малый обиходный d*, наиболее значимы конечные тоны в кадансирующих строках (на схеме в примере 143 \ominus). Их роль в строках особенно важна как устанавливающая ладовыразительный характер в данном построении. Так, например, в 1-й строке («Всяко дыхание») ладовый характер специфичен общей мягкосумрачной («минорной») окраской, происходящей от того, что все ладовые «события» сводятся к разрешению в устоя *d*. Но важно, что же именно «вливается» в общую ладовую окраску; здесь это — «крепкий» упор на верхнюю

кварту *g'*: внутренняя жизнь и движение в ладовой структуре состоят в переходах от инициала *g* и серединной опоры на *g* к конечному *d*. Аналогично (хотя и отнюдь не сходно!) обстоит дело в остальных строках. Особо следует сказать о 4-й строке первой строфы («яко крестом») — из-за гипоформы с конечным, приходящимся на самый верхний звук тетра хорда. Начальный трихорд — *e* укосненный (на слог «я»), совпадающий с фригийским, — имеет суровый характер; он сменяется группой с опорой на «твердый» («мажорный») *f* и завершается конечным *a*. Ладовые свойства малого *a* не выявляются здесь так, как они были бы представлены, скажем, в тетра хорде *d c h a*, где малый *a* достаточно совпадал бы с общеизвестным эолийским *a*. В этом-то и состоит специфика гипоформы: к ладовому характеру данной опоры (здесь — малый *a*) примешиваются еще два — 1) ощущение напряжения (вес опоры готов обратиться в движение вниз) и 2) оттенок полуопоры от подразумеваемой (обычно последней) местной опоры (здесь — примесь эффекта $\hat{3}$ ступени от большого *f*).

Выразительность трех ладов обиходного звукоряда легко уяснить через упоминавшееся выше (см. глава 9 § 3) сходство с общеизвестными ладами:

- большой — с ионийским («мажором»),
- малый — с эолийским («минором»),
- укосненный — с фригийским.*

На схеме (пример 143) ясно видно, что опоры и полуопоры в составе ладовых строк опеваются и соединяются четко выявленными функциями неустоев — вспомогательных и проходящих. Показательно, что ни в одном из полихордов нет «дыр» — пропущенных ступеней, амбитус всегда заполнен по секундам.

Соотношение ладовых структур-строк сравнимо с чередованием нескольких частей композиции; каждая в своей «ладотональности», иногда они повторяются. «Модальный план» (как бывает «тональный план») состоит в определенном принципе чередования конечных устоев. По-видимому, модальный план (в отличие от тонального) не является типовым, а сочиняется вместе с композицией. Он обладает, соответственно, собственной логикой, относящейся уже не столько к области лада, сколько к формообразованию,** и поэтому

* К многочисленным аналогиям между древнерусскими ладами и древнегреческими, очевидно, надо добавить и эту триаду сходства между тетра хордами:

Греческие	Русские
1. Дорийский	— укосненный
2. Фригийский	— малый
3. Лидийский	— большой

Любопытно, что наличие там и здесь трех, и только трех, основных типов звукоряда происходит от разных факторов: в греческих ладах — от только трех возможностей расположить целые тоны и полутоны в тетра хорде, в русских — от только трех типов полихордов в составе обиходного звукоряда.

** И в длинных составных мелодиях грегорианского хора обычны срединные устои (опоры) не на основном тоне лада. Так, в Глории XIV грегорианской мессы (III тона) из канонических восемнадцати строк на *e* завершаются лишь шесть: 2, 11, 13, 16, 17 и 18 (Paroissien Romain <...>. Paris, 1942. P. 54–55). Тем не менее принадлежность мелодии к III тону — вне сомнения.

мы здесь можем ею не заниматься. Отметим только значение трех логически основных моментов (либо во всей мелодии, либо в крупной части, например в строфе) — начального, средних и заключительного. Кроме того, следует подчеркнуть роль ладовой переменности, типичной для структур, чуждых тональному принципу. Не единая *тонально-функциональная формула*, которой подчиняются все опорные моменты композиции, а принцип модального ряда на основе переменности есть руководящая закономерность целой ладовой структуры.

Наконец, для системы модальных функций в древнерусской модели важен принцип мелодии-модели (в одной из его разновидностей), притом очевидным образом находящийся на стадии его высшего развития и вместе с тем разложения. В отличие от многих древних монодических культур, в качестве мелодии-модели выступает здесь совокупность огромного числа попевок (в своде В. М. Металлова насчитывается — вместе с вариантами и «фитами», общими для двух или нескольких гласов, — 547 мелодических формул, из сцепления которых русские «роспевщики» создавали мелодию). Отсюда важнейшая связь ладовости знаменного роспева с определенным, пусть и очень широким, кругом «тематизма», фонд которого распределен по восьми группам-гласам, и вместе с тем отличие от ладовости других модальных культур, например восточных, которые тоже могут иметь такой же «обиходный» звукоряд с уменьшенной октавой, но обладают совершенно иным фондом «мелодий-моделей».

В мелодии «Всяко дыхание» составные элементы ладовой структуры (как носители «крупных» модальных функций) представлены попевками, которые следующим образом распределены в целостной музыкальной форме (номера попевок в скобках даны по Металлову):

- ♦ *первая строфа* — 1) Опочинка (1), 2) Повертка средняя (11), 3) Мережа средняя с поддержкой (16), 4) Паук (22) и Подъезд светлый (13), 5) Возраз с кулизмой скамейной (65);
- ♦ *вторая строфа* — 1) Подъем малый (7) и Переволока малая (49), 2) Перехват (?) (82), 3) Накидка (74), 4) Паук (22) и Переволока малая (49) [и Накидка (74)?], 5) Кулизма средняя, конечная (3).

Функции составных элементов проявляются в том, что, например, попевка «кулизма средняя» (см. последние 9 звуков) имеет значение заключительной формулы. В качестве таковой она завершает и ряд других мелодий второго гласа: «Слава, и ныне, богородичен, догматик», «Вся паче смысла», «И ныне, и присно», «Животодавче Христе».

4. ТОНАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ И ГЛАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Своеобразную противоположность модальным функциям, при известных моментах сходства, представляет собой классическая система тональных функций, «то есть гармонических значений в пределах одной тональности» (Риман Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. С. 14). Система модальных

функций относится к древнейшей стадии развития музыкального мышления, тональные функции — к высокоразвитой культуре многоголосной музыки европейского нового времени (Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Вагнер, Глинка, Бородин, Чайковский и др.). Система тональных функций поэтому есть главный отдел теории гармонических функций.

Эта система базируется уже не на отношениях между звуками и их сочетаниями — горизонтальными интервалами; исходный пункт системы заключен в ее материале — *аккорде*, явлении принципиально многоголосном. В духе просвещенческого рационализма Рамо свел многообразие всего накопленного практикой генерал-баса аккордового материала к одному лежащему в основе всех созвучий типу — «совершенному аккорду», *консонирующему трезвучию*, существующему в двух видах — мажорном и минорном. Один из «совершенных аккордов» (по французской терминологии) выполняет роль ЦЭ в новых ладах — мажорном и минорном (получающих свои наименования от вида ЦЭ).

Функцией здесь является, соответственно, не отношение звука к звуку, как в модальности, а *отношение аккорда к аккорду* — совершенно новый тип связей, неслыханный и немислимый в модальности. Притом тональная система нового времени (как отражение идеологии эпохи Просвещения) характеризуется новым типом единства, сочетающим диалектические противоположности: с одной стороны, каждое трезвучие в качестве потенциального автономного центра, с другой — целое как таковое, только при условии его органической целостности, где любые части не просто рядоположены, а существуют лишь в качестве подчиненных общему центру благодаря достаточно сильному и очевидному для слуха *тональному тяготению*. Последнее есть, таким образом, отражение в воспринимающем сознании объективно существующей, предельно сильной и предельно разветвленной всепроникающей *звуковой связи* (звукового родства) при столь же предельно ясной централизации целого. Во взаимодействии этой связи с тяготением диссонансов к разрешению коренится эффект классического тонального лада.

Свойство ЦЭ на данном этапе эволюции гармонического сознания — объединение двух главнейших натуральных интервалов: (чистой) квинты и (большой) терции (см. пример 144), причем квинта дает сильнейший фактор централизации — ясный основной тон (зародыш всей тональной функциональности), а терция, делящая квинту в противоположных пропорциях (4 : 5 : 6 и 10 : 12 : 15), порождает *двухладовость* всей системы.

144

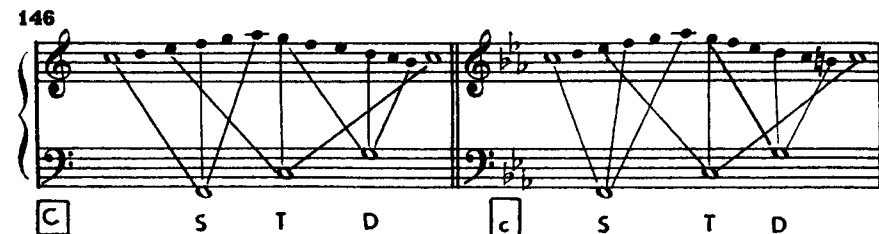
	деление	Центральный элемент
остов	терцией	мажор минор

Став ЦЭ системы, «совершенный аккорд» перестраивает структуру мелодической модели того и другого лада, внося отношения функционального *тождества через ступень* (точнее, по звукам одного и того же аккорда), обостряя тем самым значение секундовых отношений (проходящих, вспомогательных) как функциональных контрастов, стабилизируя звукоряд основных ступеней отношениями чистых квинт к каждому из звуков ЦЭ (отсюда сведение ряда основных ступеней — тех, что указываются при ключе, — к двум составам: ионийскому для мажора и эолийскому для минора) и вместе с тем закрепляя в составе мелодической модели одно из завоеваний тонального лада — всемерно подчеркивающий тоническую приму *вводный тон* («глагол» новых европейских ладов), пример 145.

145 Мелодические модели лада на основе большого и малого трезвучий мажор минор



Высшая природная звуковая связь, отношение квинты, дает предельно сильную внутреннюю спаянность системе аккордов лишь при том условии, что основные тоны аккордовых квинт (разумеется — чистых) располагаются квинтой выше и квинтой ниже ЦЭ. Отсюда особое, исключительное значение трех «единственно существенных» (Риман) гармоний, то есть главных элементов системы (ГЭ) — S, T и D (пример 146).



Притом оказывается, что три главные гармонии охватывают все тоны мелодического звукоряда. В отличие от звукорядов модальных ладов, где единство поддерживалось конкретными (или абстрактными) мелодическими формулами (например, попевками, тетра хордами и т. п.), единство тонального звукоряда базируется на высшей *природной* связи тех аккордов, в состав которых они входят (пример 147).

Складывающееся таким образом ядро классической мажорно-минорной системы уже обнаруживает две стороны:

1) *собственно-тональную* (то, что выявляет главенствующий тон, центр родства и, соответственно, тяготения) — в виде квинтовой связи S-T-D, совершенно одинаковой в каждом из обоих ладов;



2) *собственно-модальную*, звукорядную (то, что выявляет ладовое наклонение) — в виде ладового звукоряда из звуков ЦЭ вместе со всеми отстоящими от них на квинту вверх и вниз («ключевые знаки»).

Обе стороны объединены в способе обозначения тональности: «C-dur» указывает и на функциональный центр, то есть на собственно тональность (высоту, на которой реализуется лад; здесь — C), и на мажорный ряд основных ступеней вместе с *индикатором лада* (не тональности! ее индикатор — прима тоники) — терцией от центрального звука. То же с минором.

Поэтому неверно было бы систему S-T-D называть «ладовыми» функциями. Ведь носители их — три квинты с сильнейшей связью их основных тонов — действуют практически *независимо* от той или иной ладовой характеристики (иными словами, в обоих *противоположных* по своему «этосу» ладах они одинаковы), пример 148.



Точное наименование, выявляющее специфику системы отношений SDT — «тональные функции».

Итак, среди множества входящих в тональность гармоний, аккордов выделяются три «столпа» (как называет их Риман; см.: Dahlhaus, Op. cit. S. 42), держащие на себе все здание классической гармонии (пример 149).

Специфика тональных функций, соответствующая предельной централизованности, силе тяготений к ЦЭ, динамизму, действительности классической ладотональности, и состоит прежде всего в сведении всего многообразия аккордовых сочетаний к трем главным элементам (ГЭ); особенно заметно это при сравнении тональности эпохи венских классиков с барочной и ренессансной гармонией. В связи с этим возникают два вопроса. Первый заключается в том, является



ли функциональная триада научной абстракцией, высоким достижением теории, наконец-то выяснившей, в чем суть тональности, или же система S-T-D есть свойство определенного типа музыки в отличие от других? Вопрос можно поставить иначе: свойственна ли функциональная триада тональности вообще (и тогда, следовательно, музыка, созданная не на основании S-T-D, не тональна, а, например, модальна или атональна) или же существует тональность функциональная и «афункциональная» как различные типы? Второй вопрос относится к самому определению понятия «функция»: есть ли это значение, смысловая сущность гармонии, аккорда или же *сам аккорд* вместе со всеми его модификациями? Функция — это сущность или явление? Или то и другое?

Надо сказать, что Риман не дает однозначного ответа на второй вопрос и в его теории есть уклонения то в одну, то в другую сторону. Последующая научная мысль склоняется рассматривать функцию как смысловое значение гармоний, однако же реализуемое через модификацию данного коренного аккорда (например, все субдоминантовые гармонии в C-dur — видоизменения одного-единственного аккорда f-a-c). На первый же вопрос Риман отвечает в том смысле, что триада S-T-D свойственна всякой тональности, как бы сложны и запутаны ни были гармонические отношения. Последующее развитие тональности в XX в. показало, однако, что дело обстоит иначе, и следовательно, закономерность сведения всей гармонии к трем «столпам» (примеры 145–147) допустима не во всех стилях, а характерна прежде всего для стиля эпохи венских классиков и родственных по общему типу централизации. Нельзя не отметить, впрочем, удивительно большого диапазона действия принципа S-T-D как в более ранние, так и в более поздние эпохи.

Имея в виду эти соображения, мы будем излагать теорию тональных функций в два приема: 1) в ее применении к стилю венских классиков (и к типологически родственным стилям) и 2) в ее трансформации применительно к стилям, далеко отстоящим от венских классиков (начиная с эпохи романтизма).

5. СИСТЕМА ОСНОВНЫХ ТОНАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ (ГЗ)

В гармоническом стиле, где в рамках строгой тональности ограничивается число гармоний, сводимых лишь к самым родственным тонике (S и D), достигается максимальное внутреннее единство при предельной централизации. Это и есть сущность классической функциональной (в смысле S-T-D) тональности. Если бы помимо трех оснований (ступени IV–I–V) были какие-нибудь еще, пусть даже одна только nVII (как, например, в хоре «Без поры, да без времени» Чайковского), то уже возникла бы тональная двойственность, тональное колебание (в указанном случае — между тониками на I и на IV ступенях в мажоре). Единство центра тяготения можно продемонстрировать на примере подразумеваемых в тональности

(скрытых под температурией и колеблемых вольностями исполнительской интонации) числовых значений звукоступеней. Например, в мажоре (пример 150).

150 В МАЖОРЕ

Сводный порядок числовых значений (пример 151).

151

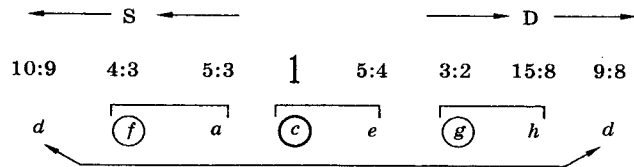
тритон (45/32)

С (C) мажорный тоник (G) малый и большой целые тоны

С (C) «Волчья квинта»

С (C) квинта = $40/27$ вместо $3/2$;
разница = $3/2 : 40/27 = 81/80$
(дидимова комма)

Как видим, даже при самой строгой тональной централизации из ладового круга неустранимо противоречие между «краями» лада — субдоминантовым и доминантовым:



Иначе говоря, замыкание на d оказывается мнимым.

Так как три «столпа» функциональной тональности представлены совершенными аккордами, опирающимися на квинты, получается *четыре звука* в отношении чистой квинты (а не три; см. пример 148); четвертый звук ($\hat{2}$ ступень) открывает легкую дорогу к окружению тона доминанты своими функционально близкими гармониями не только снизу, но и сверху. Отсюда ближайшая возможность двойной доминанты, отклонения в доминанту, классической модуляции в доминанту.

Двойное значение звука $\hat{2}$ ступени создает открытое Рамо «двойное применение» для субдоминанты с прибавленной секстой ($f-a-c-d$ в C-dur): если после этого аккорда идет тоника, то $\hat{2} = 10 : 9$, если доминанта, то $9 : 8$ (пример 152).

152 «Двойное применение» (по Ж.-Ф. Рамо)

BF = basso fondamentale = основные тоны (термин Рамо)

Нельзя не усмотреть в двойном значении $\hat{2}$ ступени предпосылку расширения тональности: последование (в C-dur) $d = 9 : 8$, $g = 3 : 2$ и $c = 1$ складывается в микросистему $d-g-c$, не совпадающую с основной (хотя и легко входящую в общую систему тональности C-dur в качестве ее subsystemы).

Функциональная (кварто-квинтовая) связь при плагальном разрешении — IV-I, при автентическом — II-V; здесь заложена возможность образования subsystemы (реализуемая, например, в мазурке Шопена C-dur op. 24 № 2: V-II-V-II-V-I), что равнозначно выходу за пределы тяготения непосредственно к тонике.

Однако это возможно лишь при подчеркивании отношения II-V. Обычно же, особенно если S^6 появляется непосредственно после тоника, происходит комматическая замена — нечто подобное энгармони-

ческому переосмыслению звука с той разницей, что энгармоническая замена осуществляется хроматически ($gis-as$), а комматическая (тоже воображаемая) — диатонически ($d-d$). Например, первые четыре аккорда прелюдии Баха C-dur из I тома ХТК (см. пример 152Б):

T-S⁶-D⁷-T
I-IV (= II)-V-I

содержат такую комматическую замену: $d = 10 : 9$ в S⁶ на $d = 9 : 8$ в D⁷. Несмотря на непосредственное следование S⁶-D⁷, хода II-V (как в мазурке Шопена) не образуется и тональный круг не расширяется; тональность остается строго функциональной.

Аналогично обстоит дело в миноре (пример 153).

Свободный порядок числовых значений (пример 154).

153 В МИНОРЕ

154

Ряды квинт в мажоре и миноре (пример 155).

(По теории П. Н. Мещанинова, логическая противоположность мажора и минора объясняется физической природой этих центральных ладовых комплексов в контексте квинто-терцовой сетки звуко-ряда нашего строя: мажор — опора на основу, c-g в C-dur, то есть на «производящий» левый ряд; минор — опора на производное, c-g в c-moll, то есть на выведенный из левого правый ряд.)

В своей классической функциональной теории Риман, став на позиции гармонического дуализма (зеркальной взаимоположенности мажора и минора) и пытаясь найти природное обоснование структуре минорного трезвучия, вынужден был обратиться к теории унтертонов и потерпел здесь явное поражение. Напомним, что минорное трезвучие строится, согласно Риману, сверху вниз, так что в трезвучии a-moll прима — e, терция — c, квинта — a; поэтому его обозначение — e (нолик слева — знак минора). Соответственно, прибавляемые к консонантно-трезвучной основе тоны в мажоре считаются вверх от примы (и обозначаются арабскими цифрами, например: f⁶), в миноре — вниз от примы (и обозначаются римскими цифрами): c^{VII} (= f-as-c-d).

Не разделяя натуралистски-позитивистских методологических предпосылок Римана, мы не видим достаточных оснований для того, чтобы вводить в теорию тональных функций дуалистический момент. Кажется ясным, что, скажем, большая секста к аккорду субдоминанты прибавляется совершенно однотипно и в мажоре, и в миноре — снизу вверх. Более того: именно в явлении тональных функций основа их принципа (родство S-T-D через квинтовую связь их квинт) безразлична к ладовой окраске тональности. Тональные функции абсолютно однотипны и в мажоре, и в миноре (различающимся в ладовом, а не в тональном отношении местоположением терции внутри квинты). Поэтому теория тональных функций вообще не может базироваться на дуалистической предпосылке.

Система оказывается монистической, а не дуалистической (это не ново: монистической разновидности функциональной теории придерживались, например, Х. Грабнер, В. Малер*); тем самым отпадает один из главных недостатков (римановской) функциональной теории.

* Обстоятельное изложение различных идей и трактовок функциональной теории гармонии содержится в книге А. Амбразаса «Классики функциональной теории» (Ambrasas A. Funkcines teorijos klasikai. Vilnius, 1981).

В соответствии со сказанным получается другая система обозначений (исходящая от римановской, но все же существенно иная):

- ◆ в мажоре (пример 156);
- ◆ в миноре (пример 157).

C T T или: D D S S °S
T или: D S S °S
3 3 3 3

(«тоника на терции»)

C D⁷ D⁷ или: D⁷ D⁷ S⁶ S⁶ °S⁶ D⁷ D⁹⁻⁹ D⁹ D⁷ D⁷ или: D⁷ D⁹ D⁹ D⁹⁻⁸ или: D⁹ D⁹ (зачеркнутой — пропущенной — примы) (знак зачеркнутой — пропущенной — примы) («вводный» или «доминанттерц-нонаккорд»)

мнимоконсонирющие

побочная форма тоника

C S⁶ S^p °S⁶ T 8-7-6-3 D⁷ T⁽⁶⁾ D⁶ T D D⁷ D⁶ T T⁶⁻⁷ S S⁶ S⁶ или: D^p T T S (зачеркнутая прима)

C T T^p S⁶ D⁶⁻⁷ T T S⁶ S⁶ D⁷ T S⁶ D⁶⁻⁶ или: D⁴⁻³ (зачеркн. прима)

C 3-4-5 3-4-3 T T⁶ D^p T T^p T °S⁶ T (Tp)

С $\circ S^6$ $\circ S^6 >$ D^7 D^9 $D^9 >$ D^7

или N (= неаполитанск.) (зачеркн. прима)

С $D^9 >$ D^6 D^7 D^6 $D^9 >$ D^6 $D^9 >$ D^6

и т. д. или или II 6<

157 В миноре:

С $\circ T$ $\circ T$ D $\circ S^6$ D^7 $\circ S^6$ $\circ S^6$ D^7 D^6 D^9 $\circ S^6$ $\circ S^6$

и т. д. или или II 6<

6. МОДИФИКАЦИЯ КОРЕННЫХ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ГАРМОНИЙ. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СПУТНИКИ, «МНИМЫЕ КОНСОНАНСЫ» (СКРЫТЫЕ ДИССОНАНСЫ). ТИПЫ ОСНОВНОГО ТОНА. ПРОБЛЕМА МЕДИАНТ

Консонирующее трезвучие T, S и D (см. пример 149) составляет лишь функциональное ядро, основу для многообразных видоизменений, дающих множество созвучий данной функции посредством прибавления (также и изъятия) различных тонов. Функциональное ядро при этом выполняет роль *коренной гармонии*, понимаемой как некий функциональный монолит, средоточие функциональных свойств и признаков, а всевозможные изменения представляют собой *модификации* коренной гармонии данной функции, как бы функциональные «вариации».

Основной прием модификации — прибавление тонов. В особенности это касается нетонических функций — доминанты и субдоминанты, как выражений тонального движения, неустойчивости. Две из таких гармоний особенно специфичны для классической тональной системы — D^7 и S^6 (см. примеры 156 и 157). Септима в доминанте и секста в субдоминанте (достаточно мягко звучащие и вместе с тем диссонирующие тоны) симметрично дополняют данную функцию элементом ее противоположности: к доминантовой квинте, верхнему звуку квинтовой цепи (см. пример 148), прибавляется субдоминантовая прима, нижний звук; и наоборот, к субдоминантовой приме, нижнему звуку квинтовой цепи (пример 148), прибавляется квинтовый тон доминанты, то есть верхний тон цепи. Аккорды D^7 и S^6 получили название «характеристические диссонансы» (термин Римана); они обрисовывают соответствующую тонику (звуки которой лежат между D и S) наиболее определенно и однозначно.

Но «первые диссонансы» — самые мягкие, как бы лишь продлевающие терцовый аккорд его же собственными, терцовыми средствами вверх (прибавлением звука септимы от коренного основного тона функции) и вниз (секста может быть понята и как «терцовый унтертон», или «субтерция») — могут распространять действие всякой функции. Непременно будучи *функциональными диссонансами* (то есть линейными, добавочными, побочными тонами по отношению к КК — консонантному ядру), эти звуки и аккорды действуют так же, как и прочие диссонансы — образуют элемент движения, вносят тяготение, стремление к какому-то другому консонансу. Внедряясь в аккорды, они и им придают такой же смысл — функциональный диссонанс *влечет к другой функции* (пример 158).

158

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. I

Tranquillo

p

и т. д.

С T^6 S^6 T S^6 T S^6 T

То же самое — под переменным функциональным действием функциональной септимы.

Среди аккордов, модифицирующих, варьирующих коренную гармонию, особенно примечательны такие, которые меняют ладовое наклонение созвучия (то есть вместо мажора звучит минор или наоборот). По идее Римана возможны два типа смен:

1) смещением *на полутон* (квинты минорного аккорда вверх или примы мажорного вниз);

2) смещением на *целый тон* (квинты мажорного аккорда вверх или примы минорного вниз).

Смена полутоновым ходом называется *вводной сменой* (термин Римана); так же называется и получившийся в результате смены аккорд противоположного наклонения. Смена целым тоном дает параллельное трезвучие (пример 159).

159

Г полутоном

Г целый тон

Г или: F

Г или: F

Правильнее было бы, однако, то и другое называть единообразно (и в мажоре, и в миноре) — *септовой сменой* (при аналогичной замене квинты секстой, соответственно, *секстовой сменой*).

С нашей же точки зрения, то и другое должно объясняться иначе:

1) как тоника со звуком сексты ниже примы (= VI ступень);

2) тоника без примы со звуком септимы вверх (= III ступень).

В результате коренные гармонии приобретают терцовое однофункциональное окружение — *функциональные спутники* в виде «вводной смены» и «параллелей» (пример 160).

160

А Функциональные спутники. Мажор

Сп

Sc

Тр

Tc

Dp

Dc

спутники:

Sc

Sp

Tc

Tp

Dc

Dp

p = параллель (лат. parallelus)

c = контрапараллель (лат. contra = напротив, на противоположной стороне)

Б Функциональные спутники. Минор

Sc

Sp

Tc

Tp

Dc

Dp

спутники:

Sc

Sp

Tc

Tp

Dc

Dp

Соответственно аккорды септовой смены, легко понимаемые как неполные тонические септаккорды, могут называться «терцсептаккорды» (термин Римана). Например, T (то есть e-g-h в C-dur; см. пример 159A) — «тонический терцсептаккорд», T $\frac{7}{4}$. Но проблематич-

ным было бы обозначение гармонии секстовой смены (с «наставкой» снизу) как «сексттерцаккордов», так как секста ниже примы приобретает свойства такого основного тона аккорда, который подрывает фундаментный основной тон функции T₁. Таким образом, термин «сексттерцаккорд» возможен лишь при рассмотрении аккорда секстовой смены в качестве видоизменения тоники, как нарушение тоники; в прочих случаях, ввиду значения нижнего звука как основного тона аккорда, понятие сексттерцаккорда нецелесообразно.

Среди спутников оказываются функционально *разные* аккорды одинакового звукового состава. В *ступенной* теории они считаются одинаковыми аккордами. Ступенная теория в этом и в других отношениях — больше статистический способ *обозначения аккордов*, чем метод объяснения гармонии. Подобно тому как одинаково звучащие интервалы c-c и his-c на баховском хорошо темперированном клавире музыкально воспринимаются различно в разных тональных контекстах, подобно тому как и без энгармонической замены существует комматическая замена, и здесь, с позиции функциональной теории, правильное решение состоит в установлении разных аккордов, практически не отличающихся друг от друга по составу звуков.

Специально надо подчеркнуть, что тоническая функция столь же подвержена образованию функциональных спутников, как и неустойчивые функции, так как первичный линейно-мелодический фактор движения — неаккордовые звуки и их внедрение в коренные аккорды — совершенно одинаково воздействует на все функции. Тем самым открывается картина более богатой функциональной жизни лада, где тоника обладает не только значением покоя, но, в местных связях, также и внутреннего движения, ведь движение — не только выход в другую тональность, но и переход от тоники к другой функции, гармонически обострить который — дело столь же естественное, как и применение проходящих септим и секст. Остановимся на этом подробнее. Тоника, конечно, знаменует точку покоя. Но в рамках классической системы функциональной гармонии свойственный ей динамизм распространяется на все аккорды, в том числе и на устой лада — тонику. То, что Асафьев усматривал в тонике Бетховена («напряженная устойчивость», «динамизм тоники»), в целом касается классической тоники вообще. Тоника и сама имеет разные *градации устойчивости* (тоника в полном совершенном кадансе, тоника в несовершенном кадансе, тоника вне каданса; как секстаккорд тоника вообще непригодна для полного заключения и т. д.). В связи с метром тоника может приобретать и противоположные свойства: например, затактовая тоника вообще может звучать как неустой (начало финала сонаты Бетховена op. 10 № 3 D-dur). А главное, любой переход от тоники на другую функцию дает эффект сильной гармонической *смены*, которая *переменно-функционально* может звучать как *устремление* к другой, местной *опоре*. Наконец, если на протяжении *тоники* могут звучать неаккордовые септима, секста, хроматические проходящие, то всегда возможно

и логично превращение тоники при переходе к другой функции в местный диссонанс.

Функциональное различие между аккордами одинакового звукового состава покажем на примере того, что в ступенной теории называется III ступенью в мажоре. «Медиантовость» этого аккорда, то есть посредствующее его положение между T и D, есть не ответ на вопрос о функциональности данной гармонии, а, как раз наоборот, сам вопрос: это тоника или доминанта? Функция (назначение) III ступени может быть двойкой. В одних случаях она — T, в других — D. Это зависит не от звукового состава аккорда, а от того, что он «делает» в гармонической структуре.

Сравним примеры 161 и 162 (сведем их в одну тональность).

161

162

метрические такты:

Эту теоретически трудную проблему классической гармонии необходимо рассмотреть подробнее. Некоторые объяснения содержит пример 163 (см. на с. 283–285).

Ясно поэтому, что в функциональной системе гармонии функции не закреплены «намертво» за теми или иными звукосочетаниями, в особенности за «спутниками» (аккордами «ложной примы»). Функция медиант неоднозначна. Это менее спокойно и комфортабельно для аналитических процедур, но более точно в музыкально-смысловом отношении. Функция определяется не звуковым составом аккорда, а его назначением в контексте.

Подобно тому как *c-e* в C-dur звучит как консонанс, а музыкально-физиологически полностью тождественный ему интервал *his-e* в *cis-moll* — как диссонанс, и функциональные спутники также — мнимые консонансы. И если (как для всех очевидно) было бы музыкально неверным восприятие *his-e* в качестве консонанса (психологически это выражение страдания, муки), то столь же неверным было бы разрушающее музыкальность контекста восприятие мнимых консонансов как благополучных истинных консонансов (что допускается в теории ступенной трактовкой тональных функций). Так, в следующем примере теоретически примитивный счет ступеней, лишенных контекста функциональных гармоний (а среди них —

163

Й. Гайдна. «Сотворение мира»

(A) Largo

f p

T — b D 9-b

(B) Ф. Шопен. Вальс

[Vivace]

p dolce e legato

T⁶ D S⁶ S

(B) Langsam

P. Вагнер. «Лоэнгрин»

p

T⁶ b b T

(Г) Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

К. Дебюсси. Прелюдия

Psans rigueur

T⁶ S T

II. Чайковский. 1-й концерт для фортепиано с оркестром

Д [Andante semplice]

pp

F T S D⁵₅ T 9-8 D⁹₅ T 6> 5 4< 3 2< 1

[D — T]

Е [Allegro vivo] II. Чайковский. 2-я симфония

ff

Es T 8 — 7-6 T

Ж [Grave] М. Мусоргский. «Картинки с выставки»

ff

Es Sp Cp T

З [Andantino] М. Мусоргский. «Картинки с выставки»

pp

gis D S 9 8 7 6 5 4 3 2 1

А. Скрябин. 3-я соната

И М.М. ♩ = 80 cantabile

p

A [T] Sp Tр S 6 5 4-3 2 1 7 6 5 4 3 2 1

[D 3-2-1]

А poco rit.

poco rit.

A 9 8 7 6 5 4 3 2 1 Tр D T 9-8-7-6 7-6-7-8

К Adagio С. Рахманинов. «Есть много звуков»

P sempre legato

Des T⁶ - 7 - 6 D⁷ T

пять аккордов минорной основы и три — мажорной), при анализе дал бы неверный результат (получилось бы, что из восьми аккордов пять — мажорные), пример 164.

Подобные упрощения могут быть допустимы в учебно-методических целях, но не при научно-теоретическом объяснении гармонии. Ср. также с примером 139Б.

Мнимость консонирования функциональных спутников в некоторых случаях наглядно доказывается замещением их полной, диссонантной формой аккорда. Например, последний оборот в примере 159Б без какого бы то ни было функционального смыслового изменения замещается такой диссонантной формой (пример 165).

от от⁷ ос +D отс ос^{6>} +Ф +D
 миноры отклонение в мажор
 D — Т
 (ср. с примером Б)

(B) [Vivacissimamente] Л. Бетховен. Соната оп. 81а, финал

от 6>

(B) +D от 6>

(Особенно выразительно «сверхминорное», сгущенное-мрачное звучание аккорда $os^{6>}$: оба признака минорности — и терция, и секста — одновременно.)

165 Ф. Шопен

Т 8 - 7 S Т Ф₉ D

Скрытый диссонанс — также фактор тонального тяготения.

Тональность упрощенно может быть вообще понята как *функция основного тона*. Естественно поэтому, что категория основного тона получает в классической тональности богатую разработку.

Возможно различать четыре типа основного тона:

1. Основной тон тональности — T_1 (тоника-звук).

2. Основной тон функции — T_1, D_1, S_1 (также и их «имитации» — DD_1 , побочные D и S и т. п.).

3. Основной тон аккорда самого по себе — местное значение основы аккорда, что может совпадать с основным тоном аккорда, но может не совпадать (например, в «спутниках» секстовой смены).

4. Мнимый основной тон (особенно в секстах аккордов, если их изъять из тонально-функционального контекста).

Рассмотрим их подробнее.

1. Основной тон тональности (ОТТ) пронизывает в тональной музыке все ладотональное построение целиком. Специфика ОТТ в том, что он ясно ощущается и тогда, когда реально слышимый, даже очень сильно звучащий основной тон в данный момент с ним не совпадает (например, в доминантовых преддыктах, в кульминационных субдоминантовых отклонениях и т. п.). Мощь ОТТ дает возможность строить огромные классические музыкальные формы. Сквозное действие ОТТ обеспечивается непрерывной поддержкой находящихся в высшем ладоакустическом родстве (O, O) функции D и S.

В тональности ОТТ — *центральный тон*.

2. Основные тоны функции (ОТФ) — звуки $(\hat{1}, \hat{5}$ и $\hat{4}$, которые в классической функциональной тональности постоянно ощущаются как опоры лада, повторяются чаще других звуков; так же важна их роль в качестве опорных тонов, регулирующих движение классической мелодии с ее пусть и полностью подчиненными общим тональным функциям, но все же не совсем с ними сливающимися модальными, монодическими ладомелодическими функциями звуков (не аккордов; см., например, структуру тональности в начальном восьмитакте «Фантастической пьесы» Шумана оп. 12 № 4 Des-dur или в начале темы «Свадебного марша» Мендельсона-Бартольди).

ОТФ представляют собой *фундаментные основные тоны* тональности.

3. Основной тон аккорда (ОТА) — главный звук аккорда, выявляемый из самой его структуры, прежде всего из консонантного ядра (см. главу 4).

По сравнению с фундаментными ОТА являются *простыми*.

4. Мнимый основной тон (мнимый ОТ) — тот, что в действительности таковым не является. Например, звук f^1 в заключительной тонике $a-c^1-f^1$ мазурки Шопена оп. 17 № 4 a-moll (см. в главе 10 пример 139Б) при формальном терцовом понимании классических аккордов $a-c^1-f^1$ разложимо по терциям ($f-a-c^1$ с основным тоном f), что, однако, в контексте мазурки Шопена было бы грубой ошибкой.

Секста в доминанте мажора (D^6-T) — типичный мнимый основной тон. Очень часто сильное, заметное нарушение норм удвоения аккордовых звуков указывает на истинный ОТА.

Все эти типы основных тонов сосуществуют одновременно, создавая живую игру тональных сил, вступающая подчас в противоречие друг с другом либо образуя богатую смысловыми оттенками двойственность значений звуков. (Например, светлые «миноры» $+Sp$ или $+Tr$,

(A)

Es T T D7 T

OTА

OTФ

OTТ

не совпадают

(B)

[S] T S⁶ D T

OTА

OTФ

OTТ

Условные знаки: □ = OTТ ◇ = мнимый OT

предельно мрачные «мажоры» °S⁶ в действительности — видоизмененные аккорды противоположного наклонения.) Особенно важно взаимодействие фундаментальных основных тонов с простыми аккордовыми. Смысловое богатство функциональных спутников и состоит именно в функциональном напряжении между OTФ и OTА.

С учетом множественности типов основного тона функциональность становится не только многослойной («спутники»), но и как бы многомерной, причем все структурные уровни функциональности сливаются в фактурно нечленимое целое (см. пример 166 на с. 288).

Отсюда решение проблемы медиант. Суть проблемы в том, что медианты сочетают в себе признаки смежных основных квинтовых функций, не создавая при этом (по крайней мере в основе системы, в венско-классическом типе гармонии) никаких самостоятельных особых функций сверх трех — T, D и S. Классическая медианта — либо нижележащая основная функция с септовой сменой, либо — вышележащая с секстовой. Какая именно — зависит от контекста, в котором то и другое обретает специфические тонкие оттенки гармонического смысла.

Например, *тоническая медианта* представляет собой *неполное разрешение*, то есть и не на всю глубину разрешения (не доведено до тонической примы), и с оставшейся неразрешенной септимой (или T⁷ и T⁹; см. пример 163Д), пример 167.

Adagio

Sp D Tc Tp

= S⁶ = T⁷ T

OTА

OTФ

OTТ

(апподж.)

А *тоническая субмедиа́нта* — это *нарушенная тоника* (как в прерванном кадансе, например, в финале сонаты Бетховена op. 10 № 3 D-dur конец главной темы, конец экспозиции).

Важнейшие явления медиантности можно систематизировать в зависимости от следующих моментов:

- 1) от той или иной *функции*;
- 2) от того, *выше* или *ниже* примы располагается основной тон «спутника»;
- 3) от того, *после* основной функции или *перед* ней располагается ее «спутник», в связи с метром (часто наблюдается тенденция к смене функции при переходе к тяжелому времени такта); он может быть и вместо коренного аккорда функции;
- 4) от *голосоведения* — энергия перволинейарных явлений часто сохраняется и при внедрении «транзита» в аккорд. Например, септима при септовой смене продолжает идти вниз, как если бы она так и осталась обычной неаккордовой проходящей септимой; или вообще функциональные диссонансы — 7 и 6 — продолжают быть связанными линейным ходом по секундам в соответствии со своей линейной функцией проходящих или вспомогательных. К голосоведению относятся и нормы удвоения.

Некоторые из наиболее важных явлений, связанные с тоническими медиантами:

- 1) после T:
T-T-S (скрытодиссонантное напряжение в тонике);
T-T-S
- 2) после D:
D⁸⁻⁷-T (нарушенная тоника),
D⁸⁻⁷-T (неполная тоника).

Из модификаций коренных функциональных гармоний необходимо еще упомянуть аккорд, не являющийся функциональным спутником, но обладающий иногда сходной двусмысленностью, — это «уменьшенный (септаккорд) субдоминанты», $^bS_4^6<$ (пример 168).

168 И. С. Бах. Кантата № 159

Figured bass notation below the first system: OS 5 - 4 < → Tr

Figured bass notation below the second system: S - OS 6 4 < → 5 (= p m)

Решающим признаком S является фундаментальный ход баса, $\hat{4}-\hat{1}$, типичный для сильно выраженной S и нарушающий обычное ведение звука $\hat{4}$ в функции D.

Изредка субдоминантовый уменьшенный встречается и в обычных полных кадансах (Глюк, «Орфей и Эвридика», 1-й хор, c-moll; Бетховен, главная тема Largo e mesto сонаты op. 10 № 3). Особо изысканный случай $^bS_4^6<$ в подобном кадансе — см. пример 160. Благодаря предъёмному тону $4<$ в аккорде $^bS_4^6$ возникает побочная связь типа D-T с аккордом Dp, зачинающая «фригийско-уменьшенную» доминанту $D_5^{7>}$ в I части 10-й симфонии Шостаковича (также — в известном Траурном марше h-moll Метнера).

Функциональные спутники могут приобретать и менее обычные формы. Так, в сочетании с повышением тонической квинты F^7 превращается в $T_{III}<$, а F_9^7 — в $T_{III}^7<$, пример 169 (ср. с примером 227E).

169

Figured bass notation below the system: T $\frac{8}{5}$ 3 — 7 — 5 < — S — D — T

Неосуществляемая функция побочной доминанты к Tr едва ли образует здесь даже подсистему.

Наконец, в виде исключения возможно образование и функциональных спутников 2-го порядка, то есть побочных форм функции, где основной тон стоит от фундаментального не на одну терцию вверх или вниз (как в «спутниках» 1-го порядка), а на две, то есть на расстояние квинты, что типично для основных функций. Понятно, что для возникновения таких функциональных значений нужна очень большая «пробивающая» сила данной функции, притом еще редкостные условия.

В примере 170А подобие функционального спутника 2-го порядка можно найти в мелодии, фигурирующей верхнюю часть T^9 , которая совпадает с доминантовым трезвучием (подобно тому, как это очень часто бывает и с функциональным спутником 1-го порядка: Чайковский, финал 4-й симфонии, т. 2; Рахманинов, Этюд-картина es-moll op. 39 № 5, начало второго предложения, т. 2 и т. п.).

В примере 170Б несколько «оторвавшаяся» от корня часть тонического нонаккорда (трезвучие as-moll) уже практически совпадает с тем, что можно считать функциональным спутником 2-го порядка.

В примере 170В — изредка встречающаяся в S кварта (побочный тон), возникшая вследствие тяжелого свободного тона.

В последнем образце (Г) — та же кварта вместо терции в сочетании с другими тонами ($\hat{1}$, $\hat{6}$) совпадает с продлением S по терциям вниз ($S_{8 \rightarrow 6 \rightarrow 4}$), в результате чего возникает аккорд F-dur как спутник 2-го порядка.

170 (A) К. Дебюсси. «Вальс более чем медленный»

Ges

T 9 8 7 6 5 4 3 2 <

(Б) С. Рахманинов. «Ау!»

meno mosso

pp

perdendosi

Des

T 9 8 7 6 5 4 < 3 2 >

(B) Э. Григ. «Траурный марш на смерть Р. Нурдрока» (схема)

a

T S₆ T S₆ T

(Г) П. Чайковский. «Шелкунчик» (схема)

g

S₆ - T S₆ - 3 T

В отличие от функциональных спутников 1-го порядка, созвучия 2-го порядка — образования несколько искусственные, и приводятся здесь они с целью демонстрации самого принципа модификации основных функциональных аккордов.

7. ЛОГИКА ТОНАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ. ФОРМУЛА TSDT КАК ОСНОВНОЙ ЗАКОН ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ

Звуковысотные отношения в музыке имеют четыре основных аспекта: 1) математический (числовые отношения), 2) физический (отношения колебаний звучащих материальных тел; акустика), 3) физиологический («телесное» восприятие звуков, ощущение и непосредственно-эмоциональное переживание отдельных тонов и их сочетаний, ритмов, созвучий, тембров и т. д.) и 4) психологический

(эстетическое, «духовное» восприятие звукоотношений, художественные представления музыкальной красоты); см. главу 2. К высшим слоям музыкальных представлений принадлежат отношения музыкально-логического порядка, в том числе и логика тональных функций, на которой зиждется логически строго выверенное здание классической музыкальной композиции.

Художественная логика вообще предполагает установление закономерности, истинности в художественном предмете или явлении, а также в исторических процессах их генезиса и развития, перехода в другие предметы или явления. Несмотря на субъективный характер художественного творчества и его спонтанность, объективные логические закономерности самой художественной красоты как важнейшей стороны художественного содержания, воплощенные в произведении искусства, непременно запечатлеваются в родившемся произведении, в частности и в музыкальном. Сияние логического порядка в качестве основополагающего компонента музыкальной красоты уже составляет важнейший объект исследования музыкальной логики.

Одно из наиболее важных проявлений музыкальной логики и есть логика тональных функций. Вместе с другими сторонами классической музыкальной формы — метроритмической, мотивно-тематической и композиционно-структурной — концепция тональных функций несет на себе печать мировоззрения целой эпохи европейского Просвещения с характерными его идеями — свободой личности, руководствующейся в своей деятельности лишь доводами разума, сведением всего к естественным основаниям и принципам. Сам принцип тональных функций онтологически опирается на естественные свойства музыкально-звукового материала, на присущее унисону и октаве (и в одновременности, и в последовании) качество тождества, на свойственную кварто-квинтовым отношениям наивысшую звуковую связь и т. д. Прямым отражением идей просветительского рационализма следует считать главный принцип системы тональных функций — предельную централизованность и связность при крайней разветвленности и дифференцированности функциональных отношений. И так же как многообразии явлений природы — даже небесную механику удалось строго объяснить одними только естественными законами — огромные и сложнейшие гармонические постройки (такие, как сонатная форма) сводимы к своему лаконичному функциональному закону. Таковым является формула гармонической каденции TSDT (установление значения «тройной пропорции», то есть системы S-T-D для тональной гармонии, заслуга Рамо). Как убедительно показал Риман (см. «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах»), даже за пределами главной тональности тональное движение есть не что иное, как кружение вокруг неподвижного центра. И внутри тональности, и за ее пределами формула TSDT остается основной моделью всех тональных последований. Поэтому выяснение логики составляющих формулу отношений есть раскрытие логики тональных функций вообще.

Основы учения о функциональной логике заложил еще Рамо. Он проанализировал автентическое отношение, двучлен D–T и нашел, что доминанта возникает, как бы выделяясь из состава тоники, так как «фундаментальный звук», то есть основной тон доминанты, содержится в звуковом составе тонического аккорда. Доминанта порождается тоникой, притом находится в квинтовом отношении к ней. Отсюда подчиненный характер доминанты и исключительное значение этой гармонии в составе лада (после тоники, разумеется). Подчиненное положение доминанты особенно отчетливо в момент перехода ее в тонику при кадансировании D–T. Разрешение D в T есть возвращение, восстановление изначальной гармонии; поэтому оно дает эффект достижения особенно полного покоя, то есть — самую совершенную каденцию. Сказанное возможно понять и таким образом, что оба основных тона ($\hat{5}$ и $\hat{1}$) вместе складываются в остовную квинту последнего аккорда тоники; отсюда особое совершенство разрешения.

Рамо же усмотрел распространение отношений автентической каденции D–T на другие аккорды за пределами S, T и D (идея «имитации каденции», когда, например, оборот VI–II в мажоре «имитирует» каденцию V–I на других ступенях; особенно важно для столь популярной в XVII–XVIII вв. секвенции).

Согласно Морицу Хауптману, привлекающему к анализу гармонической каденции философские положения диалектики Гегеля, в каденционном последовании T–S–T–D–T тоника появляется сначала как простая данность. Далее функциональная роль тоники «раздваивается в себе», распадаясь в две противоположности. По отношению к S она сама оказывается доминантой, а к D — субдоминантой. Это — стадия диалектического отрицания первоначального тезиса: тоника становится *доминантами* (то есть доминантой и субдоминантой; по-немецки их часто называют «обе доминанты»). Заключительное же разрешение в тонику вновь обращает «Dominant-*Sein*» (труднопереводимо: «бытие доминантами», то есть состояние, когда T *имеется* у своих S и D в качестве их D и S) в «Dominant-*Haben*» (в «имение доминант», то есть в состояние, когда T вновь *имеет* свои S и D в качестве таковых). Это второе отрицание есть, таким образом, диалектическое «отрицание отрицания», возвращающее начальному аккорду его тоническое значение, однако уже на более высоком его уровне, обогатенном реализованным отношением к S и D (ср.: *Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. S. 43*). В анализе Хауптмана ценен сам диалектический метод и найденные исследователем тонкие смысловые слои логического значения функции. Однако странным кажется несколько механическое уравнивание S и D в их отношении к T. Так же как «верх» и «низ» в гармонии неравноправны (с этим ведь связана и римановская неудача в попытке уравнивать обертоны и унтертоны), не может быть равного отношения у тоники с D и с S. Прав был также и Рамо, установивший производный характер D по отношению к T (D, но не S).

Кроме того, с позиции Хауптмана, очевидно, была бы равным образом возможна «диалектика» функций и в каденции типа TSDT, и наоборот: TDST, что, однако, резко противоречит системе классической функциональности.

Недостаток теории Хауптмана был исправлен присоединившимся к ее методу Риманом. В своей книге «Музыкальная логика» (1873 г.) он полагает начальную тонику тезисом, следующие далее S и $K\sharp$ — антитезисом, а разрешение D в T — синтезом (поэтому, в порядке появления функций, T — тетична, S — антитетична, D — синтетична). Опираясь на теорию аккордовых связей Гельмгольца, Риман обосновывает синтетичность аккорда D тем, что он находится в обертонах тоники (это сходно со взглядами Рамо: когда после *c–e–g* появляется его доминанта *g–h–d*, то возникает аккорд, который уже был в призвуках *c–e–g*). Аккорд же S, наоборот, не находится; он тем самым не приготовлен тоническим, берется заново (см.: *Гельмгольц. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. С. 416*); естественно, S и берет на себя роль антитезиса. Это более глубокое объяснение тональных функций одновременно показывает, почему порядок аккордов каденции TSDT, а не TDST: было бы логически неверно допустить сначала «синтез», а после него — «антитезис».

Диалектика «отчуждения» тезиса-тоники в «доминантовое бытие» и восстановления на качественно более высоком уровне «имения [у себя] доминант» («развитие по спирали») представлена у Римана с учетом качественных различий в характере диалектической же противоположности между D : T и S : T. По Риману, чередование T и D есть простой, недialeктический показ тональности (Гельмгольц, указывая, что простейшие народные песни и танцы движутся попеременно то в тонике, то в доминанте, связывает с этим устройство примитивнейшей гармошки — при растягивании мехов она издает тонический аккорд, а при обратном движении — доминантовый). При переходе же от T к S тональность начинает колебаться, так как тоника-тезис приобретает свойства D к S как к новой T (см. в книге: *Риман. Систематическое учение о модуляции <...> С. 23–25*). Возникает противоречие — движущая сила развития: S — не аккорд успокоения, а *аккорд конфликта*, и тонику надо всемерно укреплять. Разрешение конфликта и восстановление власти тоники достигается введением доминанты, которая, будучи частью тоники, уверенно и с непреодолимой силой возвращает нас к ней. Усиление напряжения при достижении S на каденционном участке часто совпадает с положением ее в тяжелом, 6-м такте, что связано с естественным *crescendo* (например, в *Largo appassionato* сонаты Бетховена op. 2 № 2). Знаменательно, что в этих своих наиболее глубоких мыслях Риман практически игнорирует свой собственный дуализм мажора и минора (впрочем, это свойственно не всем его работам, где он касается логики функций; см., например, его *Musikalische Syntaxis. 1877. S. 38*; ср.: *Dahlhaus. Op. cit. S. 44–45*).

Таким образом, признавая Римана великим теоретиком классической гармонии и основным создателем теории тональных функций, мы вместе с тем должны перечислить и ошибочные стороны его теории.

Неверно у Римана дуалистическое понимание лада, хотя элементы его, проистекающие от взаимодействия основных строительных интервалов чистого строя в рамках трезвучия, неотделимы от сущности гармонической системы (например, параллель от мажора вниз, а от минора вверх). Нельзя считать звуки минорного трезвучия, в разнотонии с мажорным, сверху вниз: надо единообразно, и в мажоре, и в миноре, отсчитывать от основного тона. Неправильно обозначать второй аккорд оборота V^7-VI по-разному — в мажоре Tr , а в миноре $^{\circ}T_2$; так как функция его там и здесь совершенно одна и та же, то должна быть и одинаковая трактовка — тоника, нарушаемая «подкладыванием» нижней терции (= сексты) к ее приме. Недостаточно использовать только квинту как основу функционального отношения $S-T-D$, так как в основе интервальной системы европейской музыки не один строительный интервал (квинта), а два (еще и большая терция). В связи с дуализмом у Римана преувеличено значение указаний на модальные признаки; так, минорная тоника как функция всегда снабжается знаком «нолика» ($^{\circ}T$), тем самым к обозначению функции (совершенно *одинаковой* и в мажоре, и в миноре) приписывается и указание на *носителя* функции. Верно акцентируя значимость центральных функциональных связей, Риман не осветил систему переменных функций. В системе Римана совсем неудовлетворительно раскрыта функциональность музыки конца XIX — начала XX в. и эволюции функциональной системы. Линейные силы в гармонии не допускаются к статусу самостоятельных явлений функционального порядка.

В русских теориях конца XIX и начала XX в. — Танеева, Яворского — исследована еще одна сторона тональной функциональности классических мажора и минора. Танеев в своей теории объединяющей тональности (см.: *Танеев С. И.* Материалы и документы. С. 226–233; *Беляев В. М.* Анализ модуляций <...> установил роль тритонового отношения (например, $f-h$ в $C-dur$ и $c-moll$), распределяемого между функциями S и D для создания внутритональной неустойчивости и интенсивного направленного тяготения к тонике. То же и в последовании тональностей, отклонений; в тональных планах музыкальных форм. В теории XX в., не без связи с проблематикой новой гармонии, было акцентировано характерное для динамизма классических тональных функций стремление переходить от данного аккорда к такому, чей основной тон отсутствовал бы в составе данного. Отсюда эффект сильного движения, функциональной активности при высшей связности. Этой закономерности соответствует не только основной двучлен функциональной каденции, $D-T$, не только его «имитация» $T-S$, но и вообще сам «двигатель» гармонического развития — функциональная формула $TSDT$ (про-

тивоположный путь, $TDST$, в непосредственном последовании классических аккордов дал бы вялость, пассивность). Парадоксально, что *тот же эффект* нарастания функциональной активности при сохранении высшей связности имеет последование тональностей согласно *обратному* функциональному распорядку $TDST$.

В теории переменных функций Ю. Н. Тюлина раскрыта жизнь элементов лада в их местных (а не центральных) связях.

8. ТОНАЛЬНОСТЬ СТРОГАЯ И РАСШИРЕННАЯ. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СТУПЕНИ

Пронизанность обширного гармонического построения непрерывным тяготением к тонике (ЦЭ) и логическая значимость каждого созвучия в зависимости от его отношения к ней составляют, как ясно из предыдущего, одно из главнейших свойств тональности как специфической ладовой системы. Это особого рода наивысшее средство всех элементов лада обеспечивается прежде всего постоянно подчеркиваемой связью всех звуков и созвучий через взаимодействие и соподчинение звуков трех фундаментальных квинт ($S-T-D$). Поэтому-то анализ тональности как формы европейского лада и производится в аспекте трех тональных функций.

Но сказанное в предыдущем разделе о логике главных элементов тональности (ГЭ) касается не только тех звуков и созвучий, которые находятся в самом «ядре» тональности; это распространяется и далеко за его пределы — практически на все побочные элементы (ПЭ) тонального лада классико-романтической тональной системы (хотя, разумеется, *качество* тональной системы и характер функциональности в разных исторических стилях варьируют весьма значительно).

Послеклассические стили гармонии обнаруживают большое *расширение* границ тональности. С другой стороны, уже и в самом ядре классической тональности различимы колебания тонального строя, скрытые температурой, но угадываемые в логике гармонических функций. Как было показано выше (см. § 5 и 7 этой главы), только простое чередование тоники и доминанты (D^7) обеспечивает незыблемость строя, то есть устойчивое пребывание в ладу. Сопоставление же с S дает уклон в сторону («вниз») от главной тональной «оси»: секста в субдоминанте ($10 : 9$) не вполне совпадает с квинтой доминанты ($9 : 8$; см. примеры 151 и 152); в миноре подобное комматическое расхождение обнаруживается также еще и в $\hat{7}$ — как кварта от $\hat{4}$ это $16 : 9$, а как квинта от $\hat{3}$ — $9 : 5$ (разница — та же дидимова комма $\frac{9}{5} : \frac{16}{9} = \frac{81}{80}$).

Замечательно, что подобные внутритональные колебания как бы растворяются в токе тонально связанных гармоний и не дают смещения тонального центра. Они показывают лишь значительную «удаленность» друг от друга «краев» лада (понятно, что опирающаяся на

диатонику система главных тональных функций принципиально так же разомкнута, как и сама диатоника; см. главу 8):

МАЖОР									МИНОР								
2	4	6	1	3	5	7	2	4	6	1	3	5	7	2	4		
d	f	a	c	e	g	h	d	d	f	a	c	e	g	h	d		
10	4	5	1	5	3	15	9	10	4	5	1	5	3	15	9		
9	3	3	1	4	2	8	8	9	3	3	1	4	2	8	8		

Разомкнутость функционального ряда обнаруживается самым красноречивым образом в некоторых функционально-«неудобных» последованиях классической гармонии. Оставаясь совершенно строгой, то есть не расширяясь введением побочных доминант или каких-нибудь еще средств из других тональностей, данная тональность оказывается не в состоянии предоставить естественное и хорошо звучащее исследование, если мы попытаемся «сомкнуть» края системы. Обратимся еще раз к примерам 150–152. Казалось бы, система трех функций обеспечивает идеальную кварто-квинтовую связь каждой звукоступени. Но в этой основной гармонической модели европейского лада края системы «разведены», разъединены. Чтобы «сомкнуть» их, необходимо поставить подряд $\hat{6}$ и $\hat{7}$ (пример 171).

171

Сопрано: $\hat{5} \hat{6} \hat{7} \hat{8}$ $\hat{8} \hat{7} \hat{6}$ $\hat{6} \hat{7}$ $\hat{7} \hat{6}$

Бас: $\hat{6} \hat{7}$ $\hat{7} \hat{6}$

С

Поставим теперь (вслед за Рамо) функциональные басы (пример 172). В гармоническом воплощении ходов $\hat{6}-\hat{7}$, $\hat{7}-\hat{6}$ обнаруживаются некрасивые последования: фундаменты S-D образуют нежелательные ходы двух больших терций подряд (с точки зрения теории Рамо, нарушается кварто-квинтовая связь основных ступеней); в другом случае еще хуже — после D вообще нет никакого удовлет-

172

С

[G:]
«двойное применение»

С [G:]C: С Г D D D Т D Т
G:S T D T

ворительного аккорда. Решение Рамо: необходимо заимствовать (из тональности близлежащей доминанты) *четвертый фундамент* — основной тон на II ступени (пример 173).

173 J.-Ph. Rameau. *Génération harmonique*. Paris, 1737

А нотный пример VI, к стр. 65

Фундаментальное последование квинтами в одном ладу

Б нотный пример XV, к стр. 129

Гармонические звуки в диатоническом восхождении на октаву

Фундаментальное последование [это не басовый голос, а последование основных тонов]

В нотный пример XVI, к стр. 132

Гармонич. звуки в диатонич. нисхождении на октаву

Фундаментальное последование

Расположение больших и малых целых тонов при этом меняется (ср. с примером 151), приобретая такую форму, как в G-dur. Иначе говоря, заимствование чужого фундамента привносит в пределы данной тональности элементы родственной, то есть содержит или мимолетную модуляцию, или же — *расширение* тональности путем включения в ее состав элементов другой.

А как поступали композиторы, сталкиваясь с ходом $\hat{6}-\hat{7}$ или $\hat{7}-\hat{6}$? Рассмотрим пример 174.

174

Г. Ф. Гендель. Чакона из сюиты G-dur

(и далее каданс в G-dur)

(Тот же оборот — в теме «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха.)

«Края лада» (а за их пределами начинается позднее расширение его), по-видимому, остро ощущались в XVIII в. Показателен факт: из 48 тем фуг ХТК Баха есть один-единственный случай перехода через цезуру лада $\hat{6}-\hat{7}$ — в фуге H-dur из II тома. Гармоническое осмысление мелодии дает тот самый «четвертый фундамент»:

Другое решение предлагает Бах в начале I части Итальянского концерта (пример 175).

И. С. Бах. Итальянский концерт

175

Странный миксолидийский лад не вызван здесь никакими колористическими соображениями и никак не связан с «ладами народной музыки». Им просто избегается чрезмерно острый ход в $\hat{7}-\hat{6}$ (с лидийским оттенком от S) и заменяется ходом $n\hat{7}-\hat{6}$, скрывающим «шов» в тональности.

Подобные образцы показывают характер ощущения тональности в ее строгом виде, свойственный музыке XVIII в. Однако тональность — явление исторически эволюционирующее. Гармонические стили XIX в. после Бетховена (в особенности во второй половине столетия) и многие явления музыки XX в., оставаясь тональными, имеют дело, однако, с несколько иным составом элементов гармонии и, соответственно, с несколько иной организацией тональных функций. Музыкантам XX в. свойственно иное ощущение тональности в сравнении даже с тем, как понимали ее в конце XIX в. Тем более необходимо детальное рассмотрение тех элементов тональной системы и принципов ее организации, которые исторически постепенно привели тональность к ее нынешнему состоянию. Со своей стороны такое исследование призвано помочь лучше услышать давно утраченные восприятием тонкости гармонии XVII–XVIII вв. Например, там, где композитор XVIII в. писал потрясающие его душу нагромождения «ужасных» диссонансов и едва выносимые слухом необычайные, почти фальшивые тональные последования, наш слух едва замечает вообще, что в гармонии что-то происходит; никаких звуковых потрясений он вообще здесь не испытывает. Но все же при внимательном вслушивании мы тоже замечаем, что, например, ход $\hat{7}<-\hat{6}$ на фоне S звучит, пожалуй, резковато, а $\hat{7}>-\hat{6}$ — более мягко. И в целом последующее историческое развитие гармонии не вполне сглаживает в нашем восприятии какие-то грани между «голичными кольцами» многослойной гармонической структуры: то, что некогда было «краями лада», не просто погребено под толщей генетически позднейших наслоений, но, будучи свернуто в многосоставную структуру, навсегда остается в ней какими-то контурными гранями, отделяющими один слой структуры от других. Поэтому мы, обладая позднейшим, иным ощущением тональности, в принципе сохраняем «неоклассическую» возможность возобновления и прежних структурных и эстетических ограничений круга гармоний.

В данном отношении последующее развитие тональности может быть охарактеризовано как ее *расширение*. Соответственно и функциональность — как *расширенная функциональность*. Возможно указать на три главные магистрали, по которым направляется процесс расширения функциональности:

1. Включение в сферу данной тональности гармоний из близких ей — *побочные доминанты и субдоминанты*.
2. *Смещение* ладов (то есть включение в состав данного лада гармоний из других ладов с тем же основным тоном либо с новыми основными тонами).

3. *Хроматическая линейность* (то есть «укрупнение» хроматических проходящих и вспомогательных звуков до ранга аккордов) и *альтерация*.

Эти и родственные им явления будут рассматриваться подробнее в большинстве последующих параграфов главы. Здесь же мы ограничимся только указанием на общую перспективу рассмотрения проблемы тональной функциональности.

Расширение тональности означает также интенсивное внутреннее усложнение функциональности. Согласно общему закону эволюции систем это усложнение (показатель нарастающего богатства смысловых связей) в определенный момент приводит к критической точке, за которой вынужденно наступает реорганизация системы. То, что прежде было формой, становится материалом для формы генетически более поздней. Таковой реорганизацией исторически явилось преобразование гармонической системы в начале XX в., что уже не входит в предмет рассмотрения данной работы. К ее задаче относится в этом отношении лишь систематизация явлений тональной гармонии на ее поздней стадии, вплоть до момента перехода в новую гармонию XX в.

Расширение тональности и усложнение функциональных связей приводит к возрастанию роли тонко дифференцированных гармонических отношений, причем сама эта тонкость может оказаться более важным фактором гармонии, чем несомненная принадлежность к функциональной группе доминанты или субдоминанты. В этой ситуации допустима реорганизация и системы функциональной нотации — расширение ее с делением на два плана: на *обозначение* аккорда и на его собственно *объяснение*. Обозначение наиболее удобно делать с помощью указания аккордодоступности (V, nII, vIII и т. п.) и ее видоизменений ($V^{\frac{6}{7}}$, $vIII^<$ и т. п.), а также звуков аккорда (*as-h-dis* и т. п.), иногда с дополнительной фиксацией линейарной функции (проходящий, вспомогательный). Объяснение же приходится тогда делать в виде дополнительных специальных аналитических сведений. Важно, однако, подчеркнуть, что при этом не происходит возвращения к формальной статистике ступенных номеров, отмечающих лишь примы терцовых рядов-созвучий. Например, аккорд *b-des-f-gis* в a-moll обозначается не как «VII $^{\frac{6}{5}}$ », а как $nII^{\frac{6}{3}}$ или $nII^{\frac{6}{3}}$; *f-as-c-d* в C-dur — не как «II $^{\frac{6}{5}}$ », а как $IV^{\frac{6}{7}}$ и т. д. Функциональное понимание гармонии отражается, таким образом, и в ступенных обозначениях. Поэтому названный метод следует понимать не просто как ступенный, а как метод «функционально-трактованных ступеней» (упрощенно — «функциональные ступени»).

9. К ПРОБЛЕМЕ ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ

Классическая тонально-функциональная система аккордовых и неаккордовых звуков регулирует тончайшие гармонико-смысловые градации отношения между тонами. Принадлежность звуков к аккорду данной функции при соблюдении строгих требований ведения неаккордовых звуков («стирание следа» при ходе на секунду и раз-

решении в аккордовый) означает *гармоническую* совместимость тонов, имеющую смысл в условиях противопоставления ее гармонической несовместимости звуков разной функции. Однофункциональность группы звуков в функциональной гармонии ведет свое происхождение от объединения созвучных тонов отношениями консонанса в средневековой — ренессансной гармонии. И так же как там консонантность звучания обеспечивает ему гармоническую «чистоту», противопоставляемую гармонической «грязи» при линейно неорганизованных чуждых тонах — диссонансах, здесь аналогичную чистоту гармонии обеспечивает однофункциональность звукоочетаний, не нарушаемая примешиванием элементов другой функции.

К такого рода смешениям принадлежит и явление полифункциональности. Под полифункциональностью подразумевается одновременное звучание аккордов двух или более функций, также вообще созвучание тонов, принадлежащих различным функциям. Например, тоническое трезвучие вниз и D^7 над ним; или то же наоборот. Если функция воплощает смысл, то такая полифункциональность (в рамках классической системы гармонии) — бессмыслица. Поэтому в таком чистом своем виде полифункциональность практически не встречается. Даже в тех случаях, когда музыка воплощает какой-нибудь «разлад», композиторы предпочитают обходиться без гармонической грязи полифункциональности, хотя исключения здесь все же возможны. Вероятно, самым заметным из них является заключительный каданс финала «Музыкальной шутки» Моцарта с нестерпимо фальшивым, режущим слух сочетанием нескольких мажорных трезвучий, каждое «в своей тональности» (по отношению к главной тонике это будет «полифункциональная» какофония нескольких разных функций).

Необходимо специально предостеречь от механистической трактовки полифункциональности, возникающей при подмене понятий «функция — аккорд». Функция есть *роль* аккорда в гармоническом процессе, происходящая прежде всего на основе отношения аккорда к ЦЭ лада. Аккорд же есть *носитель* функции. Как уже было показано выше, одно и то же сочетание звуков может выполнять разные функции (например, *e-g-h* в C-dur). Было бы очевидно неверным «закреплять» за определенным сочетанием звуков одно-единственное значение и считать появление этих звуков свидетельством наличия только такой функции. Например, верхнее трезвучие-субаккорд (то есть созвучие как часть аккорда) большого доминантового но-наккорда ($D^{\frac{9}{7}}$), совпадая с Sp, является безоговорочно созвучием доминантовой функции. При прочих обычных условиях весь аккорд не может быть трактован как полифункциональный:

$$\frac{S}{D}, \frac{II}{V}.$$

В частности, когда D^9 разрешается в T, нельзя говорить, что это «двухфункциональный автентико-плагальный оборот» (как это

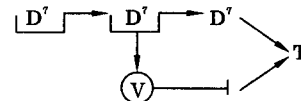
следовало бы из трактовки D^9 в качестве «полифункционального» аккорда); D^9-T — это только автентический однофункциональный оборот.

В противоположность механической полифункциональности, следует исходить из того, что целое не есть простая сумма компонентов и что объединение звуковых элементов, которые, взятые сами по себе, принадлежат разным функциям, при созвучии дает *новое качество*. Таким образом, звуки-элементы в отдельности и в составе более крупного целого могут существенно отличаться в функциональном отношении. Так, звук IV ступени ($\hat{4}$), попав в состав доминантового аккорда, утрачивает свои субдоминантовые свойства и становится компонентом созвучия доминантовой функции (характерно, что функционирование септимы 9 : 5 часто соответствует несуществующей в нашей темперации септимере 7 : 4, например, при тенденции к расположению доминантсептаккорда по типу натурального звукоряда — см.: Шопен, 1-я баллада, кульминация побочной темы). И аккорд Sp^7 на доминантовом басу подчиняется в целом господствующей в нем доминантовой функции, что и дает новое качество доминантового многозвучия (D^{11} , например, доминантовый, а не полифункциональный предькт перед репризой ноктюрна C-dur Грига); было бы механистичным усматривать наличие второй функции на основании того, что вне этого контекста аккорд Sp^7 выполняет функцию субдоминанты (то есть является видоизменением основного аккорда S).

Тем не менее полифункциональность в гармонии все же возможна в каких-то проявлениях. Особенно часто это связано с влиянием инородного по отношению к тональной функциональности фактора — линейности. Подобно тому как применяемые определенным образом «транзиты» видоизменяют консонантную основу ренессансной гармонии, как неаккордовые звуки могут вступать в регулируемое определенными правилами противоречие с функциональной сущностью данного аккорда, так развитые формы линейности в состоянии порождать и более широкие противоречия этого рода, конечно, при условии строгого регулирования их законами линейности (подробнее об этом — далее, в § 17 данной главы). Наиболее частый случай такой полифункциональности — функциональное противоречие гармоний на органном пункте (см. главу 6, § 9). К регулирующим моментам относится здесь то, что органнй пункт чаще всего — отдельный звук, а не полный аккорд (как и неаккордовые чаще всего тоже звуки, а не аккорды), а также то, что музыкально-психологически при длительной неподвижности педального звука происходит *отвлечение внимания* от него в пользу движущегося слоя. То же относится и к $K\frac{1}{4}$, сохраняющему в себе звучность тоники (на доминантовом басу), хотя в целом и являющемся задержанием к доминанте (характерно, что «микрпедадь» доминанты при $K\frac{1}{4}$ никогда не бывает в виде терции или трезвучия, но только в виде однозвучия).

К редким случаям свободного от линейности применения полифункциональности относится показанное в примере 176 совмещение функционального разрешения $D^7 \rightarrow D^7 | D^7 | D$ со следующим функциональным шагом $D^7 \rightarrow D$ в одном созвучии (правда, все же педального типа).

Схема:



Так как тема начинается с аккорда $D^7 \rightarrow D$, то эта полифункциональность может быть объяснена «предьмным» введением доминантовой педали (линейное явление), то есть опять-таки строгим соблюдением законов гармонии.

10. К ПРОБЛЕМЕ «ПРЕРВАННЫХ ОБОРОТОВ». ТИПЫ АККОРДОВЫХ СОЕДИНЕНИЙ

Эта проблема родственна предшествующей. Классическая система функциональной гармонии регулирует и порядок последования гармоний. Если модальная гармония вне каденций допускает любой порядок соединений и последований без подчеркивания главных аккордов лада, то в тональной системе само существование сквозной централизации обеспечивается практически непрерывным звучанием стержневых отношений и интервалов, постоянным повторением оборотов, воспроизводящих основную функциональную автентическую ячейку $D-T$, которая максимально подчеркивает главенство центрального аккорда.

Как уже говорилось, функциональный двучлен $D-T$, откристаллизовавшийся на кадансовом участке, вместе со своей «инверсией» $S-T$ распространил свое действие внутрь построения, постепенно заполнив во времена венских классиков все (или почти все) обороты. Тем самым двучлен $D-T$ стал нормой гармонического последования.

Именно поэтому возникает возможность противопоставить ему его *нарушение* в качестве эффектного средства «прерывания», «обмана», «встряски» и подобных динамических и иных контрастов. Сформировавшись сначала в качестве «ложного» или «прерванного» каданса (нем. Trugschluß), это нарушение стало ощущаться и в некоторых внутренних гармонических оборотах. Сущностью «прерванных связей» в гармонии является:

1) ясно выраженный момент *нарушения* ожидаемой закономерности, уклонение от разрешения;

2) ясно выраженный *контраст* окружению (где подобных нарушений нет).

Таким образом, критерий «прерванности» (или «мнимости») связан с музыкально-психологическим моментом оценки данного оборота в сравнении с другими и также не допускает механистического подхода. Наиболее эффектен и очевиден прерванный оборот в момент завершения формы (периода и др.), на участке ожидаемого заключительного каданса (например, прерванные кадансы в начальных периодах романса Вольфрама из «Тангейзера» Вагнера, арии Грязного из «Царской невесты» Римского-Корсакова). Обороты с «нарушенной» тоникой $D^7-T^{\frac{5}{6}}$, эффектные в заключительном кадансе (Бетховен, соната ор. 10 № 3, начальный период финала), сохраняют качество «прерванности» и в начальных оборотах, как бы имитирующих кадансы (Моцарт, хор F-dur из «Волшебной флейты»). Отвечают основным критериям прерывания и обороты с другими аккордами: D-S (Рахманинов, 2-я симфония, Adagio), $D-DD^{\frac{5}{6}} = \boxed{D} \rightarrow S^{\frac{5}{6}}$ (Шопен, ноктюрн c-moll), D^7-T (Рахманинов, 2-я симфония, Adagio; его же 2-й концерт, I часть, побочная тема), $D^7-T^{\frac{7}{2}}$ (Римский-Корсаков, «Золотой петушок», соло Звездочета).

Приведем различные виды прерванных оборотов (примеры 177, 178).

В оборотах этого типа помимо описанного эффекта нарушения присутствует еще один важнейший момент: часть голосов (иногда и все, кроме одного, — в обороте D^7-T) идет в соответствующие звуки тонического трезвучия, как если бы происходило обычное разрешение D^7-T или D-T. (Римановское определение ложной, или прерванной каденции: «Каденция, в конце которой <...> вступает тоника [NB. — Ю. Х.], причем, однако, один или несколько голосов берут тоны, чуждые тонике, вследствие чего тоника делается только мнимым консонансом и требует поэтому после себя новой каденции»; см.: *Риман. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов*. С. 138). Таким образом, сущность прерванного оборота — *разрушение тоники*, или *подрыв* наступающей тоники. Наиболее эффективно введение терции ниже тонического трезвучия (то есть его сексты — 6) без его квинты (с которой секста диссонирует), либо терции выше тонического трезвучия (то есть его септимы — 7) без его примы (с которой звук 7 диссонирует). В этих случаях вместо консонирующего тонического трезвучия вводится его видоизменение — мнимоконсонантная побочная форма тоники (см. пример 177Б,

177

Музыкальный пример 177А: нотный записи и гармоническая схема. Гармоническая схема: D — T, D — S, D — S, D — S.

Музыкальный пример 177Д: нотный записи и гармоническая схема. Гармоническая схема: D — Tc, D — Tc, D — D^{6c} II.

Музыкальный пример 177З: нотный записи и гармоническая схема. Гармоническая схема: D — S⁶, D — D^{Sp}.

Музыкальный пример 177К: нотный записи и гармоническая схема. Гармоническая схема: D — S, D — T^p, D — T⁷, D — S, D — T.

178

Музыкальный пример 178А: нотный записи и гармоническая схема. Гармоническая схема: D — T, D — S, D — S⁹, D — S^p.

Музыкальный пример 178Д: нотный записи и гармоническая схема. Гармоническая схема: D — S⁶, D — [T⁶], D — S⁶⁻⁶, D — T⁶.

Музыкальный пример 178З: нотный записи и гармоническая схема. Гармоническая схема: D — T⁷, D — S, D — D, D — T.

Д, Е, Л, а также 178А). В других случаях функционально-чуждые звуки «берут верх» над звуками тоники, и «сломанность» тоники становится настолько значительной, что на первый план в определении аккорда выступает другая функция, обычно S (см. пример 177В, Г, И и 178Б, В, Г, Д). Изредка «нарушающий» каденцию аккорд не содержит никаких намеков на тонику (см. пример 177З).

Особое положение занимают диссонансы на тонике, в которых к ее полному трезвучию (или его одноименному варианту) добавляется звук, превращающий аккорд в побочную доминанту к субдоминанте (см. обороты К, М в примере 177, а также 178З). Нарушение консонантности тоники говорит в пользу прерванности разрешения, а наличие разрешения в полный тонический аккорд — в пользу доведения до целевого созвучия без прерывания, тем более если эти аккорды возглавляют тоническую педаль. Отсюда двойственность оборотов, подобных приведенным в примерах 177М и 178З (ср. с прелюдиями Баха C-dur и es-moll из ХТК, том I). Открывая участок повышенного главенства тоники (когда после несомненного заключительного каданса), такие обороты противоречат трактовке их в качестве прерванных; тоничность представлена в них не в ослабленном, а, наоборот, в усиленном виде. Очевидно, здесь необходимо учитывать многопланность гармонической структуры (о чем говорилось в главе о голосоведении): верхний слой структуры (мелодические образования, хроматизмы) позволяет говорить о прерванности; нижний же функциональный фундамент решительно этому противоречит и подавляет эффект верхнего. Следовательно, если по гармоническим средствам оборот $D^7-T^7 = \underline{D|S}$ может сравниваться с прерванными, то по глубинной своей сущности — нет. (Заметим при этом, что усложненные тонические аккорды в примерах 177 К, 178 Е, Ж безусловно относятся к соответствующим прерванным оборотам.)

Таким образом, даже в кадансовых оборотах, где наличие или отсутствие прерванности связей, казалось бы, всегда совершенно ясно, требуется избегать механического, формального подхода, необходимо внимание к контексту, гармонической стилистике, глубинному смыслу приема.

Вне каденций дело обстоит много сложнее. С одной стороны, сами принципиальные основы тональности как специфически централизованной ладовой системы требуют постоянного присутствия кварто-квинтовых связей, непрерывно сохраняющих в сознании звучание фундаментов — трех главных ступеней. Но, с другой стороны, если этот эффект достигается, то нет никакой необходимости в абсолютном соблюдении кварто-квинтовой формы гармонических связей (в отличие от каденции, где это действительно необходимо по причине метрической экстраполяции, указывающей места для подчеркивания основного тона тоники и доминанты — главных фундаментов тонального лада). Господства фундаментов достаточно, и абсолютизация не нужна. Более того, для богатства гармонии необходимо, чтобы мощь тональных фундаментов сказывалась бы в подчинении

им любых исследований, а не только таких, которые прямо их обнаруживают. Подобно тому как классическая тоника ощущается и тогда, когда она реально не звучит, связь фундаментов может чувствоваться и без ограничения лишь кварто-квинтовыми соотношениями основных тонов. Наконец, существен и стилистический фактор: ведь тональность свойственна не только венским классикам, придерживающимся в основном строгой ее формы, но и позднейшим композиторам (Вагнеру, Мусоргскому, Римскому-Корсакову и др.), использующим расширенную тональность.

Еще раз обратим внимание на основные вопросы, связанные с прерванными оборотами: наличие несомненного нарушения (в противоположность контексту), принадлежность к определенной функции, наличие основного тона; структурный фактор (гармонические связи идут от легкого времени к тяжелому, но не наоборот), общестилевой контекст (психологическая установка на выразительность тех или иных гармоний, фигурирующих как целевые, эмоционально подчеркиваемые).

При решении этих вопросов выясняется, что вне каденций, особенно в стилях после венских классиков (как и до них; то есть за пределами *строгой* тональности), сама категория «прерванных оборотов» страдает расплывчатостью, прежде всего по ее первому критерию — наличию или отсутствию нарушения. Приведем ряд образцов оборотов, которые нарушают простейшую связь D-T, но тем не менее (за пределами кадансов) не могут считаться прерванными (пример 179).

179

В. А. Моцарт

М. Мусоргский

Ф. Лист

Э. Григ

Р. Вагнер

G: 056(D)056 Ces: M — T

① **нижнеквинтовое** **верхнеквинтовое**

С D — T T — S S — T T — D D — Sp

② **нижнетерцовые и верхнетерцовые**

С Dp — T M — T D — op — D С T D — op — D DM — D
Dp — D

С D — Dp.. D — Dp — D Ss — D Dp — D

С S S T Tp — T S — Sp — T Ss — os
S — s — T Ss — os

③ **секундовые**

С D — Tp D — S T — Ss op — Sp — s6 — T

④ **трионовые**

С D — °s6> °s6> — D °s6> — D °s6> — D °s6> — D

Не устраняя целиком саму проблему прерванных оборотов, целесообразно классифицировать и дифференцировать все типы оборотов (от D, D⁷) в качестве гармонических средств, использовавшихся композиторами в практике тональной музыки. Основой классификации послужат *интервальные отношения между основными тонами аккордов*:

- 1) кварто-квинтовые (автентические, плагальные);
- 2) терцовые (б. 3↓, м. 3↓, б. 3↑, м. 3↑; соответственно — медиантовые и субмедиантовые);

3) секундовые (б. 2↑, б. 2↓; вводные — м. 2↑, м. 2↓);

4) трионовые.

Некоторые образцы (в мажоре) см. в примере 180.

Из приведенных четырех классов 2-й, 3-й и 4-й могут использоваться как прерванные обороты. По образцу показанных оборотов применяются гармонические соединения с другими функциональными отношениями (по отношению к другим аккордам). Сами по себе обороты классов 2–4 не могут считаться прерванными. Природа «прерванности» — не чисто гармоническая, а прежде всего метрико-структурная. Если гармонический оборот направляется к сильной доле тяжелого такта и по контексту (структурному и стилистическому) становится очевидным, какой аккорд должен появиться, тогда уклонение от него эффективно и производит впечатление прерванного оборота. Если же эти условия контекстуальной экстраполяции не соблюдаются, то ощущения прерванности не возникает. Не является прерванным, например, оборот T–D–S–T в начале увертюры к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона-Бартольди.

Где безусловно можно говорить о прерванном обороте? Там, где контекстуальная экстраполяция сильнее всего, — в каденции (поэтому теория всегда и говорила о прерванном *кадансе*, а не прерванном *обороте*). В прочих случаях наличие «прерванности» в гармонических оборотах часто сомнительно и не должно рассматриваться как проблема.

11. КВИНТОВЫЕ РЯДЫ ДИАТОНИКИ. К ПРОБЛЕМЕ УМЕНЬШЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ. ДИАТОНИЧЕСКИЕ ТЕРЦОВЫЕ РЯДЫ

Как было показано в § 8 этой главы, установление уже одной квинты над доминантой может привести к такому переосмыслению функциональных отношений внутри ядра тональности, которое подобно временному переходу в другую тональность. Но из квинто-терцовой сущности тональной диатоники выходит возможность квинтового расположения всех аккордов, то есть их основных тонов (показано на примере трезвучия), см. пример 181 на с. 312.

Под воздействием самого коренного, автентического отношения по модели D–T, квинтовые ряды обычно идут по квинтам вниз, мультиплицируя на всех ступенях функциональное движение основного двучлена. Квинтовые ряды соответствуют остаточному слою модальности, включенному в классическую тональность и выразительно представленному квинтовым рядом ее ключевых знаков.

Как видно из схем, внутри самой первичной тональной диатоники опять обнаруживается неустранимое из системы комматическое равенство, на сей раз не связанное с модуляцией на один ключевой знак, а обусловленное другими причинами. Из разделения квинтовых рядов диатоники на две половины (нижнюю и верхнюю, мажорную и минорную) следует, что комматическое напряжение связано

А

комматич. замена

МАЖОР

ЦИФРЫ (дроби) указывают основные тоны

ПЕРИФЕРИЯ (паралл. лад)

ЯДРО

Б

ПЕРИФЕРИЯ (паралл. лад)

МИНОР

комматич. замена

ЯДРО

(В миноре обычны ряды миксодиатонические.)

во взаимодействии параллельных ладов, отношения между которыми переносятся на внутритональные значения аккордов квинтовой диатоники. Но ясно, что и отношения параллельных ладов не первичны. Они сами проистекают от квинто-терцовой сущности чистого строя (двухкомпонентность и рядов основных тонов гармонической системы и тонов акустической системы). А самым первичным носителем этой двухкомпонентности выступает центральный элемент основанной на интонационных отношениях системы — консонирующее трезвучие. Таким образом, свойства системы представляют собой рост и распространение коренных свойств центрального ее элемента.

Включенные в пределы основной тональности, диатонические квинтовые ряды могут рассматриваться и как средство *расширения тональных связей* посредством распространения функциональных отношений (D-T, S-T) на другие основные тоны того же самого лада. Это всегда несет в себе оттенок отклонений, пусть и в рамках строгой диатоники (о настоящем отклонении можно говорить тогда, когда такие ячейки примут вид последований в мажоре или в гармоническом миноре; см. § 15 этой главы). Реализация диатонических отклонений наиболее наглядно проявляется в форме диатонических секвенций (см. следующий параграф).

С точки зрения квинтовой системы диатонических основных тонов, уменьшенное трезвучие занимает особое положение. Лишенное

консонантного ядра, оно, в сущности, не имеет того статуса самостоятельного аккорда, который приравнял бы его к «совершенным аккордам» — консонирующим трезвучиям. Не случайно уменьшенное трезвучие чаще всего выступает в форме сектаккорда, то есть либо как минорный аккорд с секстой (вместо квинты), либо как ставший самостоятельным D⁷ без примы (чаще всего проходящий или вспомогательный).

В составе квинтовой цепи, однако, уменьшенное трезвучие может исполнять и роль аккорда на основном тоне своего нижнего звука. Необходимое условие для этого — разрешение в аккорд, основной тон которого лежит квинтой ниже (VII-III), дополнительные условия — аналогия с другими такими же оборотами, где, однако, основной тон не вызывает сомнений (также нижнеквинтовый ход баса), пример 182.

182

А Б В Г

С VII-III

С IV-VII-III

Dp

При этом закономерно и правильно удвоение вводного тона (см. пример 182Г), ибо он здесь — прима местной доминанты. То же возможно и вне секвенции, просто как отрезок квинтового ряда диатоники (пример 183).

183

Des

VII — III

[D⁹ — F]

Использование функциональных спутников превращает квинтовые ряды в терцовые (пример 184).

184

А Б В Г Д Е

С Т .. S .. D — D .. Т

(Dp)

Б

Т .. S .. D → Tr .. Sp .. S .. D .. Т

Es:

185 И. С. Бах. Соната для скрипки solo g-moll

А

Т S D → Tr ← S S⁶ D(←)

то есть:

Т 3-3 — и т. д.
1
S⁶ 6 — 6
3 — 1

и т. д.

Л. Бетховен. 9-я симфония

Б

pp [и т. д.]

В Andante molto П. Чайковский. Хор «Соловушка»

А уж как ве-сна кра-сна вер-не-тся,

Т ... S T S⁶⁻⁷ T Tr S⁶⁻⁵ S T

D:

Так же как и квинтовые, они находятся под доминирующим влиянием самого главного функционального шага, автентического, и, подобно квинтовым, идут обычно вниз (пример 185А, Б; ср. с примером 158). Весь терцовый ряд: C-a-F-d-B-g-Es-c-As-f-Des-b-Ges-es-Ces-as-E-cis-A — (19 звеньев, от тоники побочной темы до доминанты главной).

Обратное движение встречается редко (пример 185В).

Функционально терцовый диатонический (и миксодиатонический, см. пример 185Б) ряд представляет собой дробление полного функционального шага. Функциональная смена осуществляется здесь двумя шагами (функционально — полушагами); терцовый, то есть медиантовый, шаг есть полусмена. Однако (см. пример 158) полусмена не означает математической «полуфункции». Так же как III ступень, разрешающаяся далее в тонику, не является сама равномерно «полутоникой-полудоминантой», а функционирует в качестве доминанты, так и в соответствующих звеньях терцового ряда примера 185А нет никаких особых функций помимо тоники, превращающейся в доминанту, с разрешением последней в очередную такую же, вовлеченную в разработочно-модуляционный процесс тонику (в примере 158 аналогично есть лишь Т и S).

Но постепенность смены функции придает терцовому ряду мягченность, переливчатость, отличающие функциональное действие медиант от основных квинтовых функций. Отсюда начинается путь к автономным медиантам: от внедрения линейного тона (например, ⁺D) и образования функционального спутника (⁺D_p) к хроматизации (⁺D_p[^]) и автономной медианте (собственный знак — М).

12. ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

Квинтовые ряды составляют основу, вероятно, наиболее характеристического из видов диатонической секвенции — полной цепи диатонических гармоний от тоники вниз до возвращения в тонику. При нижнеквинтовой («автентической») секвенции последование гармоний направлено лишь в конце концов к тонике. Внутренние же звенья цепи идут как бы «вокруг» тонального центра, захватывая всю диатоническую периферию лада (в этом — также специфическое, в пределах чистой диатоники, расширение тонального круга). А так как тональные функции — не нечто раз навсегда приросшее к данному звукосочетанию, а живая роль его относительно других, то подобное круговращение, где все направлено лишь только к нижней квинте, независимо от того, что за аккорд на ней строится, существенно отличается от обычного хода гармоний именно в функциональном отношении. Формально не представляла бы никаких затруднений задача «расстановки функций» в примере 186 (ср. с примерами 160 и 184 на с. 316).

Нетрудно убедиться, что в самом деле эти функциональные значения легко уловимы. Вместе с тем приведенные функциональные

Manu-
al

Pedal

g I — IV — VII — III
I — S — Dp — Tp

g VI — II — V — I
Sp — S⁶ — D — T

Ступени:

187 (A)

g T — S — D — Tp — S — S⁷ — 6 — D — T

(Б) в мажоре

г T — S — D — Dp — D — Sp — D — T

(В) в миноре

г T — S — D — Tp — Sp — S⁷ — D — T

значения не схватывают, по крайней мере, еще двух важных функциональных особенностей гармонии: 1) принципа нижнеквинтовости всей аккордовой цепи и 2) мелодического хода по секундам вниз опорных (разрешающих) гармоний. Одним словом, знаки функций не отражают (или слабо отражают) сущность самой *секвенции*, подменяя секвентный принцип «то же самое ступенью ниже» пестротой *различных* значений (пример 187).

Пожалуй, еще одно свойство гармонического хода не отражают обозначения примера 186 — полной *однотипности* последования в обоих ладах (см. пример 187).

Мелодическую (точнее, линейную) природу секвентной функциональности выяснил еще Ф. Ж. Фетис. Его поддержал и Риман: «Секвенции <...> представляют, собственно говоря, не гармонические образования, а мелодические; руководящим принципом в них является не логическое движение гармонии, а мелодическое движение по ступеням гаммы» (Риман. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. С. 176); если же в звено секвенции входят септаккорды, то «тональное их значение несколько не влияет на продолжение гармонического движения; они являются только, так сказать, механическими стереотипными снимками с гармонического последования, стоящего во главе секвенции» (Риман. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. С. 179). Тем не менее Риман не дал никакого другого, особого обозначения линейным секвенцаккордам, очевидно, не без связи с недооценкой им всех других факторов гармонии, кроме классического собственно-тонального.

С нашей точки зрения, принцип диатонических секвенций описанного типа представляет собой особый род *линейного движения*, сходного с параллелизмом, — так сказать, «парный параллелизм» (групповой параллелизм; подробно об этом дальше — см. § 17 этой главы). На такие секвенции распространяются общие законы проходящих: автономно-функциональное значение имеют только крайевые гармонии — исходная и конечная; находящиеся между ними подчиняются лишь фактору смещения на один и тот же заданный интервал (см. пример 188 на с. 318).

Но в тональном контексте, при сильно выраженных фундаментальных основных тонах (1, 5, 4), стройные и ровные линии секвенционных смещений чаще всего вступают в сложное взаимодействие с тональными функциями. При этом нарушается красивая геометрия правильных линий, но обогащается звучание гармонии, включающей переплетение несовпадающих друг с другом функциональных и секвенционных основных тонов (см. пример 189 на с. 318).

(Впрочем, в репризе пьесы, в тактах 45–52, реальные или подразумеваемые основные тоны — уже явно секвенционные:

2 5 1 4 7 3 6 2 5 1 4 7 3 6 2 5

Настоящий «марш» ступающих основных тонов!

(А)

(Б)

(А)

(Б)

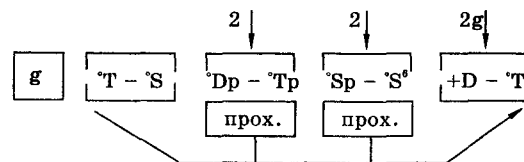
Allegretto marcato

Э. Григ. Норвежский крестьянский марш

осн. тоны секвенции: fa sol mi fa re do si (do)
 Функциональные Fa Sol Do Fa Fa Do Sol Do
 основные тоны: - S D T(♭) S S⁶ T⁷ D T

Особенность секвенций состоит, таким образом, в том, что подчинение линейности все же не лишает секвенцаккорды их функционального значения полностью, а только примешивает к нему еще главенствующий над ним фактор единообразного перемещения. Отсюда двойственность в звучании гармоний и, соответственно, в способе их обозначения. Например, квинтовую секвенцию из органной прелюдии Баха (см. пример 186), очевидно, следует трактовать так:

Ход по ступеням вниз:



(с дополнительным указанием на ход основных тонов по квинтам вниз и линейные особенности гармонии).

Аналогично и при других шагах секвенции (пример 190).

(А) (Б) (В)

Л. Бетховен

(Г) (Д)

М. Глинка Л. Бетховен

(Е)

А. Бородин. «Князь Игорь»

(I) T S T p S T S Sp S T

Очевидна тождественность природы секвенции и рассмотренных выше рядов — квинтовых, терцовых. Общим у тех и других является их принцип: следование функциональному принципу движения по кругу, по цепи одинаковых или единообразных интервальных шагов (по квинтам, по терциям). Принцип круга или *кругового хода* (по несколько иному, но сходному поводу подмеченный Римским-Корсаковым в его учебнике гармонии), с функциональной точки зрения, представляется *дополнительным* по отношению к обычной функциональности D-T, S-T, S-D-T и т. п., которую для отличия от него надо считать принципом *паратоническим* (от греч. παρά — около).

Функциональная природа кругового хода совпадает с действующими на периферии переменными функциями (см. об этом в следующем параграфе). Наличие различных слоев функциональности — паратонического ядра S-T-D и отчасти отвлекающего от его отношений

более широкого функционального круга в качестве внутритонального контраста — свидетельствует о сложности системы тональных функций уже в самих диатонических слоях тональности. По мере хроматизации и контрастность будет соответственно усиливаться.

Функциональная же контрастность кругового хода подтверждается его композиционным применением.

В музыкальной форме диатоническая секвенция обычно употребляется в целях гармонического развития.

13. СУБСИСТЕМЫ И МЕСТНЫЕ (ПЕРЕМЕННЫЕ) ФУНКЦИИ

Рамо назвал обороты автентической секвенции «имитацией каденции», то есть подражанием основному ходу тональной музыки — двучлену D—T. При других оборотах в секвентной модели «имитируется» другая каденция: S—T. Исторически, в XVII веке, такое пронизывание автентическими отношениями всех аккордов лада было одной из сторон общего процесса «автентизации» функциональной структуры и способствовало усилению тональной централизации. Повторение на других ступенях лада автентического отношения вносит последнюю ясность в функциональность секвенцаккордов и освещает сущность часто возникающих периферийных (местных) связей между аккордами помимо их отношения к центральной тонике. Ю. Н. Тюлин в 1937 г. создал и подробно разработал теорию этих «переменных функций» (см.: Учение о гармонии). Удачный термин «местные функции» принадлежит И. В. Способину (см.: Лекции по курсу гармонии).

Перенесение в секвенции отношений двучлена D—T на другие ступени не смещает тонального центра, однако создает тональные микроячейки, в конечном счете подчиненные доминирующему общему тональному центру. Такие микроячейки, где образуется местное тяготение к аккорду, который сам включен в общую систему центрального тонального тяготения, называются «субсистемами» (понятие и термин Способина; см. Лекции по курсу гармонии). В диатонических ладах субсистемы образуются без хроматизма.

Схема автентических и плагальных субсистем (изложены в виде секвенций) представлена в примере 191.

По существу такие субсистемы — не что иное, как *диатонические отклонения*, то есть отклонения без хроматического вводного тона. В таком случае диатонические субсистемы несут в себе остатки натуральных ладов. Так, в примере 191А можно услышать мимолетные обороты дорийского, фригийского ладов (*d, e*); в примере 191Г — миксолидийского (или ионийского), лидийского (*B, As*) и т. д. Это подтверждается и историческими обстоятельствами. Диатонические секвенции были чрезвычайно распространены в эпоху барокко (XVI — первая половина XVIII в.); далее они в большей мере были потеснены хроматическими секвенциями (где данная ступень предваряется обычной доминантой с вводным полутоном к мест-

191

СУБСИСТЕМЫ В МАЖОРЕ

А автентические модель: субсистемы (пэ): Б плагальные модель: субсистемы (пэ):

(ГЭ)

В МИНОРЕ

В автентические модель: субсистемы: Г плагальные модель: субсистемы:

ной тонике) — более динамичными в духе гармонии венских классиков, но вместе с тем более однотипными; а по мере повышения интереса к особым диатоническим ладам в послебетховенское время диатонические секвенции и в особенности диатонические субсистемы вне секвенций вновь возобновляются, причем часто уже с явным стремлением привнести «старинный», «народный» натурально-ладовый гармонический эффект. Например, в начальной теме хора «Слава» из пролога «Князя Игоря» Бородина используется диатоническая субсистема

$$\begin{aligned} S_p - T_p \\ = T - D \end{aligned}$$

с возможной переменностью

$$\begin{aligned} S_p - T_p \\ = S - T \end{aligned}$$

(что особенно колоритно в сочетании с модально-пентатонной мелодией).

Местные функции могут проявляться и иначе. Ю. Н. Тюлин приводит следующий оборот (пример 192).

Ф. Шуберт. Симфония C-dur, ч. IV (редукция)

192

Аккорд, основная функция которого — $S^{6<}$, совпадает по звучности с D^7 в F -dur. Таким образом, он выполняет еще и эту подчиненную местную функцию, что делает возможным появление в контексте диатоники G -dur фрагмента чужой (F -dur) диатоники.

14. ДВОЙНАЯ ДОМИНАНТА. ФРИГИЙСКАЯ (НЕАПОЛИТАНСКАЯ) СУБДОМИНАНТА

Два недиадонических (хроматических) аккорда употребляются столь часто, притом без всякого ощущения выхода за пределы тонального круга, что кажутся более прочно встроенными в ряд самых активных центростремительных гармоний, чем, например, параллельное трезвучие, диатонически наиболее близкое тонике. Это — двойная доминанта и неаполитанский секстаккорд. Выразительное расхождение между силой тяготения к тонике и недиадоничностью позволяет предполагать, что европейская тональность уже изначально не была связана с ограничением строгой семиступенной диатоники и была основана не на этом, в сущности модальном, принципе, а на совершенно ином по отношению к модальности — на чисто тональном. К уже цитировавшейся асафьевской идее сущности европейского единого лада (а этот динамичный европейский лад и есть функциональная тональность) следует прибавить динамичную связь трех фундаментов. Получится, что европейский лад с его двумя наклонениями един и сущностью его является усиливающее сочетание динамизма тональных функций аккордов с динамикой остро входящего вводно-тонового тяготения.

Схематически это выглядит следующим образом:

- ♦ глубинный остов лада — тональный фундамент с вводным полутонем (пример 193А);
- ♦ два наклонения диатонического рода — лад низких (ступеней) и лад высоких (пример 193Б);
- ♦ расширение диатоники — обычные два смещения ладов (пример 193В; особенно важна роль гармонического минора);

♦ наконец, следующее далее расширение тонального круга — введение симметрично расположенных вверх и вниз от фундаментальной тонической квинты двух характерных звукоступеней: $v\hat{4}$ и $n\hat{2}$ (пример 193Г), суммарно складывающиеся в тритон к тоническому остову и при этом сохраняющие вводнополутонный характер к его звукам (восходящий полутон к верхнему и нисходящий к нижнему; пример 193Д).

«Краями» тональной системы натурального строя $v\hat{4}$ и $n\hat{2}$ являются потому, что заполняют уже все 12 звукоступеней и с поправкой на (теперь) пифагорову комму дают при дальнейшем движении по квинтам энгармонические совпадения ($fis = ges$ и т. д.); от энгармонизма же начинается ряд принципиально новых явлений в гармонии (см. главу 8).

Два наклонения (диатоника)

193

мажор

минор

Миксодиатонические формы гармонический

мажор

минор

мелодический

мажор

минор

Выход к «краям» хроматики

мажор

минор

неаполитанск.

неаполитанск.

Как и два основных наклонения, оба крайних тона обладают ярко выраженным модальным характером: $v\hat{4}$ — лидийским, $n\hat{2}$ — фригийским. Укрепившееся в литературе на русском языке обозначение одной из связанных с крайними звукуступенями гармоний как «неаполитанской», хотя и вполне обосновано заслугами виднейшего представителя неаполитанской оперной школы Алессандро Скарлатти во введении этой гармонии в широкий композиторский обиход, все же не кажется оправданным. И не только потому, что, например, И. С. Бах, младший современник неаполитанца, дал исключительно впечатляющие образцы «неаполитанской» гармонии (причем отнюдь не в Итальянском концерте, а в Пассакалии для органа, в обоих «Кугие» из мессы h-moll, в прелюдии es-moll из I тома ХТК), но прежде всего из-за того, что, с теоретической точки зрения, эта гармония происходит от фригийской окраски наиболее характеристического из составляющих ее тонов. Поэтому вернее всего было бы переименовать «географию названий» и именовать гармонию фригийской секунды — *фригийским секстаккордом*, фригийским трезвучием, фригийским септаккордом (чешские теоретики, например, называют этот аккорд *frygický akord*).

Но если название фригийской (неаполитанской) гармонии — в некоторой мере условность и категорически настаивать на нем едва ли целесообразно, то функциональное ее объяснение требует одного решительного исправления давней теоретической ошибки. Речь идет о трактовке фригийской субдоминанты как гармонии альтерированной. Ошибка состоит в том, что никогда, за редчайшими исключениями (можно указать, например, на случаи такого рода в «Вальсе-фантазии» Глинки, во вступлении — такт 56 — к «Сотворению мира» Гайдна, в I части Фантастической симфонии Берлиоза), фригийская гармония не возникает альтерационным путем.* Сущность ее — в принадлежности к фригийскому ладу. И исторически эта гармония возникла в минорном ладу, которому чрезвычайно близок фригийский (особенно аккорду S). Нередко фригийский оттенок ощутим и после ухода от нее в звуки тоники (например, в кадансе «Сентиментального вальса» Чайковского или «Застольной» из «Травиаты» Верди). Особенно выразительно отрицается альтерационное происхождение неаполитанской гармонии, когда $n\hat{2}$ ведется вверх — в $\hat{3}$ (Лист, «Мыслитель», кода).

Наиболее естественное объяснение «неаполитанской» гармонии — *секста* (малая) при субдоминанте в миноре; эта же трактовка освещает и ее исторический генезис. Но $\text{S}^{6>}$ и есть математически точная гармоническая мотивировка фригийской секунды: $\hat{1} - n\hat{2} = 1 - \frac{16}{15}$ (а $\frac{16}{15}$ в квинто-терцовой системе есть произведение $\frac{4}{5} \cdot \frac{4}{3}$). Следовательно, гармоническая функция $n\hat{2}$ — нижняя (большая) терция к субдоминанте (либо субдоминанта к нижней терции): $\text{S} = 1 \cdot \frac{4}{3}$; м. 6 от S (= б. 3 вниз) = $\frac{4}{3} \cdot \frac{4}{5} = \frac{16}{15}$.

* Это подметил В. О. Берков (см. в кн.: Гармония и музыкальная форма. М., 1962).

(Аналогично нижний полутон 15/16 есть верхняя большая терция).

Поэтому и нотировать «неаполитанскую сексту» надо не указанием на понижение сексты ($\text{S}^{6>}$), а связывая с фригийским ладом. Однако так как прямое обозначение фригийской ступени «phg.» слишком громоздко, то вполне можно воспользоваться традиционным термином «неаполитанский», взяв от него первую букву: S^n или проще — S^n (так нотирует Х. Грабнер). Соответственно, тональность или автономное трезвучие $n\hat{1}$ обозначается: N.

Двойная доминанта находится в другом положении. Не имея хода $v\hat{4} - \hat{3}$ и не будучи основным тоном, звук $v\hat{4}$ не требует указания на лидийский лад (понятно, что в DD без примы, например, в *fis - a - c - es*, звук *fis* не является основным тоном).

Вводнотонность крайних тонов — и восходящая (как терция вверх от верхнего из тонов фундаментных квинт, то есть $\frac{9}{8} \cdot \frac{5}{4} = \frac{45}{32}$, см. схему в примере 193Г), и нисходящая (как терция вниз от нижнего из тех же тонов) — непосредственно связана с тональным ядром (фундаментные квинты) и поэтому не может рассматриваться как следствие альтерации или отклонения. Краевые (хроматические) тоны не принадлежат к диатонике, они выходят за пределы, очерченные «добрыми старыми» модальными ключевыми знаками тональностей, но, по существу, не являются «хроматически производными». Они просто дальше отстоят от центра, чем прочие. В этом смысле и $v\hat{4}$, и $n\hat{2}$ столь же *натуральны*, как при том же центре лады лидийский и фригийский. (Отметим, что натуральными могут быть и недиадонические лады — например, гемольные.) Но системе, в которую они входят, нельзя считать «двенадцатиступенной диатоникой». Диатоника, хроматика и другие интервальные роды — категории звукорядные, модальные. Мы же имеем дело здесь с расширением тональности, идущим через диатонику, миксодиатонику, хроматику, энгармонику. С достижением «краев» — несомненно хроматических звукуступеней $v\hat{4}$ и $n\hat{2}$ — мы получим 12-звучную тональность, а не «12-ступенную диатонику». Хотя под «звуком» мы подразумеваем звукуступень, система не может называться «12-ступенной», потому что в гармонии центральная категория — аккорд, созвучие, а не отдельный звук (как это естественно для модальности), и у нас еще впереди расширение тональности за счет *аккордо-ступеней* (обычно и считаемых в гармонии как V, II, VI и т. д.), то есть за счет звукуступеней = основных тонов аккордов. Нельзя называть это и «12-ступенной модальностью», так как в гармонии система не модальная, а тональная.

Применение DD и S^n обнаруживает некоторые важные особенности функционирования тональных гармоний. Если фригийский секстаккорд $\text{S}^{6>}$ есть видоизменение S и поэтому не дает нового фундамента сверх основных трех (ГЭ), то DD в ее типичном виде (например, в начале сцены гадания Марфы из «Хованщины» Мусоргского) именно вводит новый (четвертый) фундамент — на $\hat{2}$. Обороты типа T-DD-D-T в нашей тональности безоговорочно относятся к сфере

одного центра (например, в начале темы «Вальса-фантазии» Глинки). Возникает вопрос, с учетом наличия четырех звуков в тональном ядре ($\hat{4}-\hat{1}-\hat{5}-\hat{2}$) и неустраиваемой из тональности коммы как раз на $\hat{2}$ (10/9 и 9/8): не является ли DD четвертой из основных, центральных функций? Если понимать под функцией фундаментальный основной тон, то да, является. Однако функцией мы называем *тип* отношения, а не просто наличие функционального фундамента. Поэтому существуют только три тональные функции: устоя лада (тоники), тяготеющей к нему верхней квинты (доминанта) и нижней (субдоминанта). Как существует лишь два направления действия — низ и верх, так возможны лишь два качественно различных, противоположных по смыслу гармонических отношения к третьему, принимаемому за точку отсчета. Следовательно, всего только три. Что же такое DD? Это активное действие вниз, к доминанте; следовательно, по типу это доминанта. Наличие же еще одного фундамента, четвертого, говорит лишь о *расширении* тонального круга (наподобие побочной доминанты). Вместе с тем чрезвычайная близость хода DD-D-T к внутридиатоническим последованиям ($^+Sp-D-T$; S^6-D-T), совершенно не отличающегося от них по комматическим колебаниям и представляющего собой в сущности всего лишь хроматизированный вариант диатонических,* выделяет оборот DD-D из прочих хроматизированных и сближает его с простотой диатонических. Возможно, это связано также и с тем, что в самой тонической квинте есть фундамент доминанты.

Одновременно описанные особенности показывают вообще особого рода близость доминантовой гармонии к тонической, доминантовой тональности к тонической и т. д. Двойная доминанта, конечно, относится к гармониям, расширяющим сферу тональности (достижение более далекого звука без выхода за орбиту притяжения к тонике), но это минимальное расширение, так что сама гармония DD занимает какое-то промежуточное положение между тональным ядром и поясом расширения. Это положение DD в ладу отражает также одну из особенностей диатонического (в миноре — миксодиатонического) звукоряда — «разомкнутость» его краев в тетраорде [$\hat{5}$]-в $\hat{6}$ -в $\hat{7}$ [- $\hat{8}$], см. с. 297–301. Мелодически эта интонация относится к ядру системы, аккордо-гармонически — дает «четвертый фундамент».

Сходна роль редко употребляемой гармонии *двойной субдоминанты* (SS), то есть S к S (например, в ходе гармонии $^{\circ}S^6 \rightarrow ^{\circ}S^{5-6}-T$).

«Двойное применение» связано с указанной двойственностью фригийской гармонии; определяющим является ее отношение к основному тону: в одном случае фундаментальный тон подавляет приму терцового ряда, в другом — нет (пример 194).

* «Двойное применение» аккордов с $\hat{4}$ (со звуком *fis* в C-dur) — как DD и как альтерированной S (Чайковский, 6-я симфония, I часть, побочная тема: T — vsi. $S^{\hat{4}} \rightarrow T$) — очевидно, хроматическое дублирование «двойного применения» диатонических гармоний S^6 как IV и как II (по Рамо).

Л. Бетховен

осн. тоны: 4

Ф. Шопен

осн. тоны: n2

В первом образце примера 194А основной тон фригийской гармонии — $\hat{4}$. Во втором (В) — несомненно $n\hat{2}$. С точки зрения римановской теории, оба аккорда объясняются одинаково (см., например: Riemann, «L. v. Beethovens sämtliche Klaviersoloonaten <...>» — анализ сонаты op. 57 f-moll). Однако если трактовка фригийской гармонии как «видоизменения сущностного аккорда» $^{\circ}S$ безусловно верна для первого из образцов примера (Бетховен), то она сомнительна или даже неверна для второго (Шопен). Здесь две гармонии находятся друг к другу в несомненном тонико-доминантовом отношении (см. ход баса и характер удвоения аккордовых звуков; данный образец можно понять и как отклонение в тональности Des-dur с тоникой на безусловном фундаменте *des*), и, следовательно, они уже не помещаются в одну функциональную группу (то есть не могут считаться видоизменением одного и того же «сущностного» аккорда). В подобной ситуации и допустимо особое функциональное обозначение $n\Pi$ как гармонии, лежащей квинтой ниже крайне низкой ступени минора (ниже nVI), — N («неаполитанская»; другие знаки практически неудобны). При этом «эмансипировавшуюся» $n\Pi$ не следует «для упрощения» смешивать с классическим «неаполитанским секстаккордом» (S^n — как в примере 194А): ведь у них различны основные тоны ($\hat{4}$ и $n\hat{2}$).

Если с введением в рамки тональности основного тона фригийской секунды ($n\hat{2}$) прибавляется расширяющий тональные рамки новый фундамент ($n\Pi$), то в сочетании со столь же несомненным фундаментом двойной доминанты ($\Pi^{\hat{c}}$) наступает расщепление ступени на две *различных*. Вместо одной Π ступени в системе появляются две. Подобное расщепление *гармонических* ступеней есть проявление хроматической ладовой системы (см. следующий параграф), правда, пока в зачаточной стадии, когда еще трудно говорить о собственно

Largo с macioso M.M. $\text{♩} = 48$

(А) *ff*

pesante

[e] T⁸ — 7 — 6 II< — nII N

[h: Sⁿ — D]

«Смыкание краев» (диезного и бемольного) лада:

(Б) Т. 3-7

F: D⁸ / 6 — 7 — T

h: oSⁿ — D (b>) b> — ..

«системе». Но отсюда происходят функционально странные, на первый взгляд, смены, когда одна II ступень в остром полутоновом («вводном») ходе сменяет другую (пример 195).

(Еще более развито такое сопоставление в «Цыганской песне» из «Кармен» Бизе: II<— nII—II<—nII—I в e-moll; однако nII может быть истолкована здесь сперва как вспомогательная, а потом как хроматически проходящая гармония.)

15. ПОБОЧНЫЕ ФУНКЦИИ. ОТКЛОНЕНИЯ (ХРОМАТИЧЕСКИЕ СУБСИСТЕМЫ). РАСШИРЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Один из важнейших путей расширения тональности — разветвление сети гармонических связей, продление функциональных контактов за пределы первого «пояса неустойчивости» (то есть за пределы D и S, непосредственно соотносящихся с тоникой). Возможно образование, так сказать, «второго пояса» функциональных отношений, где аккорды обращены своими тяготениями не сразу в тонику, а сначала в окружающие тонику гармонии D или S. Такие функции уже не будут основными, а будут «второстепенными», находящимися во второй степени связи с тоникой. Фактически являются ими и местные доминанты (или субдоминанты) к нетоническим гармониям в секвенциях, и несомненно аккорды DD, и «эмансипировавшееся» от производящей его минорной субдоминанты фригийское (неаполитанское) трезвучие. Но в силу ряда условий все они очень близко стоят к основным функциям и в большинстве своем (за исключением DD) не должны фигурировать как ярко выраженные *типы* побочных функций.

В собственном смысле слова *побочные функции* — это хроматические побочные доминанты и субдоминанты, то есть аккорды, заимствуемые из *других* тональностей (пример 196).

196 (А)

C T D — T_p D — D D — Sp⁽⁶⁾

a: D — T

G: S — D — T D — T⁶

d: D — T⁶

(Б)

C T S — D S — S

G: S — T S — T

F: S — T

Во многих связях (однако все же не буквально во всех) побочные функции могут быть представлены как альтерационная (вводнотоновая) хроматизация соответствующих чисто диатонических гармоний (пример 197).

Не следует отождествлять побочные функции с функциональными спутниками. Различие между ними состоит в том, что функциональные спутники суть видоизменения основной коренной гармонии, представляющей данную функцию, а побочные функции — это

197

(А) Вместо диатонического — последование с побочными доминантами

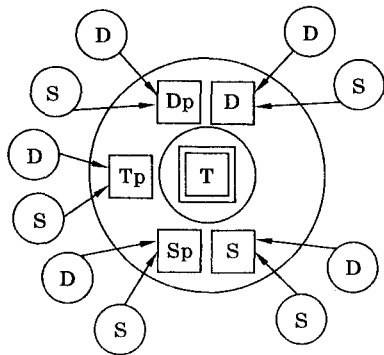
C T T_p S⁶ D⁷ T [C] T_{b-7} — D — Sp⁸⁻⁷ / 5-5 — D T

[D] — Sp

(Б) (аналогично в миноре)

C T_p Sp T_p D_p S⁸⁻⁷ — T [C] T [S] — T_p [S] — S⁸⁻⁷ / 5-4 — T

[S] — T_p — D



в чистом или измененном виде другие гармонии, противопоставленные данной.

Принцип побочных функций схематически изобразим следующим образом (см. рис.): в двойном квадрате — ЦЭ; в простых квадратах — основные неустойчивые функции; в кружках — побочные функции.

Местное отношение побочной доминанты к своей тонике вполне подобно модуляционным явлениям.

Такое окружение (обычно предварение) какого-либо аккорда его собственной доминантой называется *отклонением*. Отклонение представляет собой *хроматическую субсистему* в противоположность диатоническим натурально-ладовым аналогичным оборотам, которые только подобны этим подлинным отклонениям.

Специфическая особенность, отличающая отклонение от модуляции (а следовательно, расширение тональности от ее смены), заключается в том, что местная тоника в отклонении сохраняет свою центральную функцию в качестве какого-либо неустоя, причем эта основная функция ощущается непосредственно и служит основой для гармонического движения в более крупном плане. Отклонения часто и возникают как «вставки» побочных функций к аккордам, элементарно связанным в ладотональном отношении (пример 198).

198

А диатоническое последование: Б оно же хроматизированное «вставкой» побочных функций:

Ц Т Тр S S⁶ .. Ц Т D-Тр D-S D-Sp D-D Т

Т Sp

Поскольку гармонии разрешения ничуть не меняются от того, что им предшествуют в отклонениях побочные функции, то общая функциональная связность лишь обогащается дополнительными отношениями, но несколько не колеблется. Отсюда и ощущение основной тоники при последовании со включенными побочными функциями. Взаимодействие тоник «микротональностей» послужило С. И. Танееву отправным положением для создания им *теории объединяющей тональности*. С позиций этой теории, местные тоники d-moll и G-dur в отклонениях, приведенных в примере 196А, взаимно неродственны друг другу, но они совместно родственны третьей тональности — C-dur, на ступенях которой они находятся. Поэтому последование тональных гармоний d-moll — G-dur отрицает и ту и другую в качестве тоник и вызывает тяготение к истинной, объединяющей тональ-

ности — C-dur, переход в которую и является разрешением их конфликта (в частности и в особенности разрешением распределенного между трезвучиями d-moll и G-dur тритона *фа-си*).

Необходимо заметить, однако, что вопрос о том, имеем ли мы дело с отклонением (и расширением функциональности) или с модуляцией, не является чисто гармоническим и решается лишь в контексте целостного формообразования (см. об этом в главе 12).

Эстетическое значение подобных функций видится прежде всего в огромном обогащении ряда прямо или опосредованно подчиненных тонике созвучий, в образовании новых тончайших функциональных оттенков и переплетений. Если взять только лишь простейшие основные и побочные функциональные созвучия (без мажорно-минорных смещений, различных диссонансов, без линейности и т. д.), то в пределах расширенного лада C-dur мы получим многокрасочный комплекс гармоний (пример 199).

199

Ц Т S D Sⁿ D S⁶ D S⁶ D Sⁿ D D⁷ Sp¹ Sp¹

Ц D⁹_{6>} D⁹ Sp¹ Sⁿ Tr¹ D⁹ Tr¹ S⁶ Tr¹ D⁷ и т. д.

В рамках последования под главенством единой общей тоники стремительно растут перекрестные «омнитональные» связи внутри расширяющейся тональности. В результате и гармония в целом приобретает многообразие и богатую разветвленность, особенно свойственную расширенной тональности позднеромантического типа (пример 200).

С. Рахманинов. «Симфонические танцы», ч. II

200

Andante con moto (Tempo di valse)

g Т °D S S D D⁹ (an) 1

g $\left[\begin{array}{c} 6 \\ 2 > \\ \text{(прох.)} \\ 5 \\ 6 \end{array} \right] \rightarrow D$

g $\left[\begin{array}{c} D^5 \\ 5 \\ 5 \end{array} \right] \rightarrow D$

g $\left[\begin{array}{c} \circ D \\ \circ D \end{array} \right] \rightarrow D$

[функциональная инверсия]

g $\left[\begin{array}{c} D^2 \\ 2 > \\ 8 \\ 7 \\ D \end{array} \right] \rightarrow D$

Цифры в скобках над нотами обозначают метрические (истинные) такты]

Если обычно побочные доминанты (и субдоминанты) предваряют местную тонику в отклонении (естественно, чтобы энергия нового полутона «иссякала» бы в момент достижения цели), то изредка они идут вслед за своей тоникой. Такие неустой принято называть доминантами обратного действия (пример 201).

201 [d=72] М. Глинка. «Руслан и Людмила», марш Черномора

g $\left[\begin{array}{c} F \\ \circ T \\ 5 \end{array} \right] \rightarrow D$

Обозначения: побочные доминанты прямого действия —

$D \rightarrow Sp, D \rightarrow S, D \rightarrow Tr$

побочные доминанты обратного действия —

$Sp \leftarrow D, S \leftarrow D, Tr \leftarrow D$

16. ХРОМАТИЗИРОВАННЫЕ И ХРОМАТИЧЕСКИЕ КВИНТОВЫЕ РЯДЫ. ХРОМАТИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ. ХРОМАТИЗИРОВАННЫЕ И ХРОМАТИЧЕСКИЕ ТЕРЦОВЫЕ РЯДЫ

Хроматизация диатонических последствий, происходящая по модели «микромодуляции», естественно, захватывает и квинтовые ряды. Сходным образом диатонические квазидоминанты (и квазисубдоминанты) натурально-ладовых нижнеквинтовых ячеек превращаются в настоящие побочные доминанты. И так же это касается секвенций, состоящих из аккордов не только в порядке квинтовой цепи.

Иногда хроматизация квинтовых рядов захватывает лишь отдельные звенья, не образуя равномерной систематичности (Бах, ХТК, том II, прелюдия f-moll), но обычно она распространяется на всю последовательность, подчеркивая единообразие в звеньях и превращая диатонические секвенции в *хроматические* (старинный принцип внутрילадовой «musica ficta» на новом уровне).

Квинтовые ряды этого рода можно подразделить на два типа, составляющие вместе с тем два этапа хроматизации:

1. *Хроматизированные*, с регулярным разрешением в консонанс —

$$\begin{aligned} & \boxed{D^7} \rightarrow \text{Т}, \boxed{D^7} \rightarrow \text{Dp}, \boxed{D^7} \rightarrow \text{Sp}, \boxed{D^7} \rightarrow \text{D}, \text{ или} \\ & \boxed{S} \rightarrow \text{D}, \boxed{S} \rightarrow \text{Sp}, \boxed{S} \rightarrow \text{Tp}, \boxed{S} \rightarrow \text{Dp}, \end{aligned}$$

(см. пример 202А).

2. *Хроматические*, когда один (хроматический) диссонанс разрешается (переходит) в другой, обычно одинаковый или сходный с ним по форме —

$$\boxed{D^7} \rightarrow \boxed{D^7} \rightarrow \boxed{D^7} \rightarrow \boxed{D^7} \rightarrow \boxed{D} \text{ } \text{Sp} \text{ } \boxed{D} \text{ } \text{S}^{(a)}$$

(см. пример 202Б; также — арию Марфы из акта IV «Царской невесты» Римского-Корсакова).

202 С. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини» (редукция)

Andante cantabile

Осн. тоны: Des — As — Es — B — F

Э. Григ. Ноктюрн (схема)

Осн. тоны: G — D — G — D

203 Allegro assai В. А. Моцарт. Симфония g-moll, ч. IV

Осн. тоны: C — G — D

Те и другие секвенции, представляющие собой хроматизированные варианты диатонических, могут обобщенно и в целях упрощения называться хроматическими (как это сделано по отношению к секвентным отклонениям в «бригадном» учебнике гармонии).

У Моцарта мы находим поразительный образец редкого *восходящего* квинтового (нижнеквартового) ряда диссонансов (пример 203).

Когда квинтовые хроматические ряды (и сходные последования) превращаются в ряды сплошных диссонансов, в особенности если они однотипны по структуре (например, в виде нисходящих или восходящих по полутонам уменьшенных септаккордов), возникающее уравнивание всех фундаментных шагов друг с другом способствует расширению тональности иного рода. Нарушаются те тонкие и скрывающиеся темперацией различия, которые, как было показано в предыдущих параграфах, сохраняют устойчивость самого лада вопреки комматическим колебаниям деталей его структуры. Сравним два варианта последования — хроматизированное и собственно хроматическое (пример 204).

(А) [Moderato] М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье...»

как ми-мо-лет-но-е ви-денье, как ге-ний

F D Tr D D⁵

(Б)

чистой красо-ты, как ге-ний чистой красо-ты.

F T D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ T

В первом из них (А) тональный строй не колеблется, несмотря на расширение тональности посредством побочных доминант. Во втором (Б) — шаги основных тонов уравниваются и все становятся чисто-квинтовыми. Схема:

(А) (Б)

функции: D Tr D D^{8,7} T | D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ T

строй: 5/4 5/3 9/8 3/2 1 | 5/4 81/64 27/16 9/8 3/2 1

Полное сглаживание тех комматических «неровностей», которые обрисовывают контуры одной тональности и ее отличие от другой, в подобных последованиях может способствовать (пусть временному) нивелированию различий в составе той и другой тональности.

У Глинки это всего лишь «мимолетное виденье»; в условиях предельно сильного главенства основного тона и краткости такого участия нивелирующее влияние равноструктурности по горизонтали и по вертикали просто не успевает развернуться, но тем не менее слух успевает заметить равномерно-темперированный *беспрепятственно скользящий* характер последования доминантовой цепочки, не «зацепляющейся» за комматические «выступы». Если бы это была другая тональность, например C-dur или B-dur, то однотипные «доминантовые» аккорды имели бы тот же самый вид (и даже такое уже сравнительно развернутое построение, как A⁷D⁷G⁷C⁷, само по себе не различило бы эти три тональности); с диатоническим квинтовым рядом все обстоит бы совершенно иначе.

При хроматическом (нисходящем) ряде структурно симметричных созвучий — уменьшенных вводных септаккордов — хроматическая нижнеквинтовая цепь обнаруживает замечательное свойство повторяемости сходных звуко сочетаний через три аккорда, то есть через те же три, что и лежат в основе тональности (пример 205).

по полутонам вниз:

205

по квинтам вниз: <...>

C D D D D D S

Одновременно с этим обнаруживается скрытая внутренняя *связь между интервалами полутон и квинта*: там, где в составе аккорда доминируют малые терции, мелодический шаг на полутон вниз функционально равнозначен функционально-основному шагу аккордового основного тона на квинту вниз. Когда мы обосновывали принцип

мелодически — по полутонам вниз:

206

аккордово-гармонически — по квинтам вниз:

Рассмотрим эти разновидности подробнее.

1. В простейшем виде хроматические терцовые ряды — это хроматизация соответствующих диатонических на основе мажорно-минорных смешений (пример 207).

М. Мусоргский. «Борис Годунов». Пролог

207

E +T °Sp +S +T
[И]

Вместо диатонического ряда $+T-+Tp-+S$ или $^{\circ}T-^{\circ}Sp-^{\circ}S$ (ср. с примерами 184 и 185) дан его смешанно-ладовый (микстовый) вариант $+T-^{\circ}Sp-+S-+T$. Медианты в этой последовательности связаны с хроматическим ходом в одном из голосов и называются — в отличие от диатонических ($+D-+Dp-+T$) — *хроматическими* (например, $+D-+Dp-+T$).

Здесь уже обнаруживается новый структурный тип — «аккордолад»: исходный аккорд — ЦЭ-модель, а прочие повторяют либо варьируют его структуру (см. далее пример 209).

Терцовый ряд может происходить и от отклонений (пример 208).

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог (схема)

208

A [D⁷] T_p S S_p [S_p]
I III<⁷ I<⁷ VI<⁷ II-V

Отличие терцового ряда от простых отклонений состоит здесь в том, что «доминанты» не разрешаются, а чередуются (подобно тому как они сменяются и в хроматических квинтовых рядах); исключение представляет последний аккорд, но на нем хроматический терцовый ряд и прекращается. В «полуквинтовых» хроматических рядах квинтовая связь осуществляется через аккорд: непосредственно же ощущается острая красочность хроматических медиант (см., например: Лист, песня «Всюду тишина и покой», E-dur; Римский-Корсаков, «Ночь перед Рождеством», III акт, ц. 165, «Шествие кометы» — 16-членный ряд).

Типичное свойство хроматических терцовых рядов — точная (либо варьированная) повторность интервальной структуры во всех аккордах. Простота повторений структуры способствует функциональной ясности последования, может выполнять и непосредственно вырази-

тельную роль (эффект величавой торжественности в примере 207 достигается «праздничным» колоритом одних только мажорных трезвучий в основном положении). Хроматизация терцовых рядов и повторность (репликация) исходной аккордовой структуры-модели функционально автономизируют все аккорды. Отсюда необходимость «медиант» — и как понятий, и как особых знаков функциональности.

Как и квинтовые хроматические ряды, терцовые обычно следуют вниз, автентично. Однако встречаются и восходящие, плагальные (пример 209).

К. Дебюсси. Прелюдия, I, 1

209 [Lent et grave]

B T °T_p S S_p S
[I]
I III V VII< II< IV< [I]

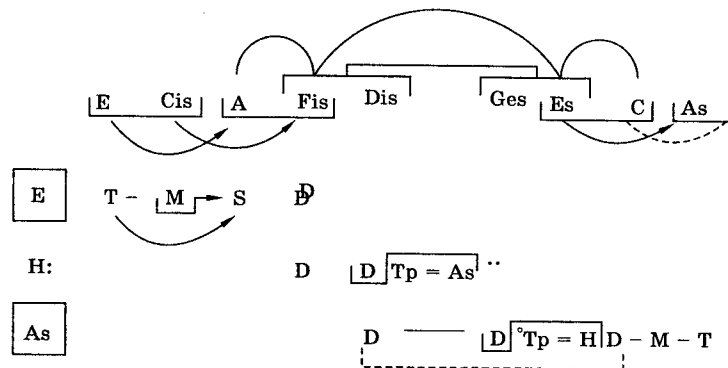
В отличие от просто побочных функций, хроматический терцовый ряд имеет вид цепи примерно равнозначных аккордов (сходно с фрагментом из «Бориса Годунова» Мусоргского, см. схему ниже), главный эффект которых — яркая красочная экспрессия хроматических медиант, а не формально поддерживающих последование квинтовых функциональных опор (S-T-D-DD). Непосредственная функция аккордов в их отношении к тонике ощущается главным образом в крайних звеньях ряда (в примере 209 это: тоника — <...> — «тритонанта»^{*}); внутри же ряда перевешивает функциональность

* Тритонанта — аккорд на тритоновой ступени, термин Э. Карп-Элерта, см.: Polaristische Klang- und Tonaltätslehre (Harmonologik). Leipzig 1931; см. также в упоминавшейся книге А. Й. Амбразаса (С. 95, 98).

иного типа: 1) точная повторность *структуры* в каждом аккорде (в разбираемом примере — всюду 4.3); 2) вариантная повторность *отношения* (всюду верхняя терция, с неизменным перечнем смежных аккордов); 3) неповторность самих аккордов — каждый на новой высоте (использовано 6 высот из 12 возможных). Функциональностью, таким образом, является *производность* последующих структур от исходной (мажорного трезвучия) и интервалов смещения от исходного (терции вверх).

2. Функциональность гармоний в *равнотерцовых* хроматических рядах чаще всего связана не с тональными ладами — мажором и минором классико-романтического типа, а с особым рода модальными и будет поэтому рассматриваться особо (см. ниже, § 31).

Образец смешанной структуры терцового ряда — сцена в келье из «Бориса Годунова» Мусоргского (ц. 15, такты 1–6, сон Григория):



В этом запутанном модулирующем ходе, все аккорды которого кажутся равнозначными, часть звеньев — «полуквинтовые» ряды, а часть равнотерцовые (верхние скобки). Безопорная модуляция, видимо, имеет свой выразительный замысел: ступени крутой лестницы, ведущие на головокружительную высоту, откуда от страха можно упасть. Таким образом, терцово-хроматические ряды здесь также призваны выполнять роль повышенной экспрессии и повышенной степени тональной неустойчивости.

17. ЛИНЕАРНЫЕ ФУНКЦИИ. ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ АККОРДЫ

Линейные токи как мощные первичные факторы музыкального становления оказывают сильнейшее и многообразное влияние на гармонию, аккордику, функциональность. Вся гармоническая ткань может быть представлена как «сеть» аккордо-гармонических связей; например, при тонике C-dur на всем протяжении музыкального «пространства» уходят в воображаемую бесконечность повторяющиеся однофункциональные звуки и группы: вверх — $e^2g^2c^3e^3g^3$ (и т. д.),

и вниз — $gceGECG_1E_1$ (и т. д.). А промежутки между однофункциональными «нитями» ткани дают (ограниченный) простор для «транзитов» — подвижных линейных тонов. Естественно, взаимодействие созвучающих местных опор (аккордовых тонов) и «кинуменов» (неаккордовых линейных тонов; ср. главы 4 и 5) способствует обогащению аккордовой вертикали, образованию многообразных диссонантных аккордов посредством внедрения линейных тонов в состав аккорда (идущие вниз септимы, идущие вверх сексты, хроматические трансформации-альтерации и т. п.).

Отсюда *линейные функции* тонов, являющихся аккордовыми диссонансами, — септим, секст, побочных тонов и др.

Но энергия линейных тонов может производить и более сильное действие на гармонию. Под влиянием первичных факторов линейного движения могут становиться «транзитами» не отдельные тоны, а *целые созвучия*. Таким образом возникают целые аккорды, весь гармонический смысл которых предопределен не их отношением к тонике, а их местом в движении линии. Как неаккордовый звук функционально зависим только от того аккордового (или от тех двух аккордовых), с которым он спаян секундовым движением линии, так и целый аккорд, если он своим возникновением обязан линейности, получает свой функциональный смысл только от своей роли в этом движении линии (автономизация линейной стороны созвучий).

Отсюда особый род гармонической функциональности, как бы лежащей в ином измерении по отношению к обычной (и основной) тональной функциональности, — *линейные функции аккордов*. Называть *функциями* «проходящие», «вспомогательные» и подобные аккордовые характеристики можно потому, что они указывают на определенные *гармонические значения* созвучий. Упрощенно говоря, носители линейных функций — это как бы увеличенные в своих размерах неаккордовые звуки, превратившиеся из тонов в аккорды («неаккордовые аккорды»). Поэтому формы таких аккордов точно дублируют виды неаккордовых звуков (см. главу 5), даже сохраняя примерные пропорции между распространенностью тех или иных.

Некоторым исключением являются, пожалуй, лишь задержания и апподжиатуры: распространенность аккордов-задержаний много ниже среди линейных аккордов, чем употребительность задержаний среди неаккордовых звуков.

Наиболее ходовые из аккордов линейной функции — проходящие и вспомогательные. На каждый из них распространяется основной закон линейной связи соответствующих неаккордовых звуков:

- 1) точное тонально-функциональное значение в исходной позиции;
 - 2) линейное движение с точным соблюдением линейной формы;
 - 3) точное тонально-функциональное значение в конце оборота.
- Рассмотрим пример 210.

Allegro assai

С

проходящие

(v) (v)

S—T S—T

Было бы неправильным пытаться наделять каждое из созвучий первых двух тактов собственным тонально-функциональным значением. Оно подавляется преобладающим влиянием линейности (здесь, в частности, благодаря утроению тонов мелодии дублирующими созвучиями). После оборота со вспомогательным аккордом следует целый пассаж проходящих — от c^2 до c^3 ; это простое «утолщение» мелодии, приводящее к октавному замыканию и точному повторению исходной позиции.

В этом примере открывается связь линейных функций с глубинными процессами сложения развернутых гармонических структур. В такте 3 два аккорда S, имеющие ясное и точное чисто функциональное объяснение, по существу также сводимы к формам линейного движения (вспомогательным на тяжелом времени), и только полукадансовая гармония такта 4 вполне самостоятельна. Если гармония тактов 1–3 направляется вспомогательным и проходящим движением (энергией элементарных линейных неустоев, см. главу 5), то основная гармония, по отношению к которой верхний пласт линейрен, сходна с органным пунктом — первичной формой гармонического устоя (см. главу 6). Таким образом, под слоями тонко выверенных гармонико-функциональных отношений подчас обнаруживаются более глубоко залегающие слои первичных гармонико-линейных явлений.

Некоторые другие примеры: Бах, Бранденбургский концерт, I часть (см. в главе 5 пример 30B); Чайковский, Струнная серенада, «Элегия», начальные такты главной темы (там же, пример 30B); 6-я симфония, I часть, побочная тема (тоника со вспомогательным аккордом); «Пиковая дама», вступление (то же).

Линейные функции отдельных тонов дают неаккордовые звуки. Внедряясь в состав аккордов, линейные «мобили» (проходящие, вспомогательные и т. д.) порождают аккордовые диссонансы, явные и скрытые (мнимые). Линейные функции проходящих и вспомогательных аккордов зарождают еще одно важное явление гармонии — имитацию модели. Структура обычных тональных аккордов в принципе однотипна и основывается на всеобщей категории КЖ («консонанса консонансов», то есть консонантного ядра; см. главу 4) как

основы аккорда, с возможным присоединением к ней варьирующих его структуру диссонансов. Развитая же линейность обнаруживает другой принцип, когда структура определяется не всеобщим правилом, а зависит от исходной (главной) для данного ряда аккордов модели; идущие после нее линейные аккорды повторяют, имитируют ее, что дает *дублировки* и *параллелизмы*. Начинаясь дублирующими параллельными секстами и терциями (Шопен, этюд оп. 25 *gis-moll*; Скрябин, этюд оп. 8, № 10 *Des-dur*), имитация модели приводит не только к параллельным секстаккордам (пример 210), но и к имитированию практически любых употребительных в данном стиле аккордовых структур, порождая технику аккордовых рядов (об этом см. далее § 24), пример 211.

С. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини», вар. XVII

211

то есть: T — нII>(всп) — T — вVII<(всп) — T

точный параллелизм

по происхождению: T D⁸_{7>} — T D⁸ — 7< T

Б

47

5

6

то есть: (прох.)

вариантный параллелизм

T — нII>(всп) — T — вVII<(всп) — T

Там же

В

проходящие

а

T⁸ 8 7 6 7 5 6

Смешиваясь в любых пропорциях, оба принципа образования гармонии могут глубоко проникать друг в друга. Линейная функция проходящих может сплавивать гармонию на больших и даже огромных протяжениях, придавая ей энергию и динамику. В позднеромантическом типе гармонии это встречается особенно часто —

212

61

С. Рахманинов.
«Равсодия на тему Паганини»,
вар. XXII–XXIII (схема)

[свободно-линейные аккорды]

а

T S Sp Sⁿ

62

а

S D (пр) T (пр) D S

63

64

65

прох. пр. проходящие гармонии

а

D 1 [всп. к D]

66 67 68

69

(всп) (прох)

[всего 79 тактов]

а

D T

в середине, разработках, на участках больших эмоциональных нарастаний (далее это перенимается и новой гармонией XX в.), пример 212.

(Ср. также: Рахманинов, прелюдия F-dur, II часть; этюд-картина ор. 39 № 5 es-moll; Вагнер, «Закат богов», II акт, вступление, такты 13–27.)

18. АППОДЖИАТУРНЫЕ СОЗВУЧИЯ. КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД. ПРОЧИЕ ЛИНЕЙНЫЕ ФУНКЦИИ

Проходящие (в особенности), а также вспомогательные аккорды представляют собой главную сферу воздействия линейности на гармонию. Прочие аспекты воздействия развиты намного скромнее, но зато обладают чрезвычайным разнообразием форм.

Из апподжиатурных форм наиболее распространенным является так называемый «кадансовый квартсекстаккорд» — составленное из тонических звуков задержание к следующей за ним доминанте-разрешению. (Следует заметить, что второе обращение такого важного аккорда, как консонантное трезвучие, широко употребительно в трех важнейших линейных функциях — в качестве задержания, проходящего и вспомогательного аккордов.) Будучи задержанием

к доминанте, $K\frac{6}{4}$ и должен обозначаться как $D\frac{6}{4}$ [$-\frac{6}{3}$] (обозначение, введенное Риманом). Согласно общему закону линейных функций, линейные «вставки» или «продолжения» лишь обогащают гармонически, но не меняют функции; поэтому закономерно обозначение предшествующей кадансовому квартсекстаккорду (и разрешающейся непосредственно в тонические звуки) гармонии D к D как «DD», а не как «альтерированной S». (Впрочем, по характеру голосоведения эта предваряющая $D\frac{6}{4}$ гармония нередко совпадает с альтерированной S, и тогда вопрос о различии того и другого перестает быть принципиальным.)

Если апподжиатурная гармония предваряет тонику, то аналогичным образом функциональная связь осуществляется «через голову» линейной, как бы минуя линейный аккорд (см. пример 167).

Украшающая апподжиатурная гармония («соаккорд») может быть гармонически более впечатляющей и характерной, чем ее разрешение (пример 213).

А. Скрябин. Этюд ор. 42 № 5 (редукция)

213

gis: D — S⁹ — S

[полифункциональность] D — D — S

5 — 5

(Тема вводится оборотом, сопутствующим полифункциональностью, элемент которой всегда привносится не только органными пунктами, но и сочетаниями аккорда с неаккордовыми звуками, в том числе и с задержаниями, апподжиатурами.)

Влияние линейной функции *предъема* способствует образованию многотерцовых аккордов доминанты (с ундецимой — примой тоники, терцдецимой — терцией тоники, например, перед репризой ноктюрна Грига).

Феноменальный, особый случай линейной гармонии предъема типа, даже «оторвавшейся» от своего слияния с последующей основной, был упомянут в главе 5 (см. пример 44).

Брошенные вспомогательные, лишённые обычного разрешения, трудны для объяснения и в качестве звуков. В качестве аккордов камбиаты встречаются лишь в гармонии XX в. (пример: Прокофьев, 6-я соната, II часть, конец; III часть, 25-й такт от конца). Для классико-романтической гармонии они нетипичны. Однако укажем на

214

Э. Григ. «Весной»

Cis: D⁶ — D⁶ — D⁶ — D⁶ — D⁶ — D⁶ — D⁶ — D⁶ — D⁶ — D⁶ — D⁶

[K $\frac{6}{4}$]

Т

линейную гармонию, образованную с участием брошенного неаккордового (аккорд-камбиата!), в пьесе Грига (пример 214).

Начиная с романтиков, нередки гармонические последования аккордов простого функционального соотношения, но украшенных всевозможными линейными вариантами (например, в прелюдии Шопена e-moll, в тактах 4–10 на основе гармонии: T — D — S — D — S⁷⁻⁶ даются: D — S ↔ — D[°] — S ↔ — D — S — D.

19. РАЗРАБОТКА АККОРДА. ВТОРИЧНЫЕ АККОРДЫ

Среди важнейших явлений линейности есть еще одно, стоящее особняком, но по принципу противоположности связанное с неаккордовыми звуками, — органный пункт. Напомним, что, с точки зрения линейности, все неаккордовые — *линии движущиеся*, однако в музыкальной ткани есть и *линии неподвижные*; именно такую линию представляет органный пункт. Общая черта всех линейных явлений — созвучие разнофункциональных элементов. Разница в том, что принимать за основу, а что — за добавление: при неаккордовых звуках аккорды — неподвижный элемент, а линия — движущийся, при органном пункте, наоборот, — линия неподвижна, а аккорды движутся. По отношению к неаккордовым звукам аккорд всегда есть нечто вроде органного пункта. Но при «утолении» линии до категории аккорда эти два рода «полифункциональных» явлений сближаются, попадая в конце концов в одну группу линейных гармоний. Тем не менее органный пункт все же несколько обособляется от прочих видов линейности.

«Педальные» функции линейной гармонии проявляются (как и в обычном органном пункте) в двух планах — как полифункциональные противопоставления *мелодии* (см. главную тему финала симфонии Гайдна D-dur № 104) и *аккордовой последовательности* (см. коду ариозо Ленского из «Евгения Онегина» Чайковского). Для самого органного пункта такое подразделение значения не имеет, а для линейной гармонии разбираемого типа оно уже существенно. Рассмотрим пример 215.

Аккорды верхнего слоя в примере 215А по происхождению всего лишь неаккордовые звуки, берущиеся вместе с некоторыми

А Allegro vivace (♩ = 108)

As

6 — 7 — 7 <	Т 5 — 6 — 5 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 — 9 — 10
4 < — 5 — 5 <	3 — 4 — 3 — 1 — 5 — 6 — 7 — 8
2 < — 3 — 4	3 — 4 — 5
	1 — 8 — 7 — 6 — 6 > 5 — 1 — 6 — 6 > 5
	[S > — Т
	пр. пр.

С. Рахманинов. 3-й концерт для фортепиано с оркестром, ч. I (редукция)

Б

В

8 — 7 — 7 > — 6 — 6 > — 5 — 4 < — 4 — 3	Т 8 — 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1
5 — 4 < — 4 — 3 — 3 > — 2 — 2 > — 1	5 — 4 — 3 — 2 — 1
3 — 2 < — 2 — 1 — 1 — 2 — 2 > — 1	3 — 2 — 1
5 — 4 < — 5 — 6 > — 6 < — 6 > — 5	5 — 4 — 3 — 2 — 1
Т — проходящие — от — проход. — Т	Т — проходящие — от — проход. — Т

аккордовыми. Однако получающиеся из этого аккорды (функциональные спутники) уже отрываются от своей коренной основы (в особенности когда они вступают в собственные кварто-квинтовые отношения, например f-moll и c-moll в такте 1) и приобретают самостоятельность, вполне сравнимую с относительной самостоятельностью аккордов на органном пункте; педальная функция аккорда при наличии неаккордовых звуков в условиях достаточной протяженности вполне уподобляется при этом педальному аккорду.

Гармония примера 215Б происходит, наоборот, от органного пункта. Однако аккорды верхнего слоя обладают в подобных случаях ярко выраженной линейной функцией проходящих (как если бы они были аккордами такого типа, как в верхнем слое примера). Линейные явления, идущие от неаккордовых звуков и от органного

пункта, благодаря описанным тенденциям сближаются друг с другом (как сталактиты и сталагмиты) и имеют своей целью слиться в единое линейное явление.

В результате действия этих тенденций в романтической гармонии XIX в. возникает новое явление, которое можно назвать *разработкой аккорда*. Сущность приема состоит в том, что долго тянущийся аккорд становится источником гармонического последования посредством разработки его (или иногда его частей) с помощью сложной системы неаккордовых звуков, линейных аккордов, всевозможных фактурно-тембровых модификаций и т. д. Протянутость аккорда, равная протяжению органного пункта, несомненно линейный характер приема (*неподвижная линия*, как в органном пункте) и частое противоречие с тонами фигуративной разработки функционально аналогичны органному пункту и позволяют поэтому включить разработку аккорда в число явлений гармонической линейности.

Как многообразны фактурные формы неаккордовых звуков, так несходны друг с другом и формы разработки аккорда (см. пример 216А). В примере 216Б такты 3–4 показывают обогащение тоники сразу обоими ее функциональными спутниками — верхним сверху и нижним снизу.

В своем роде классический образец разработки аккорда — вступление фортепиано во II части 3-го концерта Рахманинова (Piú mosso, ц. 25, такты 7–12): модулирующий аккорд Tr⁶ = S⁶ превращен в большой модулирующий гармонический пассаж. (См. также: Рахманинов, 1-й концерт, I часть, вступление; Лист, соната h-moll, главная тема — см. в главе 12 пример 283 — и проведения этих мотивов в связующей партии — в B-dur, g-moll, Es-dur.)

Из-за отсутствия в классической гармонии категории линейных функций подобные образцы не обращают на себя внимания и кажутся всего лишь увеличением времени звучания гармонии. В действительности протянутость гармонии есть выражение особой фонической

216 Allegro

Ф. Лист. «Забывтый вальс» № 3

А

Fis

D ⁹ >	1 — 2 — 1 — 2 — 1 — 2
— cis dim	

С. Рахманинов. Прелюдия G-dur (редукция)

Б [Moderato]

Г 7̣ 6̣ — 6̣ [sim]

Г 8 — 7 — 6 — 5 — 6 — 7
5 — 4 — 3 — 4 — 5 — 6
8 — 7 — 8 — 9

Г 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 — 9 — 10 — 11 — 12 — 13 — 14 — 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 23 — 24 — 25 — 26 — 27 — 28 — 29 — 30 — 31 — 32 — 33 — 34 — 35 — 36 — 37 — 38 — 39 — 40 — 41 — 42 — 43 — 44 — 45 — 46 — 47 — 48 — 49 — 50 — 51 — 52 — 53 — 54 — 55 — 56 — 57 — 58 — 59 — 60 — 61 — 62 — 63 — 64 — 65 — 66 — 67 — 68 — 69 — 70 — 71 — 72 — 73 — 74 — 75 — 76 — 77 — 78 — 79 — 80 — 81 — 82 — 83 — 84 — 85 — 86 — 87 — 88 — 89 — 90 — 91 — 92 — 93 — 94 — 95 — 96 — 97 — 98 — 99 — 100 — 101 — 102 — 103 — 104 — 105 — 106 — 107 — 108 — 109 — 110 — 111 — 112 — 113 — 114 — 115 — 116 — 117 — 118 — 119 — 120 — 121 — 122 — 123 — 124 — 125 — 126 — 127 — 128 — 129 — 130 — 131 — 132 — 133 — 134 — 135 — 136 — 137 — 138 — 139 — 140 — 141 — 142 — 143 — 144 — 145 — 146 — 147 — 148 — 149 — 150 — 151 — 152 — 153 — 154 — 155 — 156 — 157 — 158 — 159 — 160 — 161 — 162 — 163 — 164 — 165 — 166 — 167 — 168 — 169 — 170 — 171 — 172 — 173 — 174 — 175 — 176 — 177 — 178 — 179 — 180 — 181 — 182 — 183 — 184 — 185 — 186 — 187 — 188 — 189 — 190 — 191 — 192 — 193 — 194 — 195 — 196 — 197 — 198 — 199 — 200 — 201 — 202 — 203 — 204 — 205 — 206 — 207 — 208 — 209 — 210 — 211 — 212 — 213 — 214 — 215 — 216 — 217 — 218 — 219 — 220 — 221 — 222 — 223 — 224 — 225 — 226 — 227 — 228 — 229 — 230 — 231 — 232 — 233 — 234 — 235 — 236 — 237 — 238 — 239 — 240 — 241 — 242 — 243 — 244 — 245 — 246 — 247 — 248 — 249 — 250 — 251 — 252 — 253 — 254 — 255 — 256 — 257 — 258 — 259 — 260 — 261 — 262 — 263 — 264 — 265 — 266 — 267 — 268 — 269 — 270 — 271 — 272 — 273 — 274 — 275 — 276 — 277 — 278 — 279 — 280 — 281 — 282 — 283 — 284 — 285 — 286 — 287 — 288 — 289 — 290 — 291 — 292 — 293 — 294 — 295 — 296 — 297 — 298 — 299 — 300 — 301 — 302 — 303 — 304 — 305 — 306 — 307 — 308 — 309 — 310 — 311 — 312 — 313 — 314 — 315 — 316 — 317 — 318 — 319 — 320 — 321 — 322 — 323 — 324 — 325 — 326 — 327 — 328 — 329 — 330 — 331 — 332 — 333 — 334 — 335 — 336 — 337 — 338 — 339 — 340 — 341 — 342 — 343 — 344 — 345 — 346 — 347 — 348 — 349 — 350 — 351 — 352 — 353 — 354 — 355 — 356 — 357 — 358 — 359 — 360 — 361 — 362 — 363 — 364 — 365 — 366 — 367 — 368 — 369 — 370 — 371 — 372 — 373 — 374 — 375 — 376 — 377 — 378 — 379 — 380 — 381 — 382 — 383 — 384 — 385 — 386 — 387 — 388 — 389 — 390 — 391 — 392 — 393 — 394 — 395 — 396 — 397 — 398 — 399 — 400 — 401 — 402 — 403 — 404 — 405 — 406 — 407 — 408 — 409 — 410 — 411 — 412 — 413 — 414 — 415 — 416 — 417 — 418 — 419 — 420 — 421 — 422 — 423 — 424 — 425 — 426 — 427 — 428 — 429 — 430 — 431 — 432 — 433 — 434 — 435 — 436 — 437 — 438 — 439 — 440 — 441 — 442 — 443 — 444 — 445 — 446 — 447 — 448 — 449 — 450 — 451 — 452 — 453 — 454 — 455 — 456 — 457 — 458 — 459 — 460 — 461 — 462 — 463 — 464 — 465 — 466 — 467 — 468 — 469 — 470 — 471 — 472 — 473 — 474 — 475 — 476 — 477 — 478 — 479 — 480 — 481 — 482 — 483 — 484 — 485 — 486 — 487 — 488 — 489 — 490 — 491 — 492 — 493 — 494 — 495 — 496 — 497 — 498 — 499 — 500 — 501 — 502 — 503 — 504 — 505 — 506 — 507 — 508 — 509 — 510 — 511 — 512 — 513 — 514 — 515 — 516 — 517 — 518 — 519 — 520 — 521 — 522 — 523 — 524 — 525 — 526 — 527 — 528 — 529 — 530 — 531 — 532 — 533 — 534 — 535 — 536 — 537 — 538 — 539 — 540 — 541 — 542 — 543 — 544 — 545 — 546 — 547 — 548 — 549 — 550 — 551 — 552 — 553 — 554 — 555 — 556 — 557 — 558 — 559 — 560 — 561 — 562 — 563 — 564 — 565 — 566 — 567 — 568 — 569 — 570 — 571 — 572 — 573 — 574 — 575 — 576 — 577 — 578 — 579 — 580 — 581 — 582 — 583 — 584 — 585 — 586 — 587 — 588 — 589 — 590 — 591 — 592 — 593 — 594 — 595 — 596 — 597 — 598 — 599 — 600 — 601 — 602 — 603 — 604 — 605 — 606 — 607 — 608 — 609 — 610 — 611 — 612 — 613 — 614 — 615 — 616 — 617 — 618 — 619 — 620 — 621 — 622 — 623 — 624 — 625 — 626 — 627 — 628 — 629 — 630 — 631 — 632 — 633 — 634 — 635 — 636 — 637 — 638 — 639 — 640 — 641 — 642 — 643 — 644 — 645 — 646 — 647 — 648 — 649 — 650 — 651 — 652 — 653 — 654 — 655 — 656 — 657 — 658 — 659 — 660 — 661 — 662 — 663 — 664 — 665 — 666 — 667 — 668 — 669 — 670 — 671 — 672 — 673 — 674 — 675 — 676 — 677 — 678 — 679 — 680 — 681 — 682 — 683 — 684 — 685 — 686 — 687 — 688 — 689 — 690 — 691 — 692 — 693 — 694 — 695 — 696 — 697 — 698 — 699 — 700 — 701 — 702 — 703 — 704 — 705 — 706 — 707 — 708 — 709 — 710 — 711 — 712 — 713 — 714 — 715 — 716 — 717 — 718 — 719 — 720 — 721 — 722 — 723 — 724 — 725 — 726 — 727 — 728 — 729 — 730 — 731 — 732 — 733 — 734 — 735 — 736 — 737 — 738 — 739 — 740 — 741 — 742 — 743 — 744 — 745 — 746 — 747 — 748 — 749 — 750 — 751 — 752 — 753 — 754 — 755 — 756 — 757 — 758 — 759 — 760 — 761 — 762 — 763 — 764 — 765 — 766 — 767 — 768 — 769 — 770 — 771 — 772 — 773 — 774 — 775 — 776 — 777 — 778 — 779 — 780 — 781 — 782 — 783 — 784 — 785 — 786 — 787 — 788 — 789 — 790 — 791 — 792 — 793 — 794 — 795 — 796 — 797 — 798 — 799 — 800 — 801 — 802 — 803 — 804 — 805 — 806 — 807 — 808 — 809 — 810 — 811 — 812 — 813 — 814 — 815 — 816 — 817 — 818 — 819 — 820 — 821 — 822 — 823 — 824 — 825 — 826 — 827 — 828 — 829 — 830 — 831 — 832 — 833 — 834 — 835 — 836 — 837 — 838 — 839 — 840 — 841 — 842 — 843 — 844 — 845 — 846 — 847 — 848 — 849 — 850 — 851 — 852 — 853 — 854 — 855 — 856 — 857 — 858 — 859 — 860 — 861 — 862 — 863 — 864 — 865 — 866 — 867 — 868 — 869 — 870 — 871 — 872 — 873 — 874 — 875 — 876 — 877 — 878 — 879 — 880 — 881 — 882 — 883 — 884 — 885 — 886 — 887 — 888 — 889 — 890 — 891 — 892 — 893 — 894 — 895 — 896 — 897 — 898 — 899 — 900 — 901 — 902 — 903 — 904 — 905 — 906 — 907 — 908 — 909 — 910 — 911 — 912 — 913 — 914 — 915 — 916 — 917 — 918 — 919 — 920 — 921 — 922 — 923 — 924 — 925 — 926 — 927 — 928 — 929 — 930 — 931 — 932 — 933 — 934 — 935 — 936 — 937 — 938 — 939 — 940 — 941 — 942 — 943 — 944 — 945 — 946 — 947 — 948 — 949 — 950 — 951 — 952 — 953 — 954 — 955 — 956 — 957 — 958 — 959 — 960 — 961 — 962 — 963 — 964 — 965 — 966 — 967 — 968 — 969 — 970 — 971 — 972 — 973 — 974 — 975 — 976 — 977 — 978 — 979 — 980 — 981 — 982 — 983 — 984 — 985 — 986 — 987 — 988 — 989 — 990 — 991 — 992 — 993 — 994 — 995 — 996 — 997 — 998 — 999 — 1000

схема ведущей идеи:

Г 7̣ 6̣ — 6̣ D

функции: целью является не длина гармоний, а отвлечение от нормативной функции данного аккорда (в примере 217А — побочной доминанты, 216А — доминантового вводного, 216Б — тоники) в пользу особого рода звучности и создания *субсистемы*, определяемой звучностью данного сочетания, включая сюда и собственно аккорд, и украшающие его неаккордовые. Даже такая, казалось бы, яркая тональная неустойчивость, как звучание уменьшенного септаккорда, может «заглушаться» линейной неподвижностью и местными неустоями, для которых тянущееся созвучие — устой. В основную, центральную функциональность такая функциональная переменность вносит существенные коррективы. Часто они способствуют психологическому смещению центра гармонического смысла в область красочности, колористики (об этом в следующем параграфе этой главы).

Звуки тянущегося аккорда приобретают свойства местных устоев, что сравнимо и с ладовым устоем. Так возникают «аккордолады» (см. пример 216А), причем устоями таких микроладов могут становиться практически любые аккордовые структуры (а лады, соответственно, не только мажор или минор).

Многозвучные аккорды допускают богатую выразительными возможностями *разработку частей* аккорда (пример 217).

217 С. Рахманинов. «Крысолов»

Non allegro. Scherzando

А

Б субаккорд a-moll

Г

Д

Е

Ж

З

И

Й

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш

Щ

Ъ

Ы

Ь

Э

Ю

Я

Красочно звучащий пятизвучной «лидийский» аккорд DD⁹, открывающий главную тему произведения (оно написано в форме трехчастной с переходами), получает богатую оттенками разработку. Верхняя часть (в данном регистре и стилистическом контексте это функциональный спутник второго порядка; ср. с окончанием романса Рахманинова «Ау!»), сама представляющая собой полный аккорд (субаккорд-трезвучие) и допускающая поэтому отдельное существование в виде местной субдоминанты (S_pD), получает переменную функциональную фигурацию в качестве как бы звукоряда a-moll, причем б̂ мелодического a-moll легко становится аккордовым тоном трезвучия a-moll в качестве сексты и — тем более — в качестве

сексты субаккорда DD⁹. В контексте же полного аккорда DD⁹ звуко-ряд мелодического a-moll образует сверкающий особенно яркими красками местный звуко-ряд лидийско-миксолидийского лада (пример 217B).

Так же как *остинато* является разновидностью органного пункта, остиная гармония есть вид педальной. Едва ли не самым выдающимся примером остиной гармонии можно считать сцену колокольного звона из «Бориса Годунова» Мусоргского, необыкновенный по впечатляемости гармонический замысел которой блистательно довершен оркестровкой Римского-Корсакова. Вместо разработки одного аккорда в остином чередовании у Мусоргского фактурно (вариантно), регистрово и темброво разрабатываются два аккорда, однотипные по структуре, водруженные на осевой центральный тон с (сцена — предыкт к хору «Слава» в C-dur) и в своих чередованиях образующие симметричный лад 2.1.3 (пример 218).

218

М. Мусоргский. «Борис Годунов»
(инстр. Н. Римского-Корсакова)

Подобно тому как при неаккордовых звуках и педалях сочетаются подвижные и неподвижные элементы гармонии, взаимодействие педальной гармонии с другими, подвижными видами линейной гармонии часто приводит и к их объединению. В следующем примере две линейные формы — проходящие аккорды и педаль — образуют динамичный подъем от T к D (как основных гармоний), см. пример 219.

219

Allegro vivace
неподвижные элементы
всп

а) бас: $\text{C}^{\flat} \text{B}^{\flat} \text{A}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F}^{\flat} \text{E}^{\flat} \text{D}^{\flat} \text{C}^{\flat}$

гармонии: — T — прох — T — T⁷ — прох —

подвижные элементы

а) $\text{C}^{\flat} \text{B}^{\flat} \text{A}^{\flat} \text{G}^{\flat} \text{F}^{\flat} \text{E}^{\flat} \text{D}^{\flat} \text{C}^{\flat}$

— T⁷ — прох — S⁷ — прох. вводн. — D⁷ — T

[бас = фигурация аккорда T^{6<}]

Аккорды линейного происхождения, как бы «невесомые» по отношению к функциональному аккорду-фундаменту, в силу своей многочисленности и художественной значимости, часто достойны того, чтобы называться в собственном смысле «аккордами». Однако необходимо разграничить две категории аккордов — *линейно-фундаментный* (в линейности он несет функцию первичного, производящего, местного гармонического устоя) и *линейно-надстроечные* (то есть линейные неустои, примерно равнозначные неаккордовым звукам по отношению к фундаменту-аккорду). Соответственно этому линейно-надстроечные аккорды мы будем считать *вторичными аккордами* (см. пример 215).

При фактурно оформленной дифференциации аккордов на фундаментные и надстроечные эти гармонические функции легко различимы и определение их не составляет проблемы. Однако во множестве случаев, особенно при очень развитом мелодическом голосоведении, функции вторичных аккордов возникают и без фактурно оформленного разделения созвучий на фундаментные и надстроечные. Но для правильного слышания гармонии такое смысловое разделение и в этих случаях столь же необходимо.

Дело в том, что множество аккордов самых обычных функциональных значений возникает под влиянием мелодической линейности и — что особенно важно — сводимо к ней (см. § 5 главы 5), пример 220.

220 П. Чайковский. Ноктюрн cis-moll (редукция)

8 — 7 — 8 — 2 — 8 — 7 — 6 — 5 —
 5 — 6 — 6 — 5 — 4 — 3 (<)
 3 — 4 — 5 — 8 — D 4 — 3 — 4 — 2 — 1
 1 — 2 — 3 — 4 — 1 — 2 — 7 — 1

то есть:

cis T — D

Некоторые из подобных аккордов так и называются проходящими D_7^9 во втором такте примера), большинство, несмотря на связанность строгими линиями голосоведения, не называются.

Линейные функции таких линейных аккордов обычно просто подавляются доминирующими тональными, однако несколько не уничтожаются. В других условиях равновесность тех и других функций становится очевидной, и тогда можно говорить о вторичных аккордах (и о самом явлении вторичности аккордов) как о важнейшем смысловом, функциональном компоненте гармонии (пример 221).

«Двухслойность» функциональных определений показывает внутреннее функциональное богатство гармонии. Роль вторичных аккордов (представленных в примере 221 без явно видимого лине-

221 Allegro

П. Чайковский. 4-я симфония, ч. III

F T $\frac{7-6-5}{6-8}$ и т.д. (D - - -) T

арно-функционального фундамента) верно определима лишь с учетом их функционально-надстроечного характера. Как и во всякой стратификации (наличии структурных слоев), жизнь гармонии заключается в слышании взаимодействия слоев, а не в постепенном нисхождении к разочаровывающему своей элементарностью тональному фундаменту. Взаимодействие же слоев состоит в соблюдении рангов *весомости* одних гармонических элементов в отношении к другим не по признаку обычной тональной функциональности, а по признаку функциональности линейной, голосоведенческой, гармонико-фактурной (см. примеры 210, 211В, 215А, Б, 216; а также: Шопен, этюд ор. 10 № 4 cis-moll).

20. ГАРМОНИЧЕСКАЯ КОЛОРИСТИКА. КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

Гармонической колористикой называется техника оперирования всеми возможными гармоническими красками — *звучностями* тех или иных аккордовых структур, звукосочетаний, фактурно-регистрово-тембрового расположения гармоний, функциональных сопоставлений, красками тональностей, всевозможных ладов, неаккордовых звуков и т. д. Об оппозиции «функциональность — красочность» известно давно, однако нельзя сказать, чтобы колористика заняла подобающее ей место в общей системе науки о гармонии. Большой вклад в научную разработку проблемы внесло учение Ю. Н. Тюлина о фонизме.

На первый взгляд гармоническая функциональность и колористика кажутся находящимися в разных измерениях. В действительности же колористика есть особого рода гармоническая функциональность, которая так же закономерно коренится в основных свойствах гармонического материала, как и тональная функциональность, линейная функциональность.

Об этих коренных свойствах, трех сторонах аккорда было сказано выше — в главе 4. Здесь необходимо напомнить о них, чтобы поставить в закономерную связь актуально действующие в гармонии мощные силы формирования, развившиеся из первичных возможностей материала:

1. Линейность тонов —————> линейные функции;
2. Тональная функциональность —> тональные функции;
3. Фонизм —————> колористические функции (тональные функции).

В каком смысле возможно говорить о колористических (фонических) функциях? Вернемся к общему понятию функции. «Функция» есть значение, роль элемента в системе, обуславливающие его смысловую сущность. При всем исключительно важном значении тональной функциональности фактор звучности, закономерно развившийся из глубинных свойств гармонического материала, также приобрел в более поздней музыке *значимость*, вполне сравнимую с тональной функциональностью, по меньшей мере в смысловом отношении, в отношении эстетического интереса композиторов и слушателей к этой стороне гармонии. (Не забудем, что в музыке XX в. бурно развившаяся из тенденций колористики *сонорная гармония* часто характеризуется полным вытеснением фактором звучности традиционной тональной функциональности.) Тем самым фактор звучности, краски, как минимум, оказывается необходимым при рассмотрении общехудожественной его роли в музыке. С другой стороны, это требует выработки специального *аппарата измерения*, подобного тому, которым можно схватить сущность и различия тональных функций (тоники, D, S, побочные функции, функциональные спутники и т. д.), сущность и различия линейных функций (критерии систематики, законы связи, фактурные формы и т. д.). Нельзя сказать, что подобный аппарат уже сложился как система; этот вопрос еще требует специального исследования.

За основу *технического* понимания колористических функций может быть принят критерий *основной* звучности (своего рода «ЦЭ» в области колористики) и разного рода ее колебаний и видоизменений (как *производных* и *контрастных* звучностей) с целью достижения красочной экспрессии. (Следует заметить, что эта уже автоматизировавшаяся закономерность особенное распространение получила в XX в.: по словам И. Ф. Стравинского, «каждое хорошее сочинение отмечено своим собственным характерным звучанием»; см. в кн.: *Стравинский И. Диалоги*. Л., 1971. С. 159.)

Согласно справедливому общему мнению, гармоническая колористика стала важным художественным средством в эпоху романтиков, скажем точнее — от Шопена. Отдельные, часто исполнительские, а не композиторские прецеденты, конечно, были и в прежние эпохи (краски органного регистра; ренессансные и барочные инструментальные составы, вроде эффектов сонаты «для 16 тромбонов», то есть различных «больших труб»; красочные эффекты клавесинной музыки, даже «разработка» аккорда в пьесе Рамо «Крики птиц», и т. д.). Но необходимым художественным фактором колористика стала лишь в XIX в.

Чтобы выявить и обрисовать сущность нарождающейся «музыки звучностей», сделаем анализ гармонии этюда op. 25 № 1 As-dur Шопена (пример 222).

Приведем гармоническую схему начального периода этого этюда, представляющую тонально-функциональные отношения:

такты:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
	As	T	D ⁷	T ^{s-c}	S ₁ S ^s	D ⁷	Tr	DD ⁷	D ⁷	T	D ⁷	T ^{s-c}	S ₁ S ^s	D ⁷	Tr	D ⁷	M
C:	①									①				(T)		D ⁷	T

В конце периода появляется тональность C-dur, находящаяся в «красочном терцовом отношении» к As-dur. В остальном же гармония стилистически как будто нейтральна: отклонение в параллель, далее в доминанту — всё так, как могло бы быть и у Бетховена, и у Глинки,

и у И. С. Баха. Сравним, например, начальный оборот $\text{D}-\text{D}-\text{T}$ с «тем же самым» в начальных тактах *Adagio As-dur* бетховенской сонаты ор. 27 № 1.

У Бетговена, как и вообще у венских классиков, на первом плане — динамическая сила функционального действия, убеждение слушателя логикой функционального последования. У Шопена же сразу, с *первого такта*, воспринимается на слух особого рода мягкость, ласкающая звучность — именно *гармония!* А «красочная медианта» в конце — уже *следствие* этой гармонии. Получается, что сами категории классической тональности гармонии вообще начисто не улавливают в гармонии Шопена чего-то такого, что составляет само ее существо, ее красоту, ее «душу». Классический вопрос «какая функция» становится некорректным, он направляет наше внимание в какую-то сторону, далекую от *сущности* самой гармонии. Это и есть ситуация, когда колористические функции гармонии уже развиты достаточно полно, а традиционный «функциональный анализ» вообще их игнорирует, поскольку они лежат совсем в ином измерении. (Причем в данном случае нет никакой особой «разработки аккорда», никаких «самодовлеющих» аккордов, созвучий; пожалуй, лишь гармонии сменяются медленнее, чем, скажем, в *Adagio* сонаты ор. 13 или 9-й симфонии Бетговена.)

Так в чем же здесь «изюминка» гармонии? Именно в культивировании нового фактора гармонии — *звучности*. Этого не было у Бетговена, этого не было в фортепианных этюдах, например, К. Черни. Вообще, этюды Шопена в некотором отношении — программный манифест романтической гармонии, все они — «упражнения» на звучность гармонии. И отныне без фактора звучности не обходятся даже «классицисты» вроде Брамса.

Продолжим рассмотрение этюда ор. 25 № 1 Шопена. Это произведение особенно ценно для наших целей именно тем, что в нем поначалу нет никаких признаков «романтической гармонии» в тонально-функциональном смысле, и таким образом все возлагается только на колористику.

Колористические функции конкретно — это те значения гармонических элементов, которые создают определенную звучность и формируют свое развитие в виде постоянного регулирования звучности и целенаправленных ее изменений. В этюде Шопена различные стороны индивидуально созданной композитором звучности связаны с теми или иными особенностями звукоотношений. Звучность анализируется с учетом следующих *факторов*:

- ◆ регистровое положение (с точки зрения колористики звук *as* в большой октаве или во 2-й октаве резко отличны друг от друга);
- ◆ расположение аккорда (с точки зрения колористики резко различаются тесное или широкое расположение, особенно в сочетании с регистром; здесь наиболее характерна тенденция к расположению аккордов по принципу натурального звукоряда);
- ◆ плотность (частота звуков на определенную единицу времени, их одновременность или разновременность, равномерность или не-

равномерность в ритме их взятия, скученность или разреженность их констелляции);

- ◆ интервалика одновременно берущихся звуков, подчеркнутость или завуалированность тех или иных интервальных комбинаций из звуков аккорда;
- ◆ длина аккорда (то есть его протяженность во времени);
- ◆ целостная фактурная композиция из линий, точек, плоскостей, скольжений, вибрации и т. п.;
- ◆ индивидуально присущая данной фактурной форме особенность экспрессии (часто вследствие определенной обработки аккорда украшающими неаккордовыми);
- ◆ динамика, громкость (в колористике *forte* — «диссонанс», а *piano* — «консонанс»).

В оркестровой ткани к этому прибавляется ряд тонкостей тембровых красок и их комбинаций, а также всевозможных оттенков оркестрово-голосоведенческой фактуры (см. пример 222В: тритон, «покрытый» шипящей чернотой *piatto colla bacchetta*, поражает воображение ворожкой страхов сказочного темного леса).

Необходимо еще учитывать специфический характер колористических функций в отличие от функций тональных. Функциональность тональных отношений возникает из взаимодействия между собой отдельных «точек» (звуков, интервалов, аккордов), или своего рода «атомов» системы; целое складывается из их взаимодействия. То же относится и к линейным функциям. Колористические же функции, несмотря на наш «дискурсивно-атомистический» подход к факторам, определяющим собой звучность, есть значение некоего синкретического бесструктурного красочного эффекта, который по своей природе не «атомистичен», *неделим* на элементы; целое здесь не складывается из взаимодействия элементов (хотя нельзя не разложить на гармонические элементы то, от чего зависит реализация определенного фонического эффекта). Это даже ставит под сомнение саму возможность применения термина «функция», правомерного в системе категорий «элемент-функция-структура». Однако мы все же оставляем его, что практически целесообразно в аналитических целях.

Конкретными проявлениями фонических функций мы можем считать следующие:

- 1) комплекс особенностей гармонии, создающих данную звучность (см. выше перечень факторов звучности); функционально эти особенности — исходный колористический материал, отправная точка для дальнейших процедур;
- 2) развитие — как повторение (может быть видоизмененное) или неповторение исходной звучности;
- 3) целенаправленная линия изменений колористических свойств материала;
- 4) способ завершения («каданс»), обычно в виде какой-то перемены («результата») или перемены с последующим возвращением к началу либо с приближением к нему.

В рассматриваемом этюде Шопена развитие есть перенесение исходной звучности на другие гармонии, с соответствующим освежающим эффектом звучания по-новому того же колористического комплекса. Линия изменений пока еще выражена слабо (для этого нужно было бы скорее анализировать развивающую часть мысли, то есть не представленную здесь II часть формы). О завершении можно говорить лишь как о предварительном эффекте, который состоит в возникновении внутри мягко вибрирующей звучности тонких и изящных линий-голосов, как бы с синкопированной задержкой отражающих контуры интервалов мелодии.

Другие примеры гармонической колористики, выходящей на первый план или, по крайней мере, возвышающейся в своем общехудожественном значении:

- ◆ Шопен. Ноктюрн ор. 9 № 1 b-moll (колористическая разработка аккордов Des⁷ и Des^x).
- ◆ Шопен. Ноктюрн ор. 27 № 2 Des-dur, начальная фигурация (по наблюдению В. А. Цуккермана, от звука к звуку даются интервалы — только терции и сексты; колористическая разработка аккорда (во второй репризе — романтическое «сладкое мгновение»).
- ◆ Глинка. «Жизнь за царя», последние такты оперы (колокольный звон sonorно «заливает» звучность обычной тональной гармонии).
- ◆ Глинка. «Руслан и Людмила», лезгинка из IV акта (фрагмент звучания квинтаккорда g-d¹-a¹-e² — в подражание кавказским народным инструментам);
- ◆ Вагнер. «Золото Рейна», вступление (136 тактов колористической разработки только одного аккорда Es-dur).

21. ЛИНЕАРНЫЕ ХОДЫ. ЛИНЕАРНОСТЬ В ТОНАЛЬНЫХ ПОСЛЕДОВАНИЯХ

Распространение принципа разработки аккорда посредством линейных функций может приобретать и другие формы, иметь иное назначение. При анализе мы сталкиваемся с большим количеством подчиненных длинной линии аккордов, которые обнаруживают лежащий в глубине «макроаккорд». Композитор не может мыслить иначе. Он намечает продолжительное звучание функционально важного аккорда (D⁷, T) и делает его мелодическую фигурацию в виде развертывания ткани аккорда, скрепляя ее надежным «стержнем» — мелодическим стволом гаммообразно идущих звуков. Получается длинный линейный ход, сущность которого — развертывание, «пролонгация» (термин Х. Шенкера) педального макроаккорда, причем вторичные аккорды могут вступать между собой и в сложные гармонические отношения (пример 223).

Как видно из проделанного анализа, все последование в конечном счете не что иное, как пролонгация одного развернутого аккорда — D⁷, фигурированного проходящими гармониями. Вторичный характер аккордов и местных тонально-функциональных связей между ними

(A)

(конец фрагмента)

(B)

Des

D ⁷	7	7
5	5	5
3	3	3
1	1	1

1 — 1 < — 2 — 3 > — 2 — 3 > — 3 — 4 — 4 < — 5 — 1

(B) то есть

проходящ.

прох.

D ⁷	7	7
5	5	5
3	3	3
1	1	1

1 — 3 — 5 — 1

по отношению к разрабатываемому макроаккорду позволяет вернее определить функциональный смысл гармонии. В частности, здесь нет ни «прерванных оборотов» (ход идет именно непрерывно и исключительно строго и связно!), ни «энгармонических модуляций» (из es-moll в fis-moll). Есть только виртуозно выполненный линейный ход, развертывающий свойства педального макроаккорда, который по своей функции — предыкт на доминанте к репризе темы. Обычно на этом месте делается органнй пункт; и здесь, в сущности, макроаккорд — то же самое, что органнй пункт, но только не в виде протянутого звука в басу, а в виде пролонгированной функции D над всем линейным ходом.

Другие образцы:

- ◆ Шопен. Ноктюрн оп. 9 № 2 Es-dur (линейный ход внутри D⁽⁷⁾ в такте 12).
- ◆ Григ. «Весной» (в конце середины предыктовый ход к репризе между D и D^{7<-8;}; в начале середины ход по терциям вверх на органном пункте доминанты).

Линейный ход не обязательно связан с развертыванием одной гармонии (подобно тому как проходящий звук в некоторых случаях связывает звуки не одного и того же, а разных аккордов), пример 224.

Линейные ходы позволяют функционально сплачивать большие построения объединяющим влиянием педального макроаккорда. По аналогии с танеевским термином такое сплочение можно назвать принципом «объединяющего аккорда».

224 П. Чайковский. «Евгений Онегин», 2-я картина (схема)

pp poco a poco crescendo

B: S S_HVI^{6<}-D T D^{6<} S_HVI^{6<}

Es: C

B: .. D^{6<} S_HVI^{6<} T S .. D₅> T

Es: C T ..

225 [Allegro] С. Рахманинов. «Арион» (редукция)

mf

dim.

pp

B: .. T⁷ S⁷—6 T⁹⁻⁸ ..

Es: 1<—1 3< ..

B:

Es: C

Другие образцы:

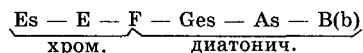
- ◆ Рахманинов. Прелюдия F-dur, середина.
- ◆ Рахманинов. Этюд-картина оп. 33 № 5 es-moll, средняя часть.

Подобно тому как проходящие звуки нередко дублируются диатоническими или хроматическими терциями или секстами, причем хроматические — равновеликими интервалами (Шопен, этюд gis-moll; Скрябин, этюд оп. 8 № 10 Des-dur), и при образовании вторичных аккордов, фигурирующих педальный макроаккорд, возникают моноструктурные созвучия — либо это параллелизмы целых аккордов, либо параллелизмы частей аккордов (пример 225).

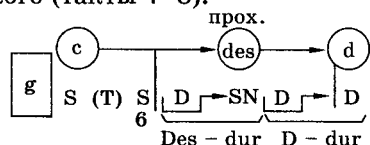
В средних голосах приведенного примера — длинная цепь из 15 полутоновых интервалов (ср. начало его же романса «Не пой, красавица»). Если при хроматических дублированных неаккордовых звуках терции или сексты свободно проскальзывают, не получая

гармонического значения, то при подобных «замедлениях» каждый из проходящих интервалов оформляется гармонически, дополняется до полнозвучного аккорда, приобретая статус доминанты, побочной доминанты, субдоминанты и т. д.

Наконец, принцип линейных функций иногда проявляется и в тональных последованиях — в цепочках отклонений или модуляций. Проходящее значение имеют, например, следующие отклонения в главной теме I части 4-й симфонии Чайковского (2-е предложение, такты 7–10):



Вспомогательное (или скрыто-проходящее) значение — отклонение в Des (далее в D-dur) во вступлении к Канцонетте скрипичного концерта Чайковского (такты 7–8):



К основной функции местной тоники в подобных случаях применяется еще и линейная.

К сходным линейно-динамическим явлениям тонального плана относится и сдвиг f-moll — fis-moll при повторении хора «На кого ты нас покидаешь» в прологе «Бориса Годунова» Мусоргского (народ «орет» громче, «не жалея глоток», как ему приказывает Пристав).

22. АЛЬТЕРАЦИЯ. К ПРОБЛЕМЕ УВЕЛИЧЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ. УВЕЛИЧЕННАЯ СЕКСТА. «СЕКСТА ЧАЙКОВСКОГО»

В аспекте влияния линейности на аккордообразование следует понимать и традиционную проблему учебников гармонии — альтерацию аккордов. Альтерация всегда трактуется как хроматическое видоизменение тонов аккорда, обостряющее тяготение их к звукам тоники. Поскольку рассмотрение явлений линейности обычно (в практических учебниках гармонии) не сконцентрировано и не составляет специальной обобщающей темы, то, по существу, и нет основы для объединения линейности и альтерации. Разумеется, связь альтерации с одним из видов неаккордовых звуков — хроматическими проходящими (также — прилегающими хроматическими вспомогательными) — давно известна (см., например: *Чайковский*. Руководство к практическому изучению гармонии. С. 118; *Риман*. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. С. 162–163). Отличие же альтерации от хроматических проходящих (и вспомогательных) не принципиально: оно лишь в том,

что как альтерированный звук рассматривается не со стороны его принадлежности к линии проходящих тонов, а с точки зрения его внутриаккордовой функции (см. § 4 и 5 главы 4). То есть различие — не в сущности дела, а в аспекте рассмотрения.

Так же как мелодико-линейные процессы могут затрагивать любые аккорды — без всякого отношения к их тональной функции, хроматические проходящие и вспомогательные (типа вводного полутона) могут внедряться в какие угодно аккорды. Естественно, не составляет исключения и аккорд тоники (как и его функциональные спутники). Выше говорилось, что даже при предварении какого-либо аккорда побочной функцией (например, его побочной доминантой) не происходит модуляции и аккорд полностью сохраняет свою основную функцию; тем более нет никаких оснований усматривать модуляцию, смену тоники, при внедрении хроматических проходящих в состав тонического аккорда (см. этюд Шопена ор. 25 № 1, такты 4 и 12). Если квинта мажорной тоники может идти вверх на целый тон в терцию субдоминанты, то этот мелодический целый тон всегда может быть заменен хроматическим движением на два полутона; тональных функций аккордов эти частности голосоведения вообще не затрагивают (как и образуемая проходящими септима в тонике; см., например, в главной теме финала 5-й симфонии Бетховена, такт 6). Аналогичное положение и с хроматическим движением то вниз, то вверх (оборот $+T^{5-} \leftarrow -6 \rightarrow -5$).

Подобно тому как внедряющиеся в аккорд диатонические линейные тоны образуют множество диссонантных форм (из них особенно важны терцовые и квазитерцовые аккорды с септимой и с секстой), и внедряющиеся в аккорд хроматические проходящие и вспомогательные производят множество разнообразных созвучий — альтерированных аккордов.

Риман в своей работе «Handbuch der Harmonie- und Modulationstheorie» (с. 97–106) дает следующий длинный ряд альтерированных диссонирующих аккордов (таблица приводится здесь с некоторыми пропусками, функциональная нотация изменена), пример 226.

226 В МАЖОРЕ

А) Альтерированные аккорды тоники: Комбинация с апподжнатурами:

С) T5< 5> 1< 3> 3 1/4 3> 3> 2<-3 5< 7-8 5< 9-8 5< 2<-3 7-8

Сочетание с побочными тонами: С апподж. и с поб. тонами:

С) 7 9 6 6 7 5< 5< 1< 5< 7 5< 2> -1

Б В МИНОРЕ Комбинация с неаккордовыми:
Альтерированные формы тоники:

а Т 1> 1< 3< 3♯ 5> 5♯ 5 - 6< 4<-5
3< 5♯ 1> 1>

Хорошо известные и легко понимаемые, исходя из общего принципа альтерации аккордов, D и S не требуют специальных пояснений и иллюстраций. Но в них нуждается аккорд альтерированной тоники. Приводим поэтому ряд образцов с анализами (пример 227).

227 В. А. Моцарт. Симфония C-dur

А

Г Т₁ — 1< — D

Б Л. Бетховен. Соната ор. 111

С Т₁ — 1< — D

В Р. Шуман. «Карнавал»

С D Т₁ — 1< — D — Т

прох.

П. Чайковский. Ноктюрн П. Чайковский. «Евгений Онегин»

Г Д

А Т 5 — 6-7 1 — 1< — D С Т 1 — 1< D 3 — 3>

Н. Римский-Корсаков. «Майская ночь» (редукция)

Е

А Т₁ — 7 Тр D⁶ Т₁ — 7 S 5 — 5< 1 — 1 = DТр

Ж С. Франк. Симфония

Н Т₁ — 8< D

М. Мусоргский. «На Южном берегу Крыма», главная тема

Largo

3 3 3 3 pp

Эс - Т + Т₁ (всп) T₁ N - Т [? + Т₁]

(См. также: Римский-Корсаков, «Млада» д. III, антракт к сцене 5.)
В хроматических проходящих возможен ход назад — от хроматического вводного тона к диатонической форме той же ступени (например, *g-fis-f-e* в C-dur). Этот ход может внедряться и в аккордовую гармонию; таким путем возникает дезальтерация (пример 228).

228 [Allegro energico] Ф. Лист. Соната h-moll

А

sempre f ed agitato

marcato

h Т₁ — 5 — 4< — 5 7 — 6 6 3 — 3 3 D₂ — 1 1<

Б С. Рахманинов. 2-й концерт для фортепиано с оркестром

Е (D) S⁶ 1< — 3> D Г

В примере 228Б можно говорить о дезальтерации, несмотря на новый хроматический ход S³⁻³, так как аккорд S относится к миксодиатоническому роду (гармонический мажор), то есть к ладу, составленному из диатонических элементов; звук же *eis* недиатоничен ни в миноре, ни в мажоре.

Однако если это сопровождается одновременной хроматической альтерацией другого аккордового звука, о дезальтерации уже говорить нельзя (см. пример 192 — чередование разных видов альтерированной субдоминанты).

Из генетической связи альтерации с хроматическими неаккордовыми звуками выводится существование двух видов альтерации:

- 1) аккорды проходящей альтерации;
- 2) аккорды вспомогательной (вводной) альтерации.

Различие между ними такое же, как между соответствующими хроматическими неаккордовыми: при проходящей альтерации (например, в побочной теме финала 5-й симфонии Бетховена: (T^{5-5<} - S), когда хроматический звук предшествует диатоническим и разрешается в диатонический, острота хроматизма (при прочих равных условиях) меньше, чем при вспомогательной альтерации, когда хроматизм с одной стороны «открыт» и поэтому действует интенсивнее (например, в начале поэмы ор. 32 № 1 *Fis-dur* Скрябина).

Среди аккордов, порождаемых альтерацией, следует выделить часто употребляемые два типа — увеличенное трезвучие (аккорд увеличенной квинты) и аккорд увеличенной сексты.

Увеличенное трезвучие удивительно по своим свойствам. Составленное, казалось бы, из одних только акустических консонансов, не содержащее в себе ни септим, ни секунд, оно тем не менее всегда диссонантно — точнее сказать, всегда *неконсонантно*. Очевидно, причина диссонирования увеличенного трезвучия сродни мнимой консонантности функциональных спутников: оно не совпадает ни с мажорным, ни с минорным трезвучием, причем всегда образует, по меньшей мере, с одним из звуков опорной квинты острое диссонантное противоречие. По существу, это то же, что скрытый диссонанс (см. § 6 настоящей главы); однако увеличенное трезвучие всегда функционирует как диссонанс.

Подобно другим аккордам, получаемым геометрическим делением двенадцати полутонов на равные части, увеличенное трезвучие обладает «многоконечностью» (здесь — «трехконечностью»), то есть оно само по себе не имеет ни «низа», ни «верха»; отсюда его специфически неопределенный характер.

В тональной гармонии наиболее частое «амплуа» увеличенного трезвучия — D с минорной секстой или с увеличенной квинтой (см., например: Римский-Корсаков, «Майская ночь», № 12). Встречается также T^{5<} и — редко — S_{1>} (в миноре), пример 229.

229 [Allegro giusto] П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

Des T^{5<} T⁶ ..

Н. Римский-Корсаков. «Ночь перед Рождеством»

[Adagio] Б

h T S_{1>}

В первом образце примера (А) особенно нежный и изысканный характер гармонии связан с избеганием нормативной формы тоники, заменяемой то увеличенным трезвучием (вспомогательного значения), то мнимоконсонантной формой T⁶; во втором (Б) — увеличенное трезвучие используется как выражение сказочной народной фантастики: вареники сами прыгают герою в рот. Острота в обоих случаях связана со вспомогательной формой альтерации.

Подобно уменьшенному вводному септаккорду, увеличенное трезвучие при движении по полутонам обнаруживает связь с фундаментальными ходами баса по квинтам (см. пример 230).

Интересно, что и здесь возникает повторность аккордовых структур «через четыре» (пример 230В). Однако использование этих гармонических возможностей приходится уже на рубежную эпоху перехода к новой гармонии XX в. и связано с иными гармоническими принципами, чем тип S-T-D (см. об этом в § 24 настоящей главы).

Более употребителен другой альтерированный аккорд — *увеличенной сексты*. Разрешаясь в октаву, аккорд б^{6<}, естественно, «пристраивается», в первую очередь, к каждому из звуков тонического трезвучия, то есть строится на полтона выше квинты, примы и терции

А по полутонам вверх

Б по полутонам вверх

В

С D⁶< D⁵< T⁵< S⁵<-B по квинтам вниз

С D⁵<- T⁵< квинта вниз

В

С VII⁵< III⁵< VI⁵< II⁵< V⁵< I⁵< IV⁵< VII⁵< V⁵< I = II⁶>

Lento assai

Ф. Лист. «Фауст»

Г

С C [+T⁵<] D⁶> D⁶> S⁵< T⁵<

увелич. трезвучия

модель и реплика-ты

Д) Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок», д. I (схема)

Г: и т. д.

С D T D T

С D T D T

ОСН. ТОНЫ: D - G - C - F - B - E_с - A_с - ...

соответствующего мажорного или минорного трезвучия (примеры 231А, 232А). С учетом действующих (прямо- или переменнo-функционально) других альтерированных или побочно-функциональных форм возникают еще несколько, правда, значительно менее употребительных аккордов увеличенной сексты (примеры 231Б, В; 232Б, В).

(С соответствующими транспозициями то же может переноситься и на побочные функции.)

А К звукам тонического трезвучия:

С D⁶> S⁶< D⁷₆< S⁵< W⁶< D⁵> O_S1<

Б Побочные формы и прочие альтерации:

С T⁶< T¹₃> T⁵< D⁴<-5-5< D T D⁷[S D T]

А К звукам тонического трезвучия:

С D⁵> S₁> D⁶> M⁶< W⁶< O_S1< [T]

Б Побочные формы и прочие альтерации:

С T⁶< T₁< D⁵> [S T] D⁴₆< .. D⁷[S] D⁷[S] = [T⁷>]

Некоторые из аккордов увеличенной сексты широко известны и не нуждаются в пояснениях (см. примеры 231А, 232А). На других можно немного остановиться.

В приведенном выше отрывке из «Евгения Онегина» Чайковского (см. пример 227Д) показан аккорд альтерированной тоники с увеличенной секстой на н³; как и неальтерированная форма, он сменяется доминантой, что свидетельствует об отсутствии даже местных

побочных функций, которые так часто сопровождают альтерацию и аккорды $6^<$.

Во вступлении к Увертюре на темы трех русских песен Балакирева фигурирует $T^{6^<}$ (пример 233). Прибавление сексты к основному аккорду функции обычно действует как диссонанс и требует перехода в другую функцию; прибавление же увеличенной сексты придает диссонированию еще и остроту. Диссонирующий аккорд тоники получает местную функцию побочной субдоминанты к доминанте, что и реализуется в гармоническом последовании.

233 [Andante] *pp*

М. Балакирев. Увертюра на темы трех русских песен

[H] T $6^<$ D^7 T

Сходный оборот открывает гармонически-конфликтную главную тему I части 3-й симфонии Бетховена (см. такты 6–10):

[Es] T $8-7-6^<$ D^{6^7} T и т.д.

Особое положение аккордов $6^<$ в гармонической системе определяется использованием свойств хроматических интервалов (прежде всего, структурные отражения увеличенной сексты свойств малой септими; см. главу 8, § 9). В наибольшей мере это касается самого типичного строения аккорда увеличенной сексты — сочетания (от баса) большой терции и увеличенной сексты (будем считать именно это сочетание аккордом $6^<$). Аккорд $6^<$ (вопреки примитивной терцовой теории) не только не является обращением («квинтсекстаккордом»), но, более того, по силе выявления и подчеркивания в нем основного тона (нижнего звука увеличенной сексты) оказывается совершенно равен и мажорному трезвучию, и мажорному септаккорду (типа $g-h-f$).

Сила основного тона в аккорде $6^<$ приводит к очередному расщеплению функций в качестве еще одной из сторон расширения тональности. Расщепление выражается в том, что основной тон функции начинает дублироваться своей тритоновой транспозицией. Например, вместо основного тона D на 5 отчетливо слышен основной тон на $n\hat{2}$, вместо DD на $\hat{2}$ — основной тон на $n\hat{b}$.

В результате получается умножение фундаментных тонов в тональности.

Наиболее заметна такая эмасипация в аккорде DD на $n\hat{b}$ — гармонии, настолько характерной для стиля Чайковского, что ее с полным правом можно назвать «секстой Чайковского».

Конечно, формально ничего не стоит изобразить «сексту Чайковского» как альтерированный аккорд

$+Sp\overset{5>}{3}<$
 $1<$

(в мажоре; и сходно в миноре) либо как

$DD\overset{9>}{5}>$
 \uparrow

Но эти трактовки не схватывают главного: «секста Чайковского» строится и в мажоре и в миноре на основном тоне $n\hat{b}$; так она слышится, так она должна и определяться (пример 234).*

В такте 2 примера 234B расширенно-тональная и хроматическая сущность nVI ($W^{6^<}$) очень выразительно подчеркивается диссонансом 10 полутонов (переход 11 в 10 связан с осязательным спадом остроты напряжения). Таким образом, вместе с расщеплением фундамента функции зарождается и принципиально новая градация диссонантного и консонантного напряжения внутри групп диссонансов или консонансов, а не только между ними (ср. с примером 7 из главы 2). По-видимому, эти процессы — один тонально-функциональный, другой аккордо-структурный — в целом взаимообусловлены.

То же касается и увеличенной сексты на $n\hat{2}$.

234 [Allegro tranquillo] 3 3 3 3

П. Чайковский. 1-я симфония, ч. I

[A] $W^{6^<}$ занн =
магт 18 =
тактов

П. Чайковский. «Евгений Онегин», 5-я карт. (схема)

[B]

[e] D T $D^{6^<}$ D_4^6 $\frac{5}{3}$ T $D^{6^<}$
[= D] nVI [D6] $W^{6^<}$

* В связи с этим целесообразно предложить и особое функциональное обозначение этого аккорда — $W^{6^<}$, включив его в следующую систему обозначений:

M — большая (большетерцовая) медианта;

m — малая (малотерцовая) медианта;

$W^{6^<}$ (перевернутое «M») — большая (большетерцовая) субмедианта;

w (перевернутое «m») — малая (малотерцовая) субмедианта.

Например: [Es] T-Tr-T- $W^{6^<}$ -T (Римский-Корсаков, «Садко», вступление).

или: [H] + T-m- ^+T -m- ^+T -m- ^+D (Там же, 2-я картина, тема белых лебедей).

23. СМЕШЕНИЕ ЛАДОВ. МАЖОРО-МИНОРНЫЕ СИСТЕМЫ

Процесс смешения основных ладов европейской музыки в XIX в. — одна из самых важных сторон расширения тональности. Спецификой является здесь расширение ладовых ресурсов тональности за счет «вбирания» одним ладом всех специфических ладовых красок другого, прежде всего одноименного (также фригийского; также параллельного лада противоположного наклонения).

Термин «мажоро-минор» обозначает тип гармонической системы, характеризующийся смешением ладов (противоположного наклонения). Сами лады называются: *мажоро-минор* (мажор, обогащенный гармониями минора) и *миноро-мажор* (минор, обогащенный гармониями мажора). Таким образом, термин «мажоро-минор» может употребляться в двух значениях.

С точки зрения интервального рода, мажоро-минор есть уже хроматическая система (до сих пор были показаны лишь отдельные хроматические явления), так как объединяет в себе и «диезную», и «бемольную» стороны лада, выходя принципиально за черту шестиквintового звукового сообщества (см. пример 235А, Б, В). Естественно, в мажоро-миноре также широко распространены и фригийская гармония, и двойная доминанта (со своими ограничениями и особенностями).

235

А мажоро-минор

Б миноро-мажор

В Результат смешения:

Г Вместе с «краями» лада:

Однако как музыкальное, гармоническое явление мажоро-минор представляет собой первую ступень хроматической системы, так как поначалу смешение ладов выступает в форме их чередования, то есть, в точном смысле слова, в виде *ладовой* переменности при незыблемой тональной централизации (в своих еще скромных формах смешения диатонических элементов мажоро-минор — система миксодиатоническая, лишь находящаяся на пути к собственно хроматике). Поэтому терминологически целесообразна исторически сложившаяся дифференциация понятий: мажоро-минор как переменный

лад условно не называется хроматической системой, хотя постепенно эволюционирует в сторону хроматической.

Есть фактор, который позволяет проводить объективную гармоническую грань между миксодиатоническим мажоро-минором и собственно хроматической системой гармонии. Мажоро-минор есть такое расширение тональной системы, где каждый аккорд охватывается непосредственной, прямой связью (D, S) с тоникой. (Точно так же как и в каждом из двух составляющих эту систему структурных слоев в отдельности — мажоре и миноре.) Хроматическая же система в собственном смысле слова определяется использованием аккордов за пределами этой связи, однако с принципиальной возможностью прямого контакта с тоникой (например, в соотношениях $n\P^{\circ}-I$, $nV-I$, $nVI-I$ в мажоре; об этом см. в § 31 настоящей главы).

В процессе смешения ладов принимают участие все постоянно употребительные ладообразования, в том числе — это особенно важно подчеркнуть — и фригийского лада, тесно примыкающего к минору. В § 14 было показано, что «неаполитанская» гармония по своему существу натурально-хроматическая, фригийского лада, а не альтерационная. И по характеру применения в смешении ладов фригийская гармония полностью сливается с тем, как участвует в процессе смешения минорный лад; она как бы обрисовывает крайне минорную (среди употребительных диатоник) краску.

Поясним сказанное примерами 236.

236 [Andante maestoso] А. Бородин. «Князь Игорь»

А

Результат смешения:

В

[Andante]

Музыкальный пример 237 и 238. Система 1: D^6 $oT^7 >$ oS^{\flat} $(D^{\flat 9}) D^{\flat 5} - 5^{\flat} < - 6$. Система 2: $+T^{\flat 7} <$ $+S^{\flat 6}$ $D^{\flat 6} T$.

Как видно из гармонических оборотов, фригийская секунда просто входит в состав минорных гармоний под влиянием непрерывной цепи гармонического родства, начинающейся от минорной тоники.

В результате смешения ладов в мажоро-минорную и миноро-мажорную системы входят следующие гармонии (приводятся только трезвучия), примеры 237, 238.

Проблематичным является зачисление в категорию смешения ладов, обогащение данного лада аккордами гармонической разновидности лада его параллели (то есть лада, имеющего другую тони-

237 Трезвучия мажоро-минора (одноименного)

Музыкальный пример 237. Гармоническая последовательность: T oT N Sp oTp Dp S oS D oD oSp $+Tp$ oDp D^7 .

238 Трезвучия миноро-мажора (одноименного)

Музыкальный пример 238. Гармоническая последовательность: T $+T$ N $+Sp$ oS oTp Dp oS $+S$ oD $+D$ oSp $+Tp$ oDp $+D^7$.

ку). Тем не менее и исторически и теоретически это кажется оправданным. Но не только тем, что и одноименный и параллельный тип объединения подходят под общее название, а благодаря еще двум обстоятельствам: 1) особой звукорядной близости параллельных ладов (одинаковые ключевые знаки; модальное родство); 2) общему моменту переменности, которая может быть, очевидно, не только собственно ладовой (одноименные смешения), но и тональной (вовлечение в данную тональность аккордов из другой тональности). Однако именно поэтому во многих случаях аккорды параллельного мажоро-минора все же имеют иной функциональный оттенок — либо функциональных спутников, либо побочных функций (то есть прямых к тонике параллельного лада).

Аккорды параллельных мажоро-минора и миноро-мажора (примеры 239, 240).

239 Параллельный мажоро-минор

Музыкальный пример 239. Гармоническая последовательность: M $5-7-9$ $[D$ $5-7-9$ $Tr]$.

240 Параллельный миноро-мажор

Музыкальный пример 240. Гармоническая последовательность: W $W >$ 6 7 oS $5 >$ oS 7 $4 <$ «Шубертова шестая» «Рахманиновская субдоминанта» $W(6)$.

Функциональность гармоний мажоро-минора реализуется в путях движения их к тонике. Простейший способ реализации — окружение гармонией тоники ($+T-Sp-T$; $T-D_p-T$; $^{\circ}T-S_p-T$ и т. д.) либо функциональное движение к тонике так же как «в своем ладу», но в какой-то момент (часто перед самой тоникой; либо при минорной S , фригийской «неаполитанской» гармонии) — поворот в сторону основного лада. Описанное взаимодействие ладов означает и действие ладовой переменности (чередование ладовых красок: мажор-минор-мажор). Образцы представлены в примерах 241 на с. 380.

Мажоро-минорные смешения особенно сильно влияют на мелодию. Как видно из примера 241Б, каждая сколько-нибудь протянутая гармония привлекает «свою» диатонику, как если бы она была тоникой или другой диатонически близкой тонике гармонией. Поэтому мелодическое смешение диатоник (миксодиатоника) постоянно стимулируется применением мажоро-минора, тяготеет к полиладовости.

Мажоро-минорные гармонии, естественно, имеют и свои диссонансы (септимы, сексты), свои функциональные спутники (мнимые консонансы), свои побочные функции (побочные D и S), в том числе

Дж. Верди. «Риголетто»

(A) [Allegro moderato] *moll*

Е Т °Sp — °Tp °S — +T °Tp °Dp °Sp — T
 = | S — °Tp = | S — °Dp

С. Рахманинов. Юмореска

(B) *Andante*

Г Sⁿ °Sp T
 ① = | S — °Sp

и свои уже второго порядка мажоро-минорные связи, свои альтерации и т. д. Притом все это может вступать во всевозможные взаимодействия с обычными тональными подсистемами, альтерациями, побочными функциями, проходящими и вспомогательными аккордами и т. п. Могут возникать на этой почве весьма сложные функциональные связи (пример 242).

С. Рахманинов. «В душе у каждого из нас» (гармония в партии сопровождения)

242 Non allegro

С °T .. D W>+Tp °D⁶ — °S⁶ — 6>— |
 °T °Tc .. °S .. °T⁶ ..

схема баса:

С D °Tp — W^{6<} +Sp< — W> °S⁵⁻⁶₃₋₄ K D^{5>} T
 | S D M — °SS = S T D .. D

Практически такая система уже равнозначна современной хроматической.

Таблица некоторых побочных функций к гармониям мажоро-минора (пример 243).

243 В МАЖОРЕ

(A)

С T °S D^{9>} °Sp °Tp Sⁿ °Sp, °S⁷ D^{9>} °Tp — D^{6<} Sⁿ W^{6<}

и т. д.

С D^{9>} — D^{6<} — D^{6<} D^{6<} II

В МИНОРЕ

(B)

С T D D^{9>} +Dp — Sⁿ °S +Dp

С D^{7<} °S Sⁿ M °Tp D^{6<} II D⁷ M⁷ D^{6<} II Sⁿ W> °S⁶ °Tp

А Allegro non troppo Н. Римский-Корсаков. «Кашей Бессмертный»

е Т М Т М Т

Б Vivace (♩ = 144) С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»

Т М М Т

Среди аккордов мажоро-минорных систем того и другого основного ладового наклонения начинают особенно выделяться два типа последования.

1. Большетерцовые последования гармоний одинаковой (или в основе своей одинаковой) структуры, как бы транспонирующие центральное созвучие вверх и вниз (пример 244).

2. Иногда сходное значение приобретают и малотерцовые транспозиции (Лист, «Когда я сплю», заключительный каданс: $+Tr<->-T$; Римский-Корсаков, «Садко», 2-я карт., тема белых лебедей: $+T-^{\circ}Tr[=m]-^{\circ}T$).

Новую жизнь обретает тоническая функция в чередованиях и сопоставлениях мажорного и минорного вариантов. Подчас это красочные сопряжения (например, утонченно-восточный колорит чередований $T<->-<$ в «Песне Индийского гостя» из «Садко»), тонкие психологические штрихи (Чайковский, «Орлеанская дева», ария Иоанны). Иногда в одноименной гармонии проскальзывает своеобразный оттенок альтерированной субдоминанты (Рахманинов, «Грузинская песня», кода; сходно — Прокофьев, «Александр Невский», № 6, «Мертвое поле», конец вступления); это, так сказать, «разнотерцовая субдоминанта».

В сопоставлениях nVI° с D впервые внутри тональности устанавливается новый тип связи — *однотерцовая* (Мусоргский, «Борис Годунов», монолог Бориса «Скорбит душа»); хотя исторически это не первое проявление однотерцовости (см. об этом дальше, § 30 настоящей главы).

24. ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАСШИРЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ. МОНОСТРУКТУРНЫЕ ФУНКЦИИ И ДОБАВОЧНЫЕ КОНСТРУКТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ (ДКЭ). АККОРДОВЫЕ РЯДЫ

Как уже было показано (см. § 16 и 17), расширение тональности — не только процесс дальнейшего «прорастания» тонально-функциональных связей, умножающий их разветвленность, но также и создание «межфункциональных» или «надфункциональных» полей, где действуют иные функциональные закономерности* в сравнении с обычной тональной функциональностью. «Межфункциональные» поля имеют всегда подчиненное значение по отношению к обычным функциональным опорам тональности, и в этом также заключается их гармоническая функция: «вставки», «переходы», своего рода «паузы» в обычном тонально-функциональном процессе. Однако межфункциональные поля нельзя трактовать как «афункциональность», «атональность» или «межтональность». Сложность состоит в том, что, с одной стороны, здесь может прерываться нить *прямой* функциональной связи с доминирующей тоникой, но с другой — продолжается непрерывно идущая и строго контролируемая линия функционального контраста именно с основной тоникой. Тем самым достигается связь какого-то иного порядка, на основе реализуемой функциональной необходимостью более широкого плана и более сильного действия, чем при прямых, близких тональных связях (как это уже было продемонстрировано при анализе функциональности хроматических рядов). Следовательно, мы имеем дело с новыми, более сильными факторами расширения тональности.

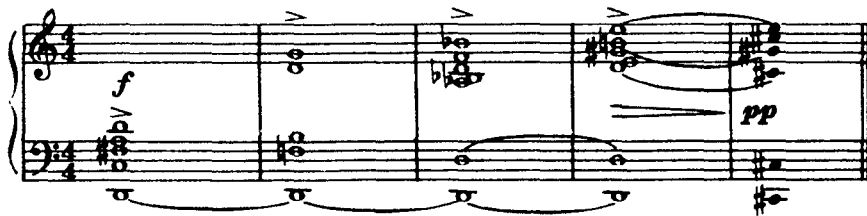
Первое и едва ли не наиболее важное из таких новых функциональных средств есть, так сказать, «рядные функции» — гармоническая функциональность при сложении рядов *моноструктурных гармоний* (наподобие некоторых видов хроматических квинтовых рядов, равноинтервальных медиант мажоро-минора; см. § 16, 23 настоящей главы). Логика функциональных связей состоит в том, что при усложнении и ослаблении прямой функциональной связи с тональным центром немедленно (и даже раньше, чем оформится ослабление центральной связи) вступают в действие другие факторы, поддерживающие логику гармонического последования и регулирующие эстетическую оправданность тех или иных сочетаний или соединений. Исходное созвучие ряда выполняет роль его ЦЭ, а повторения его структуры — функцию производных структур. Повторность *структуры* аккордов и повторность типа *связи* их в последовании создают при правильном применении легко схватываемую слухом гармонико-логическую *закономерность*, которая и ощущается

* Напомним, что слово «функция» имеет два значения: 1) собственно-тональная функциональность (T, D, S; DD, функциональные спутники и т. д.; здесь слово «функция» применяется в узком, специфическом смысле); 2) значение, роль, смысловая сущность звука или созвучия в ряду или в системе других (общее, широкое значение; например, линейная функция или колористическая фоническая).

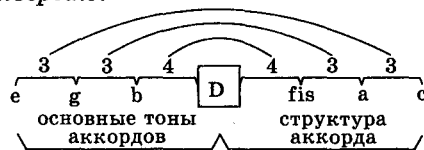
как местный закон *функциональности*. (Точное, но несколько громоздкое определение «функциональность в ряду моноструктурных аккордов» заменим для удобства более упрощенным, хотя и в известной мере условным: «*моноструктурные функции*»). Непосредственная же связь с тоникой осуществляется в моменты включения и выключения моноструктурных функций, подобно тому как это происходит при линейных гармониях и при побочных доминантах и субдоминантах. Таким образом, по *месту* в общей систематике гармонических отношений в тональности моноструктурные функции следует уподобить побочным функциям.

Классическим образцом функциональности моноструктурных рядов можно считать знаменитые «аккорды затмения» из пролога оперы Бородина «Князь Игорь» (пример 245).

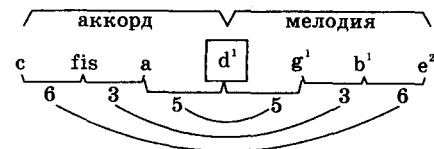
245 А. Бородин. «Князь Игорь» (схема)



Гармония тактов 1–4 не поддается объяснению с точки зрения тональных функций (ведь не являются же четыре аккорда некими «побочными доминантами», тяготение которых «не реализовано» в виде разрешения). Межфункциональное поле вводится доминантой *g-moll*, а выводится в тоникку *cis-moll* (неполное разрешение по образцу D^7-T). Внутри поля все абсолютно строго подчиняется принципу моноструктурных функций — четыре аккорда имеют тождественную структуру, причем кроме них в последовании ничего нет (подобная строгость повторений встречается лишь в классической додекафонии). Выбор аккордов строго регламентирован осевым тоном *d*, который выступает поочередно в роли аккордовых 1, 5, 3 и 7. Последование аккордов регулируется местными связями: D^7 и G^7 соотносятся как двойная доминанта и доминанта, а B^7 и E^7 имеют общий подчеркиваемый тритон *d-gis (as)*, разрешаемый далее в аккорд *cis-moll*. Линия мелодии (*d-g-b-e*) возникает благодаря передвижению моноструктурных аккордов относительно неподвижной оси (*D*) и поэтому отражает в обратном направлении интервальную структуру самих аккордов (интервалы указаны в полутонах), то есть дают классическую *инверсию*:



или (с учетом реального расположения звуков аккорда и звуков мелодии):



Одинаковость структуры гармонических комплексов облегчает связь между ними. Это простейший и типичный случай. Но принцип моноструктурных функций хорошо осуществляется также и при легком варьировании аккордовых структур, подобно тому как отношения имитационной повторности в фугато примерно одинаковы и при реальном, и при тональном ответах. Попутно можно заметить, что новое функциональное средство имеет явное сходство с имитацией (только объектом имитации является не мотив, а аккорд). Важно то, что новое функциональное средство не является абсолютно новым, а скорее возобновляет на новом уровне и с новым материалом структурные принципы скрепления композиции, идущие от полифонических методов.

Основной функциональный принцип состоит здесь в переходе к аккорду той же структуры на все новой высоте, однако обычно это ограничивается очевидным действием какого-либо иного фактора. Вертикаль регулируется повторностью одной и той же гармонической «константы» (в примере 245 — структурой 6.3.5), горизонталь — выдерживанием какого-либо организующего принципа (в примере 245 — отраженной от осевого центрального тона *D* инверсии интервальной структуры аккорда-константы).

Если основные тональные функции (а за ними и все прочие, имитирующие их) реализуются при условии явной или подразумеваемой имитации остова созвучия (квинты, трезвучия), то и моноструктурные («рядные») в своей повторности основываются на том же принципе *имитации*. Существенная разница между ними в том, что центральные функции имеют всеобщее значение, а моноструктурные — сугубо местное. Центральным свойственно широкое применение структурного варьирования (мажоро-минорная вариантность терции, всевозможные прибавления и изъятия звуков, альтерация и т. п.); моноструктурные, хотя и имеют эту возможность, обычно обходятся точной имитацией. Зато центральные функции имеют исходным пунктом только два аккорда (ЦЭ) и их части. При моноструктурных же повторениях исходным пунктом может быть созвучие любой допустимой структуры (в примере 245 — «доминантсепт-аккорд», однако лишенный своего разрешения и поэтому не D^7).

Многообразие мультиплицируемых аккордовых форм — также одна из важнейших сторон расширения тональности. В сущности, все обычные тонально-функциональные процессы мультиплицируют (умножают) те аккордовые структуры, которые лежат в основе тональности, то есть ее ЦЭ. При моноструктурных последованиях,

конечно, может повторяться и трезвучие (секстаккорд, квартсекст-аккорд) или аккорд, в основе которого лежит трезвучие (то есть такая аккордовая структура, которая вообще обычна для данного стиля), но в принципе для повторений такого типа пригодны какие угодно аккордовые, полиаккордовые и все прочие сочетания (как и их пары, тройки — наподобие секвенций). И в этой открытости, равнопригодности любых структурных форм, для того чтобы становиться основой гармонического последования, основой более или менее обширного построения, несомненно кроются богатейшие возможности для расширения и внутреннего преобразования тональности. Повторяемые созвучия образуют по отношению к ЦЭ-тонике *дополнительный конструктивный элемент* (ДКЭ).

В первой схеме примера 246А последование аккордов еще объяснимо с позиции традиционных тональных функций; но и в нем доминирующим фактором гармонии является принцип ряда — «имитация» исходной структуры (мажорный секстаккорд 3.5 в верхних голосах), причем опорой служит мажорное трезвучие. Во второй же схеме (пример 246Б) последование аккордов, являющееся «вариацией» первого, уже необъяснимо с этих позиций, и аналогичный принцип ДКЭ из подчиненного временно превращается в главный.

246 Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок», д. I (схемы)

(Аккорд $b-fis^1-a^1-d^2$ в 1-м такте — будущая «прокофьевская доминанта».)

Ладовая сущность подобных гармонических построений открывает новый *ладовый* принцип. Что такое обычный классический мажор? Это распространение структурных и выразительных свойств главного аккорда — мажорного трезвучия (ЦЭ) — на более или менее обширное построение. Что такое наше построение с моноструктурными («рядными») функциями? То же распространение структурных и выразительных свойств (временного) главного аккорда (ЦЭ) на более или менее обширное построение. И там, и здесь лад есть определенное единообразие, *единая ладовая краска*, лежащая на всем построении.

Так в примере 245 на протяжении четырех аккордов нет ни мажора, ни минора в обычном смысле (то есть нет распространения свойств соответствующих им ЦЭ), но есть «лад 4.3.3» — то есть определенная единая гармоническая сфера, побочная ладовая ячейка, где господствует (безраздельно) аккорд со структурой 4.3.3 (интер-

валы в полутонах). Нельзя поэтому расценивать такие моменты как «отключение ладовых функций». (Дж. Бас говорит: «Если бы возможно было на мгновение уйти из лада, это значило бы, что исчез всякий гармонический смысл; было бы безразлично взять любой из всех звуков»; приведя ряд подобных высказываний в своей книге «Лекции по гармонии», Т. С. Бершадская задает вопрос: «Может ли музыка быть внеладовой?» И дает недвусмысленно отрицательный ответ; см. с. 47. Но музыка может быть внемажорной, внеминорной, ибо существуют и другие лады, придающие ей «гармонический смысл».) Речь может идти не о «выходе за пределы лада», а о выходе за пределы лада мажорно-минорного типа (лады вне мажора и минора особенно усиливают свое значение на переход новой музыки XX в.) в область искусственных модусов.

Временно роль основного строительного («имитируемого») элемента берет на себя не обычная тоника, а свободно избираемый композитором аккорд. Из-за побочного характера его функциональности он должен пониматься как *добавочный конструктивный элемент* гармонической системы (ДКЭ). Такой аккорд в примере 245 становится основным лишь на время звучания приведенных четырех аккордов. Его композиционное значение — быть объектом повторения и соответственно материалом для создания особого рода (описанного выше) подсистемы в широко трактуемых рамках тональной системы. Принцип ДКЭ остается ладотональным потому, что образует систему отношений на основе свойств определенного аккорда — ЦЭ (в примере 245 ЦЭ — аккорд 4.3.3).

В гармонии XIX в. моноструктурная функциональность заняла определенное место в числе средств повышенной выразительности. Если в «аккордах затмения» или в вышеупомянутых аккордах колокольного звона из «Бориса Годунова» моноструктурные последования вызывались к жизни особыми обстоятельствами, индивидуально проистекающими из сценического действия, то в обычных строгих классических формах они появляются в концах середин (разработок), в сложногоармонических вступлениях, в концах реприз — там, где особенно нужны средства превышения.

Фактурное воплощение моноструктурных функций мы будем называть *аккордовыми рядами* («ряды» — термин из «Практического учебника гармонии» Римского-Корсакова: «ряды уменьшенных септаккордов», «ряды мажорных секстаккордов» и т. д.). Под «рядами» мы подразумеваем не просто цепочки аккордов, а цепочки аккордов *одинаковой структуры* (также — сходной, то есть одинаковой в основе). Повторения созвучия *модели* называются *репликатами*.

Как гармонико-динамическое средство аккордовые ряды стали применяться еще в музыке XVIII в. (например, в конце репризы прелюдии D-dur из I тома ХТК Баха — длинный ряд уменьшенных трезвучий). Классическое композиционное предназначение аккордовый ряд получил у Бетховена (пассаж уменьшенных септаккордов в конце разработки I части сонаты op. 2 № 3), однако не закрепился

ряд уменьшенных септаккордов
(одноструктурные созвучия)

как стабильный прием. Систематическое применение — скорее от Шопена (пример 247).

См. также: Шопен. Этюд оп. 10 № 3 E-dur, конец эпизода; его же 1-й экспромт, середина главной темы; его же мазурка оп. 30 № 4 (с параллельными квинтами!); Лист. 3-й ноктюрн, As-dur; его же «Мыслитель», конец середины; его же «Прелюды», начало разработки; Чайковский. «Времена года», «Июнь», конец эпизода; его же «Щелкунчик», увертюра, середина главной темы.

В ранней технике симметричных ладов (Римский-Корсаков) аккордовые ряды станут одним из главных средств аккордовой связи (см. § 31 настоящей главы). Ряды в них — фактурная форма реализации новоладовых функций.

25. ТРИТОНОВЫЕ ЗАМЕНЫ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ДУБЛИ

Тритоновой заменой мы называем замещение данной гармонии (обычно в виде мажорного септаккорда) другой — включающей те же звуки тритона (терция и септима), имеющей ту же самую функцию и ту же (либо весьма сходную) аккордовую структуру. Принцип тритоновой функциональной замены своим происхождением обязан в первую очередь альтерации (см. § 22 настоящей главы). Возведе-

ние принципа в систему отношений всюду порождает возможность тритоновых замен, приводит к образованию *функциональных дублей* (то есть гармоний-антиподов, исполняющих ту же функцию, но с основным тоном, отстоящим на тритон); в конечном счете возникает стремление к сплошному тритоновому самодублированию функциональных отношений системы (пример 248).

248

модель:

функциональные равенства:
[C≅O] C≅D C≅E C≅F C≅G C≅A C≅B C≅C O≅B
(D, D^{6<} — обозначение дубль-доминанты.)

Если функциональный дубль есть полноправное замещение исходной функции, то соответствующие аккорды-антиподы могут беспрепятственно подменять друг друга в любых комбинациях. При этом первичный *коренной шаг фундаментальных основных тонов — нижнеквинтовый (D–T)* — совершенно логично *подменяется нижнеполутоновым*. Тем самым намечается принципиальная *реорганизация самых коренных основ тональной системы* — как основанной на квинтовой связи.

Само собой разумеется, что раз в качестве «инверсии» автентического шага (D–T) широко применим и плагальный шаг (S–T), то вполне закономерно и «возвратное», восходящее движение по полутонам вверх.

Приведем таблицу функциональных дублей (пример 249).

I^{6<} \flat VII⁷ \flat VII^{6<} VI⁷ \flat VI^{6<} V⁷ \flat V^{6<} IV^{7>}
 I^{7>} .. \equiv IV^{6<}
 \flat IV^{6<} \flat III^{7>} \flat III^{6<} \flat II^{7>} = \flat I^{7>} \flat I^{6<}
 III⁷ \flat III^{6<} II⁷ \flat II^{6<} = \flat I^{6<} \flat VII⁷
 \flat VII^{7>} \flat VI^{6<} \flat VI^{7>} .. V^{6<} \flat IV⁷ и т. д.
 \flat VII^{6<} VI⁷ \flat VI^{6<} V⁷ \flat V^{6<} и т. д.

Следующий отрывок (из репризы ноктюрна Грига) примечателен тем, что в одном пассаже хроматический ряд сначала идет вниз по квинтам, а затем происходит тритоновая замена, превращающая хроматический квинтовый ряд в полутоновый (историческая эволюция сложилась в гармоническую структуру), пример 250.

250 [Andante] Э. Григ. Ноктюрн (редукция)

D⁷ V⁷ ... \flat V^{6<} IV^{7>} .. \flat V^{6<} \flat IV^{6<}

D⁷ \flat III^{7>} D⁷ \flat III^{6<} II^{6<} I^{7>} VII⁷ \flat VII^{6<} VI⁷ \flat VI^{6<} V⁷

[Весь ход — пролонгация хроматически развернутого D⁷.]
 Схема квинтово-полутонового хода основных тонов:

Таблица 15

Такты	1	2	3	4	5	6	7	8					
Аккорды	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13 = 1
Квинты	G	C	F	B	Es (As)	Des (Ges = Fis)	H (E) A	(D)	G				
Полутоны	G	Ges	F	Fes	Es	D	Des	C	H	B	A	As	G
Тритоновые замены		↑ 1		↑ 2	↑ 3			↑ 4	↑ 5	↑ 6			

Пример показывает процесс реорганизации и упрощения структуры тональной системы (просто аккорды типа 4.6 на каждом звуке хроматической гаммы). (См. также: Шуберт, симфония h-moll, II часть, такты 13–15 — вместо DD^{9>} получается хроматический ход основных тонов VI– \flat VI^{6<}–V.)

При мелодической фигурации дублей в сферу главной тональности втягиваются ладомелодические элементы тех тональностей, в число диатонических гармоний которых входят тритоновые дубли. Так, в примере 251, в такте 2 трезвучие es-moll, являющееся частью (верхним слоем) нонаккорда \flat VI^{6<} (аккорда «сексты Чайковского», W^{6<}), естественно привлекает ладовой звукоряд мелодического es-moll и включает его в контекст C-dur (без функционального дублирования это было бы трезвучие a-moll, диатонически самое близкое к тонике; ср. с примером 217А, такт 2).

Интересно, что такого рода дублирование и расщепление функции как бы предопределено самой природой звукового материала, которая заключается в пропуске — в высшей степени нелогичном! — одного из природных интервалов. Речь идет о пресловутом 7-м тоне натурального звукоряда, идущем сразу же вслед за отношениями 5 : 4 и 6 : 5, которые вместе с опорной квинтой 3 : 2 дают оба ЦЭ всей тонально-функциональной системы. Высшая степень нелогичности — в мотивировке исключения натурального тона (притом представляющего собой ближайшее будущее поступательного движения звукового сознания по пути последовательного овладения все более сложными

251

мелодич. es-moll

fff

fff

fff

C T B^{6<}

звукоотношениями): оказывается 7-й тон *фальшив*, он на 31,2 цента, то есть почти на треть полутона, ниже темперированной малой септимы. Но это то же самое, что назвать «фальшивой» саму природу. Какими бы практическими соображениями ни оправдывалось исключение 7-го тона природного звукоряда, никогда никакой натуральный тон не может быть признан фальшивым, не соответствующим природе.

И если очевидно, что натуральные звукоотношения — пусть даже они в темперированной системе и вовсе никогда не звучат — все равно живут в нашем слышании музыки (вспомним хотя бы никогда не устранимую из верного, то есть из верного природе, слышания разницу в восприятии реально не звучащей коммы *c-e* и *his-e*), если в человеческом сознании никогда и никакими мерами нельзя устранить или запутать чувство звуковой природы, то есть чувство натуральных интервалов (в том числе и ощущение эстетически удовлетворяющей нас *нормальности, истинности, верности* 7-го тона), то невозможно представить себе, чтобы эта проблема музыкальной природы, проблема столь же важная и неизбежная, как в свое время проблема натуральных терций 5 : 4 и 6 : 5, не оказывала бы мощного воздействия на гармонию *этой* стадии развития, *после* трезвучия.

Немало фактов сразу выстраиваются в ряд:

- ♦ опыт окончания мажорной пьесы трезвучием с натуральной септимой (см. прелюдию F-dur Шопена);
- ♦ тенденция располагать аккорды по натуральному звукоряду (см., например, кульминационную гармонию, сладостное замирание на «третьей доминанте», VI⁷ в побочной теме 1-й баллады Шопена), именно в эпоху после венских классиков с их проблемой строго трезвучного ядра тональности;
- ♦ «натуральные» малые септимы в музыке XX в. (в джазе, у Дебюсси, Равеля, Бартока, Стравинского, Штокхаузена и др.);
- ♦ стремление пополнить 4-м звуком аккорд именно на том месте, где 7-й тон оказывается ниже, чем квинто-терцовая малая септима, но выше, чем такая же большая секста; малая 7 и большая 6 — первые и самые частые из аккордовых диссонансов (если уж

нельзя точно поставить 7-й тон, то тогда уж по возможности близко к тому месту, где он должен быть), причем септима тянет вниз, а секста — вверх.

Если предположить, что послеклассическое (от Шопена) ощущение аккорда во многом предопределяется бессознательным представлением 7-го тона натурального звукоряда, то какие природой индуцируемые следствия в отношении основного тона это вызовет?

Седьмой тон дает два тритона: 7 : 5 и 10 : 7 (см. пример 252А). Эти отношения примерно равноправны («5» и «10» октавно *тождественны*) и при одном и том же тритоне предполагают два натуральных основных тона, что и представляет собой модель функциональных дублей (пример 252Б, В).

252

7 : 10

5 : 7

или (с функциональными дублями):

C D⁷ D^{6<} F^{is} D^{6<} D⁷

Принцип функциональных дублей наиболее наглядно можно представить при наличии двух звуков тритона в аккордах, указывающих на основные тоны в шестиполутоновом отношении антиподов. Но некоторые тритоновые последования позволяют предположить иногда и другие условия. Так, ход V-nII^{6<} может совпадать с местным функциональным тритоново-противоположным значением:

Центральные основные тоны: V-nII^{6<}

Местные связи: nII-V⁷

См., например, оборот V-nII^{6<} во 2-м концерте Рахманинова (I часть, такты 34–35), дающий некоторое ощущение смены функции (?) по типу Sⁿ-D⁷.

Сходный случай — в финале 4-й симфонии Чайковского (заключительная партия), пример 253.

253 [Allegro con fuoco]

II. Чайковский. 4-я симфония, ч. IV

ff

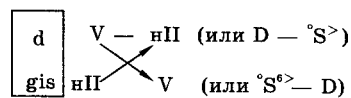
F D D^{6<}

d: (всц) D^{6<} D

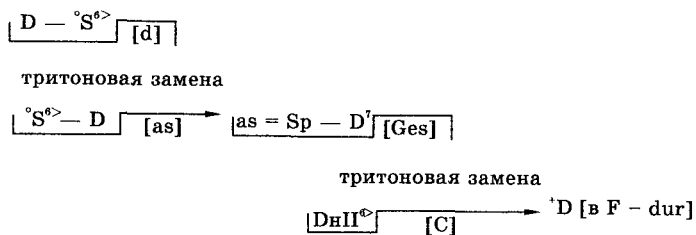
gis: N

F ..
 d: N
 gis: D ————— T
 [Ges: D ————— Sp ————— D]

В приведенном фрагменте не без связи с тритоновой заменой:



возникает далекое отклонение в gis-moll (= as-moll), выход из тонического трезвучия которого на DD^{#VI}^{6<} F-dur осуществляется ходом на квинту вниз (то есть так, как мог бы осуществляться и выход из d-moll, — ходом на квинту вниз на DD F-dur). Так как все стремится непосредственно к D Fdur, изобразим последование в его отношении к этой гармонии:



(Ср. тритоновые колебания в сцене Германа и Графини из 4-й картины «Пиковой дамы» Чайковского — при словах Германа «с пагубой блажества», 4 такта, начинающиеся за 2 до ц. 59.)

Наконец, проблема тритоновых замен, функциональных дублей особенно тесно связана с гармонией А. Н. Скрябина, точнее, с гармонией среднего периода его творчества, который непосредственно предшествует позднему, принадлежащему уже полностью новой гармонии XX в. У Скрябина помимо тритоновой замены двойной доминанты и доминанты (поэма ор. 32 № 1; «Вроде вальса» ор. 47; «Поэма томления» ор. 52 № 3; скерцо ор. 46; «Листок из альбома» ор. 58) функциональное дублирование постепенно захватывает и другие функции — S (пример 254), побочные доминанты. Функция дубль-субдоминанты (S) использована Скрябиным и в связующей партии

5-й сонаты (такты 16–15, 13 и 11 до Меню vivo). Тональность побочной партии (B-dur) готовится своей субдоминантой (такты 14–13 и 12–11), которая представлена также и дублем (A⁷), причем к этой дубль-субдоминанте и направлено модуляционное движение (такты 20–15 до Меню vivo).

Обратимся к примеру 254.

А. Скрябин. Прелюдия ор. 48 № 1

254 Impetuoso fiero (♩ = 120)

Fis S ————— S D ————— D

Родство функций S и DD и соответственно функциональных основных тонов терцового отношения 4 и 2 (см., например, комматическое приравнение еще в «двойном применении» Рамо) при взаимодействии с тритоновыми заменами ведет к образованию сходно-функциональной, а далее и однофункциональной малотерцовоцепи Eis-Gis-H-D (в будущем — уменьшенного или малотерцового лада, в сочинениях позднего периода творчества; ср. приведенный пример с началом этюда ор. 56 № 4).

По мере того как на месте тоники постепенно утверждается под разными предложениями мягко диссонирующая гармония с тритоном, тритоновая замена начинает сближать данную тонику с ее тритоновой транспозицией, что объективно ведет к будущему скрябинскому дважды-ладу, уменьшенному ладу. Поводами для укрепления «доминантовой» структуры тоники могут быть значения:

D → S (поэма ор. 32 № 2 D-dur; «Сатаническая поэма» ор. 36, начало, см. пример 292, такт 1, а также 33);

S → D (прелюдия ор. 31 № 4, начало; «Нюансы» ор. 56 № 3; «Желание» ор. 57, № 1, такты 1, 2).

Но в результате развития структуры тонического аккорда его роль оказался в состоянии выполнять обычно и «доминантовый» тритонодиссонантный аккорд — функциональный дубль (пример 255).

В примере 255A «доминантообразный» аккорд тоники уже полностью лишен функции **D**[S]; его следует сравнить с последним аккордом 5-й сонаты (в Dis-dur): тритоновый дубль тоники на тоническом басу завершает огромное произведение; дубль-тонику в Dis оно и начинается.

А. Скрябин. 5-я соната

А. Скрябин. Поэма оп. 52 № 1 (редукция)

Отметим, что дубль-тоника A/Dis в связующей партии этой сонаты играет, как уже говорилось, роль дубль-субдоминанты согласно классической формуле модуляции «T = S» — здесь: дубль-T = дубль-S), с той, однако, разницей, что в этом произведении две тоники — Dis и Fis, и модуляция идет непосредственно от Fis, а не от Dis. Побочная же тоника — Ais-dur = B-dur — доминантна и к Dis, и к Fis.

В примере 255Б в 1-й фразе (такты 1–3) подразумеваемая функция D^7-S в тоническом аккорде не осуществляется, поэтому она, в сущности, отмирает и начинается преобладание в аккорде функции его основного тона — тоники (в произведении позднего периода — поэме оп. 59 № 1 — весьма сходное последование гармоний возглавляется уже безоговорочной тоникой: T^7 , см. такты 1, 3).

В поэме оп. 44 № 1 C-dur начальный аккорд $T^7>$ не выполняет роли D^7/S и обнаруживает близость к дубль- $T^{6<}$ (с основным тоном Ges).

Проникнув во все функции, тритоновое дублирование сближает и тритоновые тональности-антиподы. Например (ср. с примером 254):

Таблица 16

C-dur	$S^7>$ — дубль- S^7	дубль- $DD^{6<}$ — DD^7	D^7 — дубль- $D^{6<}$
осн. тоны	f — h	as — d	g — des
Fis-dur	дубль- S^7 — $S^7>$	DD^7 — дубль- $DD^{6<}$	дубль- $D^{6<}$ — D^7

Это приводит к функциональному отождествлению тоник-антиподов, к одновременному пребыванию сразу в двух тональностях, то есть к дважды-ладу (C = Fis!). Например, в скерцо оп. 46 C-dur, такты 1–2:

C-dur:	дубль- $DD^{6<}$ — дубль- $D^{6<}$ — дубль- $T^{6<}$ — $T^7<$
осн. тоны:	as — des — ges — c
Ges-dur:	DD^7 — D^7 — $T^7>$ — дубль- $T^{6<}$

Такая тональная двойственность начинается уже с того соединения, когда два функциональных дубля идут один за другим, пример 256.

А. Скрябин. «Танец томления» оп. 51 № 4 (схема)

256

Естественно, тритоновая дубль-тональность может подменять функционально основную (ср. с примером 253). Отсюда, например, мнимая разнотональность прелюдии ор. 31 № 1 C-dur, начало которой в дубль-тональности Des-dur (с пятью бемолями при ключе) есть, следовательно, дубль-функциональное выражение обычного для традиционно мыслящего Скрябина уклона в доминантовую сторону (G) на начальном участке формы.

26. ПОСТАЛЬТЕРАЦИЯ

Усиление самостоятельности функциональных дублей, обретенные ими основного тона, вполне равноправного с исходным, и ряд других обстоятельств постепенно способствовали их «эмансипации», что существенно повлияло на характер использования этих — по происхождению альтерированных — гармоний.

Если у венских классиков альтерация — звучание, обостряющее тяготение, как бы «нетерпеливое», причем цель альтерации тут же достигается в точном согласии с направленностью вводно-тонного стремления (Бетховен, 3-я симфония, часть I, такт 22; 5-я симфония, ч. IV, такты 56–58), то со второй половины XIX в. все чаще встречаются альтерированные аккорды необыкновенно красочные и яркие, но вязкие, тонально инертные, «ленивые» (Вагнер, Григ, Скрябин). Все чаще они действуют в режиме «аккордолада» (см. с. 340).

Даже будучи несомненными альтерациями, такие аккорды переждаются по своему внутреннему смыслу. Если классические альтерации существуют ради более энергичного достижения цели тонального стремления, то в таких поздних альтерациях художественный интерес сосредоточивается больше на самом альтерированном аккорде, чем на его разрешении (пример 257).

В примере 257А выразительно отсутствие альтерируемой $\hat{2}$ ступени (вместо нее фигурирует апподжиатура $n\hat{3}$); таким образом, «натуральная» основа забыта полностью и полностью же отсутствует и само *альтерирование* $\hat{2}-n\hat{2}$. Уже нет причины, да, пожалуй, и воз-

257 А. Скрябин. 2-я симфония

Allegro $\text{♩} = 88$

Es T D^{6<} ..

Lento $\text{♩} = 56-60$
divin, grandiose

А. Скрябин. 3-я симфония

Des: T .. D^{6<} = D ————— S

А. Скрябин. «Поэма экстаза» (схема)

н III ————— I
= D^{6>} 6< ————— T

можности подводить аккорд $n\text{II}^6$ под школьную табличку альтераций звукоступеней лада:

мажор: $\hat{7}$ $\hat{1}$ $n\hat{2}$ $\hat{2}$ $v\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $v\hat{4}$ $\hat{5}$ $n\hat{6}$ $\hat{6}$

минор: $v\hat{7}$ $\hat{1}$ $n\hat{2}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $n\hat{4}$ $\hat{4}$ $v\hat{4}$ $\hat{5}$ $n\hat{6}$

В примере 257Б то, что должно быть исключительно сильной альтерацией, с удвоенной энергией тяготения стремиться к разрешению, — «дважды» уменьшенная октава *a-asas* вовсе не воспринимается как таковая. В данном случае — не без влияния соперничающих функций (формула) в подсистеме Des (фактические основные тоны *des-heses-ges*). В других — часто под влиянием сходных причин (в примере 257В основные тоны *es-c*; разрешение в Т C-dur не только не является результатом особенно сильных «тяготений», а, наоборот, носит характер неожиданности; уж скорее в подобных последованиях можно было бы услышать прерванный оборот, то есть нечто диаметрально противоположное альтерации).

Альтерация как-то «засыхает», иссыкает источник ее функциональной энергии. Как было показано выше (см. § 22), таковым источником была линейная энергия хроматических проходящих и вводно-тонных хроматических вспомогательных. Но для того чтобы сами эти хроматико-линейные явления ощущались отчетливо, необходимы несколько условий:

- ◆ наличие диатонической подосновы (альтерировемых звукоступеней);
- ◆ преобладание диатоники;
- ◆ ясность направления альтерирования;
- ◆ разрешение как изначально предполагаемая и действительно достигаемая цель альтерации.

Когда не соблюдается совокупность названных условий, а тем более когда отсутствуют они все вместе, уже не осуществляется функция хроматически проходящего звука, и даже вводно-вспомогательного. Альтерация перерастает в *постальтерацию*. Путь этого перерастания и намечен во всех фрагментах примера 257. Третий из них (кстати, правильно нотированный автором — без всякой альтерации) лишь только чисто головным, умозрительным расчетом может быть превращен в $D_{5<}^{7>}$. Услышать «сверхальтерацию» в фиктивных энгармонических интервалах *dis-des* вообще нельзя, несмотря на несомненное полутоновое прилегание всех звуков к тонике.

Постальтерация — это техника оперирования аккордами, по структуре имеющими вид альтерированных (хроматически видоизмененных), но по своей функции уже не соответствующих альтерации, то есть применяемых свободно, практически вне подчинения первичной линии хроматических проходящих звуков. Образцы постальтерации — все сочинения Скрябина позднего периода творчества (начиная с оп. 58; например, 6-я соната, «Прометей») и многое в среднем периоде (оп. 40–50-е).

Образцы развитой постальтерации представлены фрагментами сочинений А. Скрябина (пример 258).

См. также: «Мечты» оп. 49 № 3, заключительный каданс; 5-я соната, связующая партия, такты 1–6 после перемены знаков на 2 бемоля; «Поэма экстаза», вступление, такты 7–9; этюд оп. 56 № 4, заключительный каданс; «Ласка в танце» оп. 57 № 2, начало; «Листок из альбома» оп. 58.

258

(A) *Bruscamente irato* $\text{♩} = 69$ Прелюдия оп. 49 № 2

«Окрыленная поэма» оп. 51 № 3

(B) [D-dur] [Dis-dur] *lento*

(B) 8- «Загадка» оп. 52 № 2

pp envolé

[As] T (доминантовый лад)
[?] Des ? D

«Поэма экстаза» (схема)

(Г) *Allegro volando*

[Burlando $\text{♩} = 116$ rit.]

C max D D G

У Скрябина постальтерация развилась на основе тритоновых замен и функциональных дублей («D^a» и «D^b» — по В. П. Дерновой). Однако в принципе это касается любых «хроматически видоизмененных» аккордов — увеличенных трезвучий, целотонных шестизвучий (которые вообще не очень удобны для «разрешения» в консонсирующее трезвучие). Пример — пьеса Лядова «Гримасы» (ор. 64 № 1), построенная на эмансипированных увеличенных трезвучиях — на постальтерации (отсутствие разрешения «деформированного» трезвучия и есть «grimасы»), см. пример 259.

27. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ИНВЕРСИЯ

Эволюция тональности идет не только путем расширения ее пределов. Одна из наиболее характерных тенденций развития функциональности в музыке после середины XIX в. — стремление глубоко прочувствовать экспрессию нетонических, неконсонсирующих, неустойчивых, побочных элементов лада — как если бы они были значимы *сами по себе*, а не в их «вассальном служении» королю-тонике (и с тем, чтобы далее сделать их и основными). Особенно часто подобная тенденция проявляется в лирической музыке романтиков, композиторов рубежа XIX–XX вв.

Если суть классической тональности заключается в том, что все гармонии прямо или опосредованно стремятся к центру-тонике, то новая тенденция состоит в *автономности* периферийных гармоний. Эту закономерность, направленную противоположно основной классической, можно поэтому назвать *функциональной инверсией*, то есть «обращением» тонального тяготения, поворотом его в обратную сторону (также — и соответствующие этому движения в гармонической последовательности).

Сравним основные принципы тональных тяготений и движений гармонии у венских классиков и функциональную инверсию, сведя основные противопоставления в единую таблицу (см. табл. 17).

Особенность функциональной инверсии в том, что своим истоком она имеет психологическое смещение интереса с центра на периферию, но не означает введение каких-то новых гармонических элемен-

Основной принцип тяготения	Функциональная инверсия
От D (S) к T	От T к D (S)
От диссонанса к консонансу	От диссонанса (или даже от консонанса) к диссонансу
От побочной функции к основной	От основной функции к побочной
От неустоя к устоя	От неустоя (или даже от устоя) к неустою
От вводного тона к его разрешению	От вводного тона к другому вводному тону
От хроматического тона к диатоническому	От хроматического тона (или даже от диатонического) к хроматическому
От неаккордового звука к аккордовому	От неаккордового (или даже от аккордового) к неаккордовому
Подчеркивание разряда напряжения	Подчеркивание напряжения
Выдвижение на первый план центральных отношений	Выдвижение на первый план местных связей и значения созвучия самого по себе

тов (как при альтерации, побочных доминантах, диссонировавших побочных тонах, мажоро-миноре, линейных гармониях и т. д.). Поэтому функциональная инверсия может быть трактована, по аналогии с функциональной переменностью, как создание дополнительной системы значений практически *при тех же гармонических элементах* (аккордах, неаккордовых звуках, побочных тонах; разумеется, если в системе есть альтерации, мажоро-минорные смешения, побочные доминанты и т. п., то функциональная инверсия может распространяться и на них). Значение же функциональной инверсии, как уже было показано, в том, что с помощью гармонического движения, направленного обратно нормативному, возможно создание эффектов, равнозначных введению гармонических систем, основанных на диссонансе, на каких-то гармониях из ладов помимо классических мажора и минора. Возможно, пусть мимолетное, вкушение сладости запретного пока плода без обременения себя, однако, неизбежной ответственностью (то есть не переходя в какую-то иную гармоническую систему). В своих крайних выражениях это похоже на свободный полет романтической мечты, когда чувства «пробуждают духов, дремлющих в потайных уголках нашей души» (В. Г. Ваккенродер) и реализуют мечту с помощью какого-нибудь вовремя подвернувшегося под руку «волшебного напитка».

Другая особенность функциональной инверсии — возможность ее проявления в любых «дозах», начиная от нуля. Возможно отвлечение от центральной функциональности и отдельного аккорда, получающего нормативное разрешение («Композитора может в большей мере интересоваться решением некоторой художественной задачи через выразительность самой *структуры* аккорда, нежели через его связи с предыдущим и последующим, его *функцию*», — пишет,

рассматривая целотоновый «аккорд Лешего» из «Снегурочки» Римского-Корсакова, М. И. Ройтерштейн; см.: Введение в анализ гармонии. С. 51–52). Поэтому о функциональной инверсии следует говорить, как правило, лишь тогда, когда уже к обычным тяготениям дело свести нельзя.

Конечно, и у венских классиков было сколько угодно подобных явлений, однако в качестве средств контраста. Например, в трио Менуэта из 1-й симфонии Бетховена вся середина непрерывно стоит на доминанте. Тем более это касается сонатной разработки. Часто и в побочной теме делается упор не на тонику побочной тональности, а на ее доминанту (в противовес главной с упором на тонику главной тональности). Да и внутри самого устойчивого классического периода фразы нередко завершаются неустойчивой, диссонантной гармонией (см., например, в менуэте квартета Моцарта C-dur; KV-465).

О функциональной инверсии может идти речь только, если направленность к неустой составляет основу мысли или если такая направленность последовательно выдерживается, подменяя собой нормативную (пример 260).

260 Р. Вагнер. «Закат богов»

Ф. Шуберт. «Привет тебе»

М. Глинка. «Руслан и Людмила»

А. Глазунов. 5-я симфония, ч. III

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка» (редукция)

Панночка

Н. Римский-Корсаков. «Майская ночь»

Тем не менее грань между различными типами структур не проводится очень жестко, это требует индивидуального подхода, хотя и с учетом общего принципа. Так, упор на D g-moll во вступлении к «Онегину» Чайковского — в первую очередь показатель вступительной функции пьесы, а такой же упор на D g-moll в арии Иоланты — явная функциональная инверсия (в контексте мечтательной лирики, как бы устремленной к свету).

В сравнения с аккордовыми последованиями функциональная инверсия в отдельных звуках заметна намного меньше, но тоже приносит свою экспрессию (пример 261).

А. Бородин. «Князь Игорь»

В примере 261А оказывается возможным «разрешение» октавы в нону (одновременно и диссонанса ноны в консонанс децимы) под влиянием целостности мотива (f идет в ges , обнаруживая линейную сторону аккорда; см. главу 4). В примере 261В парадоксальным образом «альтерированный» звук ($af = 5^<$) внутри аккорда устойчив, а «натуральный» ($as = 5$) полутонем ниже превращен во вспомогательный к нему.

Оптимальным в технике функциональной инверсии становится соединение (часто плавное по голосоведению, с общими звуками, с ходами голосов по полутонам) данного диссонантного аккорда с другим диссонантным той же или сходной структуры, то есть подбор аккордов по принципу моноструктурной функциональности, либо скорейший приход к нему, а также гармонические эффекты, извлекаемые от соединения данного мягко диссонантного аккорда со всеми другими, кроме его нормативного тонального разрешения (пример 262).

Формально совпадая с прерванными оборотами, подобные исследования, однако, по существу ими не являются, так как слух привыкает ожидать именно их, а не стандартных разрешений в тонику. Тем более, если само содержание мысли влечет слух именно к какому-то мягкому, приятному диссонансу, к ласкающей звучности, см., например, пример 263.

263

Ф. Лист. «Забытый вальс» № 1,
побочная тема (редукция)

Только эстетически неразвитый, консервативный слух ожидал бы здесь во втором такте непоэтичного, обедненного звучания тонического консонирующего трезвучия Fis-dur.

С функциональной инверсией связана и проблема некоторых особых ладов. Так, доминантовый лад может быть (например, в «Сцене и цыганской песне» из «Испанского каприччио» Римского-Корсакова) представлен как гармонический минор со смещением (инверсией) тяготения в обратную сторону — с T на +D. Это заметно в некоторых сочинениях Рахманинова. Так, почти на всем протяжении прелюдии b-moll (см. пример 269) чувствуется лад доминантовый F (= F^{dom}), но завершается прелюдия в b-moll, и нет никакого сомнения в том, какую тональность имел в виду Рахманинов, — ведь каждая из 24 прелюдий имеет собственную, не повторяющуюся тональность. В побочной теме I части его же 4-го концерта тональность — доминантовый B, но общий каданс и заключение экспозиции — в Es-dur.

То же можно сказать и о некоторых диатонических ладах (в XIX в. они понимались как «отрезки» мажорной или минорной гаммы) и о симметричных. Так, в Песне Лумира (фригийский *fis*) из «Млады» Римского-Корсакова все время «просвечивает» D-dur. Знаменитый хор раскольников из «Хованщины» (во фригийском *e*) заканчивается в a-moll.

Почти абсолютно дорастает до увеличенного лада F-dur⁶ в хоре красных девиц царства подводного из «Садко» Римского-Корсакова. Очевидно, функциональная инверсия может давать и новое качество — производные лады.

Функциональная инверсия есть процесс внутреннего перерождения старой тональной системы за счет иного использования ее же собственных элементов. Путем иного их применения оказывается возможным подвести музыку непосредственно к новой гармонии XX в. Блистательный образец этого процесса — главная тема трехчастной оркестровой фантазии Стравинского «Фейерверк» (1908). Огромная I часть пьесы целиком стоит на D тональности E-dur, и диссонантный аккорд *h-dis-fis-a* фактически является гармоническим центром сочинения (несмотря на то, что в репризе все же разрешается в T, подобно использованию +T⁶ в конце хора девиц царства подводного из «Садко»). Сияющий переливающимися радужными красками центральный аккорд определяет пути мелодического движения, подобно тому как в классической гармонии это зависело от ее центра — тонического трезвучия. Цель гармонии здесь — сверкающий фейерверк сонорных красок.

Таким образом, функциональная инверсия оказывается одним из важнейших симптомов движения к новой гармонии. Исторически закономерно, что новая экспрессия сначала была получена с помощью того же наличного состава элементов — то есть использования *имеющихся* диссонансов и неустоев, как если бы они были основой лада. Освоив их в этой роли, музыка смогла далее уже «просто» положить в основу лада освоенный диссонанс.

28. СОСТОЯНИЯ ТОНАЛЬНОСТИ. ТОНАЛЬНЫЕ ИНДЕКСЫ

Между классической тональностью времен Моцарта — Бетховена и «новой тональностью» и «атональностью» XX в. лежит путь непрерывной и абсолютно ровной в своей постепенности эволюции; нигде нет никаких скачков (*historia non facit saltus*). От Моцарта до Бетховена, от Бетховена до Шуберта и т. д.; от раннего Скрябина до среднего, от среднего до позднего, от раннего тонального Шёнберга к его «атональному» периоду, от Стравинского «Жар-птицы» к Стравинскому «Весны священной», от Веберна ранних песен к Веберну песен ор. 3–4 — всюду эволюция сугубо постепенная, разве что иногда, в начале, — более медленная, а иногда — (в период 1905–1913 гг.) — стремительная. И между тональностью моцартовского «Дон-Жуана» и Героической симфонии Бетховена, с одной стороны, и тональностью «Багатели без тональности» Листа, «Прометей» Скрябина, прокофьевского «Наваждения», «Петрушки» Стравинского, вокальных стихотворений Рославца, симфонической поэмы Шёнберга «Пеллеас и Мелизанда», его же «Лунного Пьеро», «Пяти песен» ор. 5 Веберна и других композиторов новой музыки — с другой, заполнены все стадии, ступени перехода, если возможно говорить о «ступенях» текучего процесса. Чтобы показать тождественность качества состояний тональности в позднеромантической гармонии и в музыке XX в., мы приводим далее примеры из обоих этих исторических периодов.

Естественно, сущность тональности постепенно и незаметно меняется. Под тем же названием «тональность» в сонате Бетховена, «Кащее» Римского-Корсакова, «Загадке» Скрябина, бальмонтовских «Стихотворениях» Стравинского, «Пеллеасе» Дебюсси, «Пассакалии» Веберна фигурируют структуры, столь несходные друг с другом, что только прикрытые одними и теми же традиционными наименованиями (d-moll, Des-dur) дает повод думать, что они обозначают одни и те же вещи. На деле же эволюция тональности проходит ряд особых состояний, которые необходимо учитывать при восприятии, анализе гармонии и при ее сочинении. То, от чего музыка отказалась в XX в. в пользу «свободной атональности», новой модальности, додекафонии, сонорики, это не та тональность, какой мы знаем ее по учебникам гармонии, опирающимся на тип тональности венских классиков, выдаваемый за тональность вообще.

Чтобы понять происходившие в конце XIX — начале XX в. изменения в существе тональности, необходимо учитывать ряд критериев, показывающих ее состояния. Эти критерии мы называем тональными индексами.*

Таких индексов оказывается четыре:**

1. *Центр*, центральный элемент системы как выражение основной идеи тональности, группировки всех звуков и созвучий вокруг центра.

Сокращенное обозначение: Ц

Три следующие индекса находятся на уровне реализации идеи ЦЭ тональности:

2. *Тоника*, материально-звуковая реализация идеи тонального центра.

Обозначение: Т

3. *Сонантность*, уровень гармонического напряжения — консонантного и диссонантного — в аккордах, созвучиях; один из наиболее мощных факторов тонального тяготения.

Обозначение: С

4. *Функции*, смысловые значения всех гармоний системы, устанавливаемые в зависимости от их отношения к тонике.

Обозначение: Ф

Каждый из тональных индексов имеет свои полюсы, положительный и отрицательный. Обозначения и расшифровка их:

1. Ц⁺ — центр единый;

Ц₊ — центров два или более; центр неопределен.

* Идея состояний тональности разработана (однако в несколько иной трактовке терминов) в диссертации Т. Г. Мдивани «Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX — начала XX в. (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер, М. Рeger)». (Минск, 1983). Впервые идея особых состояний тональности выдвинута А. Шёнбергом («Парящая и снятая тональность», см.: Schönberg A. Harmonielehre. 7. Aufl., /D, UE [Wien]. S. 460–461).

** В диссертации Т. Г. Мдивани указываются пять критериев (С. 90); помимо приводимых здесь фигурирует еще критерий звукорядной основы (диатонической или хроматической).

2. Т⁺ — тоника реально представлена;

Т₋ — тоника реально не представлена.

3. С⁺ — консонантность; диссонансы разрешаются в консонансы;

С₋ — диссонантность; диссонансы не разрешаются в консонансы.

4. Ф⁺ — функциональные значения центростремительны, указывают на тоникку;

Ф₋ — функциональные значения центробежны, на тоникку не указывают определенно.

Различные состояния тональности обрисовываются показаниями тональных индексов, то есть той или иной комбинацией характеризующих ими свойств тональности. Состояния позднеромантической тональности относительно стабильны и вливаются далее в гармонию новой музыки XX в., где они, с одной стороны, «снимаются» принципом индивидуальности тональной структуры, а с другой — девальвируются типом новой тональности, опирающимся на диссонантно-хроматическую основу. В этом смысле учет действия тональных индексов может быть более важным, чем отнесение той или иной конкретной структуры к какому-либо точно обрисованному типу состояния тональности.

В зависимости от конкретной комбинации указываемых индексами факторов тональности получаются около десятка различных состояний тональности, имеющих иногда еще некоторые разновидности. Систематизируем эти наиболее важные типизируемые состояния тональности.

I. **Функциональная тональность:** Ц⁺Т⁺С⁺Ф⁺

1. *Строгая* функциональная тональность диатонического лада.

Примеры: Бах. ХТК, том I, прелюдия C-dur; Бетховен. Соната для ф-п. ор. 2 № 1, Adagio, главная тема.

2. *Расширенная* функциональная тональность мажоро-минорного лада.

Примеры: Шуберт. Соната для ф-п. a-moll ор. 143, II ч., главная тема; Мусоргский. Песня «Горными тихо», такты 1–8; Прокофьев, «Здравица», главная тема.

3. *Расширенная* функциональная тональность хроматического лада.

Примеры: Скрябин. «Поэма экстаза», главная тема; Веберн. Пассакалия ор. 1, тема и 1-я вариация; Прокофьев. 8-я соната для ф-п., I ч., главная тема.

II. **Рыхлая тональность:** Ц⁺Т⁺С⁺Ф₋

То есть: центр однозначен, тоника представлена, диссонанс подчинен, функции не указывают однозначно на тоникку-центр.

Рассмотрим пример 264.

155 Andante mistico ♩ = 69

О, слава, богатство суетное! О,

наше житье мало временное!

Пройдут, пролетят часы малые,

и ляжем мы в гробы со снавые;

Тоника не ощущается на всем протяжении пьесы (кроме окончания ее крайних частей). Тональность во многом подчинена модальности (следует обратить внимание на подчеркнутый диатонизм). На первом плане спокойное философское размышление о быстротечности жизни. Надо сказать, что ряд описываемых здесь явлений получил свое достаточно убедительное объяснение в качестве модальных (а не тональных). Подчеркнем, однако, что сама по себе *модальность не отменяет категорий тональности*. Более того, для полноты объяснения модальных явлений оказывается необходимо дать еще и полное объяснение тональных. Понятия модальности и тональности *некоррелятивны*. В особенности это касается музыки XIX в., когда композиторы, как правило, мыслили в категориях функционального мажора или минора, даже отвлекаясь от них очень далеко (в частности, дорийский, фригийский и т. д. лады могут трактоваться как отрезки мажорной гаммы от соответствующей ступени: в III части 2-й симфонии Бородина, Des-dur, побочная тема начинается во фригийском e, но, несомненно, мыслится композитором и в тональности C-dur с опорой на III ступень — см. развитие темы далее). От мажора и минора с их функциями отталкиваются первоначально и симметричные лады.

Другие примеры рыхлой тональности:

- ♦ *Тропарь* знаменного распева «Егда снизшел еси» (Обиход нотного пения. М., 1909, л. ЛВ^{об}) — лад большой C;
- ♦ *Мусоргский*. «Картинки с выставки», «Богатырские ворота», побочная тема — лад *as* малый обиходный; монолог Бориса «Достиг я высшей власти», ц. 18–19; песни «Видение», «Молитва»;
- ♦ *Балакирев*. Сборник русских народных песен, № 1 «Не было ветру» — лад *d* дорийский;
- ♦ *Рахманинов*. Веночное бдение, ч. III, 1-я строка;
- ♦ *Шостакович*. 7-я симфония, часть III — лад *cis* локрийский. (Слабость тонального центра в натуральных ладах известна; см. об этом: *Способин*. Лекции по курсу гармонии. С. 94, 98.)

Важнейший фактор образования тональной рыхлости — функциональная инверсия, имеющая не только прямую направленность — к неустою, диссонансу, но и противоположную — от устоя, консонанса, от центрального тяготения. Таким образом, вместо однозначного функционального тяготения может появиться уравнивание разных основных тонов как целей тяготения и движения.

Как категория гармонической структуры «рыхлое» (нем. «locker») противопоставляется «твердому» (нем. «fest»), что существенно влияет на принципы формообразования: «рыхлость» может оказаться на том месте, где по законам формы должна быть «твердость» (у классиков нередко «рыхлость» свойственна «противотеме», побочной, — как контраст «твердой» главной: Бетховен, соната op. 2 № 2 A-dur, ч. I

Аналогичная проблема возникает и в других особых состояниях тональности.

III. Диссонантная тональность: $\Pi^+ T^+ C_- \Phi^+$

То есть центр однозначен, тоника представлена, диссонанс самостоятелен (не подчинен консонансу), функции центрированы (определенно указывают на центр).

Рассмотрим пример 265.

А. Лядов. «Гримасы» op. 64 № 1

265 *Burlando* $\text{♩} = 116$ rit.

C max

a tempo

C max

a tempo rit. a tempo rit.

C max

a tempo rit.

C max

(Обычная тональность дана здесь как контраст — в середине, такты 9–12.)

Другие образцы:

- ♦ Мусоргский. «Хованщина», вступление, благовест (диссонантный устой допускает двусмысленность основного тона; cis/A);
- ♦ Скрябин. 7-я соната, 9-я соната, «Прометей», «К пламени» (op. 72); Прокофьев, «Сарказмы» № 5, главная тема;
- ♦ Берг. «Воцек», интерлюдия d-moll между 4 и 5 картинами III акта;
- ♦ Мясковский. 7-я симфония, часть I, главная тема.

IV. Парящая тональность (атоникальность): $\Pi^+ T_- C^+ \Phi^+$

То есть центр однозначен, тонический аккорд не появляется, диссонанс подчинен (может быть и свободен), функции указывают на центр.

Рассмотрим пример 266.

266 *Sehr langsam* ($\text{♩} = 66$) P. Шуман. Крейслериана, № 4 (главная тема)

B

B

[середина; 4 такта]

B

[реприза]
ritard.

8 9

pp

10 11 ritard.

[и далее новая тема
в g-moll]

В середине главной темы здесь можно найти обычную структуру тональности (с разрешением в тонику), что составляет контраст к атональности основных крайних (снова действие функциональной инверсии). В общей репризе конец темы изменен ради перехода к следующей песне. Главная тоника B-dur в результате вообще ни разу не появляется.

Другие образцы:

- ♦ *Бородин*. «Князь Игорь», I акт, хор бояр «Мужайся, княгиня», начальный период, до середины (es-moll);
- ♦ *Мусоргский*. Детская песенка (A-dur);
- ♦ *Римский-Корсаков*. «Сказание о невидимом граде Китеже», Сеча при Керженце, главная тема, до ц. 192 (b-moll);
- ♦ *Римский-Корсаков*. «Млада», акт II, ц. 47, 50; акт III, сцена 2 (тьнь Млады);
- ♦ *Рахманинов*. «У моего окна», I часть (A-dur; вследствие функциональной инверсии экспозиционная часть I строится сходно с тем, как у классиков — середина);
- ♦ *Лист*. Багатель без тональности [h-moll], вся пьеса (созвучия, которые в контексте однозначной и сильной тональности могли бы быть приняты за сложную диссонантную тонику, но без ясно-основного тона, отсюда авторское название пьесы; близко к снятой тональности);
- ♦ *Шёнберг*, Песня «Соблазн» ор. 6 № 7, I часть (Es-dur).

V. Инверсионная тональность: $\Pi_2^+ T^+ C^+ \Phi^+$

То есть всё, как в обычной функциональности, но вследствие действия функциональной инверсии — либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тоники, либо и начало и конец — не на тонике (полная инверсия), либо упор не на тонику.

Образцовый пример: Римский-Корсаков, «Садко», 2-я картина, хор красных девиц. Также: Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже», мотив райских цветов (пример 267).

Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже»

267 dolce

[Слов но дивный сад]

pp

D 9

8 6

[секвенция]

процветет земля, и [распустятся]

D

9 9 > 1 > 7 7

Здесь доминанта разрешается в тонику, но последняя представлена двойным задержанием на органном пункте доминанты, а в момент разрешения вступает в действие новый диссонанс. Функциональная инверсия, таким образом, — в уклонении от консонанса. Красота непрерывных мягких диссонансов создает волшебно-чарующее впечатление.

Другие образцы:

- ♦ *Шопен*. Скерцо № 2 Des-dur, начало, вступление в b-moll (уклонение в тональность параллели направлено к двутональности b-Des);
- ♦ *Мусоргский*. Песня «Сиротка» — окончание не на T;
- ♦ *Чайковский*. «Иоланта», ария Иоланты (начало и конец на D).

VI. Переменная тональность: $\Pi^{1-2} T^+ C^+ \Phi^+$

То есть: начало в одной тональности (полно выраженной и определенной), а окончание в другой. Тональности либо равноправны, либо одна главная, другая подчиненная.

Примеры:

- ♦ *Бах*. Месса h-moll, Crucifixus (основная тональность e-moll, подчиненная G-dur);

- ♦ *Моцарт*. Реквием, Rex tremendae (g-moll — d-moll);
- ♦ *Шопен*. 2-я баллада (примерно равноправные тональности F-dur-a-moll);
- ♦ *Глинка*. «Руслан и Людмила», марш Черномора (основная тональность E-dur, подчиненная C-dur);
- ♦ *Мусоргский*. «Хованщина», пляска персидок (fis-moll-G-dur);
- ♦ *Чайковский*. Романс «Мы сидели с тобой» (E-dur-cis-moll; разнотональная сложная двухчастная форма, как бы из двух контрастных пьес; оправдывается действием внемузыкального фактора — словесного текста);
- ♦ *Скрябин*. 5-я соната (Fis-dur-Dis-dur);
- ♦ *Шостакович*. 5-я симфония, III часть, 2-я побочная тема (подчиненная тональность — f-moll, основная тональность c-moll).

VII. Колеблющаяся тональность: $\boxed{\Pi^{1-2-3}} \boxed{T^+} \boxed{C^+} \boxed{\Phi_-}$

То есть тоника слаба (как в рыхлой тональности), поэтому центр ощущается только тогда, когда звучит данный устой. Центр меняется с каждой новой опорой, причем его тоника всегда вполне определена, диссонанс подчинен (если он есть); функциональность не указывает на общую тонику (но безразлично обрисовывает ее в каждой опоре). От рыхлой тональности отличается тем, что там тоника в начале и в конце одна и та же, а здесь они различны. От переменной тональности отличается тем, что в той есть крупномасштабное тональное тяготение (хотя центров его оказывается не один, а два или более), а здесь его нет.

Образец: Римский-Корсаков, «Садко», 4-я картина, песня Вещного гостя, I часть («Город каменный»). Также: Шопен, см. пример 268.

Другие образцы:

- ♦ Знаменная мелодия «Господи возвах» I гласа (Обиход нотного пения, л. 3 [= 7]); центры: e-d-C-a);
- ♦ Русская народная песня «Катенька веселая» (D-h-e);
- ♦ *Вагнер*. «Кольцо нибелунга», мотив судьбы (d-fis V);
- ♦ *Шостакович*. 5-я симфония, III часть, 1-я побочная (h-g-h-...).

268 [Allegretto]

Ф. Шопен. 3-я баллада

\boxed{F} \boxed{C} D T S_6 G

\boxed{F} \boxed{C} D T

VIII. Многозначная тональность: $\boxed{\Pi^{1-2}} \boxed{T^+} \boxed{C^+} \boxed{\Phi_-}$

То есть гармония определена, но не в одной тональности, а — в одно и то же время — в двух (примерно равным образом). От колеблющейся тональности отличается тем, что обе тональности слышатся сразу, а не попеременно.

В примере 269 показана типичная ситуация тонально-двойственного доминантового лада.

В примере 270 тональная двусмысленность $\boxed{cis} = \boxed{A}$ состоит в том, что cis-moll, будучи «материнской» тональностью произведения,

269 Allegretto

С. Рахманинов. Прелюдия b-moll

$\boxed{F \text{ dom}}$ $\boxed{b \text{ moll}}$ T^5 D T^9 D

270 Довольно медленно

С. Рахманинов. «Из Евангелия от Иоанна» (редукция)

\boxed{cis} \boxed{A} T^6 T^8 D S_p T^6 T_{1-3}

4 5 6

cis — S₁ — S₆ — D⁵⁻⁶ — S-D — Fis⁷

Fis dim: —————

A —————

7 8

cis — S Dp — Dis⁷ — C⁷

Fis dim: —————

A — S Sp —————

9 10

cis — S⁷ — T⁶ — A — T — S

Fis dim: — Dis⁷ — Fis⁷ — A — T — S

A — — — — —

10 11 12 13

cis — T — T⁵⁻⁶ — T⁷⁻⁸

A — T — T⁵⁻⁶ — T⁷⁻⁸

представлен почти всюду тоникой с секстой, реально звучащей здесь как A-dur (см. такты 1–3 и 9–15). Поэтому A-dur оставляет впечатление второй тоники, звучащей одновременно с основной (в авторской записи ключевых знаков нет).

Другие образцы:

- ♦ Бах. 1-й Бранденбургский концерт, II часть (A-dur = d-moll);
- ♦ Бородин. «Князь Игорь», I акт, хор девушек «Мы к тебе, княгиня», начало (E-dur = cis-moll);
- ♦ Римский-Корсаков. «Млада», песня Лумира (fis-moll = D-dur);
- ♦ Чайковский. «Времена года», № 5 «Май», начальный период (D-dur = G-dur);
- ♦ Рахманинов. 3-й концерт, II часть, начало темы (d-moll = A-dur);
- ♦ Прокофьев. «Любовь к трем апельсинам», вступление [к маршу] и марш (As-dur = C-dur).

IX. Снятая тональность: Ц_{неопред.} T. C. Ф.

То есть каждый из аккордов, взятый сам по себе, легко угадывается в какой-нибудь определенной тональности, но никакой тоники не слышно совсем; тональная тьма как специальное средство.

Рассмотрим пример 271 (см. весь первый раздел разработки).

271 [Allegro ma non troppo] Ф. Лист. Прелюды

1 2 3

cis — T — S

Fis dim: — — — — —

A — — — — —

Другие образцы:

- ♦ Шопен. Этюд оп. 10 № 3, средняя часть (потоки уменьшенных септаккордов);
- ♦ Лист. «Фауст», вступление (увеличенные трезвучия);
- ♦ Римский-Корсаков. «Золотой петушок», вступление, такты 2–1 перед ц. [5];
- ♦ Римский-Корсаков. «Золотой петушок», антракт к III акту (аккорды с основой 3.6).

Х. Политональность:

Π_1^+	T^+	C^+	Φ^+
Π_2^+	T^+	C^+	Φ^+

То есть парадоксальным образом звучат одновременно две музыки, каждая в своей тональности. Для отчетливости разъединения тональностей нужны еще средства, позволяющие им не сливаться в одну сложную систему, — фактурное (даже пространственное) ра-

272

[Allegretto]

И. Стравинский. «Петрушка»

73

зобщение, тематические, тембровые разъятия; особенно важно раздельное функционирование гармонии, то есть как минимум две отчетливо сменяющие друг друга контрастные функции (например, T и D) в каждом из пластов (пример 272).

Другие образцы:

- ♦ Мусоргский. «Картинки с выставки», «Два еврея», реприза; каждая из образно-контрастных персонафицированных тем остается в своей ранее показанной тональности:

des-moll
b-moll

- ♦ Берг. «Воцтек», II акт, 4-я картина, такты 425–429; фальшивый каданс «разошедшихся» друг с другом музыкантов:

Es-dur
g-moll

При иных комбинациях тональных индексов могут возникать и какие-либо иные состояния тональности.

В ряду различных состояний тональности есть своя скрепляющая структурная закономерность. Решающее значение в ней имеет первый критерий — индекс состояния ЦЭ (табл. 18).

Таблица 18

I Функциональная тональность (обычной структуры)	Π^+
II Тональность рыхлая III — диссонантная IV — парящая	Π^+
V Инверсионная VI Переменная	Π_{1-2}^{1+}
VII Тональность колеблющаяся VIII — многозначная IX — снятая	Π_-
X Политональность	Π^{1+} Π^{2+}

Аналогичные закономерности можно найти и внутри крупных групп (II–III–IV и VII–VIII–IX) в индексах T, C, Φ; однако порядок в этих систематиках не следует преувеличивать.

Наличие структурно-системных закономерностей в процессе эволюции тональности, со своей стороны, показывает закономерность самого этого процесса.

Показанные состояния тональности при доминирующем значении расширенно-функционального типа (мажоро-минор, хроматическая ладовая система) в совокупности и представляют феномен тональности в канун новой музыки XX в. и в самой тональности XX в. (см. указанные примеры). Те или иные состояния тональности —

не просто особенности того или иного произведения. Они обрисовывают *части* единого целого, которое, однако, более не является однокачественным, как это было в венско-классической тональности. Наоборот. То, что теперь мы считаем тональностью, содержит в себе противоположные, почти что взаимоисключающие явления. Показательно сравнение двух вагнеровских оперных вступлений — к «Золоту Рейна» и к «Тристану»: в первом 136 тактов звучит одна только тоника тональности (Es-dur), без каких-либо других гармоний; во втором тоника почти нет, консонирующее тоническое трезвучие полностью отсутствует. Тем не менее то и другое — тональность. (Можно сказать, если бы сложить обе вместе, их «среднее арифметическое» было бы классической тональностью.)

Таким образом, тональность рубежа веков — явление несколько отличающееся от обычных представлений о тональности. Классическая тональность была явлением звуковысотной централизации с достаточно строго определенными признаками. Тональность позднеромантическая, можно сказать, *не одно* явление, а *много* разных, непохожих одно на другое. Так, в произведениях позднего Листа, позднего Мусоргского, в сочинениях из ор. 74 Скрябина, в «Жар-птице» Стравинского, во вступлении к III акту «Золотого петушка» Римского-Корсакова, в некоторых сочинениях Регера, раннего Шёнберга или раннего Веберна — всюду тоже тональность, но подчас крайне далекая от тональности венских классиков. Поэтому, например, при сравнении тональной и додекафонной композиции в последней плодотворнее и закономернее исследовать не тональность в моцартовско-бетховенском смысле (с трезвучной тоникой, разрешениями диссонансов, диатонической подосновой звукоряда, тональным тяготением), а тональность крайних явлений позднеромантической музыки — с центральным тоном (не требующим непременно центростремительного тяготения), аккордикой и мелодикой типа снятой тональности, комплексным принципом в звуковысотном развитии, повторностью инвариантного пантонального интервального ряда. Тем самым восстанавливается связь времен и оказывается, что генетически предшествующая нововенской додекафонии позднеромантическая тональность — *пантональность* — в большой мере остается гармонической базой двенадцатитоновой музыки.

В свою очередь, позднеромантическая тональность с ее многоликостью и даже самонетожественностью полностью вошла в концепцию гармонии XX в. Все эти состояния тональности пышно расцвели в XX столетии, дав образцы и более яркие, чем в музыке рубежа XIX–XX вв. Вместе с тем утерялась характеристичность и определенность этих состояний тональности, что раньше предопределялось доминированием принципа традиционной функциональной связи с традиционной тоникой. Как единая классическая тональность распалась на ряд структурных типов, охарактеризованных здесь как ее «состояния», так далее и сами эти структурные типы подразделились на еще неопределенно большой ряд видов и подвидов,

систематический учет которых оказывается делом затруднительным вследствие зыбкости или даже отсутствия сколько-нибудь определенных границ между ними. В гармонии XX в. на месте небольшой группы различных состояний оказалась *индивидуализация* тональной структуры. Практически это означает наличие неопределенно большого числа «состояний», уже не имеющих типизируемых конкретных признаков. Поэтому новая тональность XX в., куда эволюционируют «состояния» позднеромантической тональности, требует вообще другого подхода, где конкретные признаки (вроде индексов Ц, Т, С, Ф) уже не указываются (об этой «сериализации» гармонии см. в книге автора данного труда «Очерки современной гармонии». М., 1974, раздел «Индивидуализация тонально-гармонических структур»). Принципы гармонии XVII–XIX вв. переходят здесь в принцип гармонии новой музыки XX в.

29. ЭМАНСИПАЦИЯ ТЕРЦОВЫХ, СЕКУНДОВЫХ И ТРИТОНОВЫХ СВЯЗЕЙ

Общая закономерность, постоянно встречающаяся в гармонии с середины XIX в., — это тенденция к автономной значимости аккорда (отсюда в целом большая протяженность аккорда, различие в скорости гармонических смен как специальный аспект гармонической техники). Во взаимодействии с многоразличными факторами расширения тональности, с усилением многозначности гармоний, с интенсивностью их местных связей все это создает новый механизм тональной функциональности, сплошь и рядом до неразличимости близкий к классическому типу «трехфункциональности» S–D–T, но и тут же, в соседнем построении или обороте совершенно в него не укладывающийся. Сама эта непоследовательность говорит не о том, что мы имеем дело с новой системой функциональности (система, по-видимому, не была бы столь непоследовательной), а о том, что на наших глазах происходит переход от великой классической тонально-функциональной системы гармонии к какой-то новой системе звуковысотной организации. С музыкально-исторической точки зрения, это исторически-эпохальное событие — переход от системы гармонии нового времени (XVII–XIX вв.) к качественно новому явлению гармонии XX в. — сравнимо, по меньшей мере, с другими такими же, например с наступлением самого так называемого нового времени около 1600 г. Такого рода смены эпох не происходят за десять–двадцать лет. Переход от модальной гармонии Возрождения к тонально-функциональной гармонии нового времени занял по приблизительному подсчету примерно сто лет (середина XVI — середина XVII в.). Новая, не менее радикальная смена на переходе к XX в., по-видимому, занимает такое же или соизмеримое протяжение. Вероятно, поэтому приходится то и дело отмечать возникновение или закрепление новых качеств системы где-то с середины XIX в., а многие примеры этого нового, наоборот, легко заимствовать из первой половины XX в.

К числу важнейших средств дальнейшего развития и обновления системы гармонии относится, безусловно, функциональная *эмансипация расширенно-тональных основных тонов* — медиант верхних и нижних, субмедиант нижних и верхних, секундовых и тритоновых ступеней.

При рассмотрении различных функциональных процессов в расширенной тональности (аккорды увеличенной сексты, мажоро-минор и т. д.) неоднократно можно было наблюдать, как рядом с незыблемо доминирующими D и S обособляются уже явно несводимые к модификациям «единственно существующих» основных гармоний (то есть уже самостоятельные) функциональные единицы — гармонии верхнеполутонного, верхнебольшетерцового, нижнебольшетерцового соотношения с тоникой. Яркий пример — «секста Чайковского», аккорд с основным тоном на nVI ступени. Его, конечно, очень легко произвести от параллели минорной субдоминанты — по образцу того, как классическая функциональная теория трактует аккорд (n)VI в минорном ладу. Однако если знак

$$^{\circ}\text{Sp} [- \text{ } ^{\circ}\text{S} - \text{ } ^{\circ}\text{T}]$$

действительно указывает на реально действующую связь nVI с тоникой, проявляющуюся, например, как в начале I части сонаты Бетховена op. 27 № 2 (cis-moll), где ход баса обрисовывает то самое отношение, о котором говорит функциональное обозначение

$$(\text{T}_{8-7} - \text{Sp} - \text{S}^{(n)}),$$

то в «сексте Чайковского» не только нет такого хода, но и сам звук $\hat{4}$ активно отрицается его хроматической альтерацией. Другой пример типичного аккорда увеличенной сексты — $\text{D}_{\text{n}}\text{II}^{6<}$ в теме 2-й симфонии Скрябина (см. пример 260А), где эта гармония не только не имеет ни одного из звуков функционального остова доминанты — ее 1 и 5, — но оба этих звука активно отрицаются имеющимися и находящимися в резко диссонантном отношении к ним $\text{nII}_{2>-1(>)}^{5(>)}$. И таких явлений — масса.

В результате на стадии уже далеко зашедшего расширения тональности вынужденно *рушится сам изначальный классический принцип тонально-функциональной гармонии* — принцип сведения всех гармоний тональности к единственным трем функциональным значениям, S-D-T. Возникает уже система *многоступенных* отношений к тонике, как прямых (ранее «основных»), так и *косвенных* («побочных», «опосредованных»). В гармонии расширенной системы перевешивает принцип ценности каждой ступени над принципом динамического подчинения самым сильным центростремительным движениям к тонике. Если классическая триада S-T-D отражает «просвященческую» монистическую рационалистическую *оптимальность*, то функциональный плюрализм расширенной тональности характеризуется тенденцией к *индивидуализированности* тонально-функциональной системы. (Индивидуализированность здесь

начинается с *избирательности* функциональных опор для данного сочинения, чего не было в классической тональности.)

Все это и означает эмансипацию внеквинтовых отношений к тонике. (В целях терминологического удобства возможно называть классические функции S-T-D квинтовыми, а все прочие — терцовые, секундовые и тритоновые — *внеквинтовыми*.) Терцовые, секундовые и тритоновые отношения становятся — в большей или меньшей степени — самостоятельными (или относительно самостоятельными) функциями, вступающими в сложные отношения с акустически сильнейшими кварто-квинтовыми. Реализуемая возможность нового статуса терцово-секундовых (и тритоновых) функций отнюдь не *уравнивает* их, тем более — механически, с квинтовыми. Сила связующего действия и вместе с тем сила звукового обновления, характеризующие классические квинтовые функции, не обнаруживаются в таких пропорциях и с такой определенностью во внеквинтовых; в этом смысле они — «не-функции». Следовательно, самому понятию функции здесь неминуемо придается хотя и до неразличимости близкое, но все же существенно иное значение. Оно как бы расщепляется на две стороны: более общую — подходящую для всех видов автономных значений (и квинтовых, и внеквинтовых) и конкретно-характерную — присущую данному интервальному типу связи (малосекундовому в отличие от большесекундового, секундовому в отличие от терцового, терцовому в отличие от секундового и всем им вместе в отличие от кварто-квинтового). Все функциональные отношения в классической системе были не только однотипны, но и однородны, так как функции были только кварто-квинтовыми, и сверх того, кварта и квинта не имеют интервальных разновидностей (как, например, терции, которые могут быть большими и малыми). Идея классических функций — действие силы, позднеромантических — выражение характеров.

Особая сложность связана с тем, что прежние значения и соподчинения, проистекающие из монистической кварто-квинтовости, сами по себе не устраняются. Более того, в большинстве случаев они остаются принципиально преобладающими, и до тех пор, пока функциональное преобладание квинтовых функций сохраняется, мы имеем дело со старой, а не с новой тональностью. Эмансипированная внеквинтовая функциональность на базе обычной тонической опоры при получении ею полного господства дала бы систему гармонии вроде Хиндемитовой, где тональным процессом управляет не принцип триады S-D-T, а принцип додекады «Reihe 1» (Хиндемита) со сложной иерархией отношений всех двенадцати автономных основных тонов. Эмансипация внеквинтовых основных тонов и придание им статуса самостоятельных функциональных типов и видов делает лишь первые шаги на этом пути, до конца которого остается еще «дистанция огромного размера».

Функциональные свойства внеквинтовых функций определяют, в первую очередь, характером тех или иных соответствующих им

интервалов. Поскольку, однако, эти интервалы развернуты во времени и представляют собой горизонтальные отношения двух основных тонов, а реально слышимые звукоотношения связаны с построенными на этих основных тонах теми или иными аккордами, то даже сравнительные характеристики типов разноинтервальных функциональных связей носят несколько приблизительный и условный характер. Если иметь в виду соотношения трезвучий как основного и наиболее частого вида аккордов, то свойства функциональных связей можно выразить примерно так:

Таблица 19

Кварто-квинтовые отношения	=	оптимально-сильная связь при оптимальном звуковом обновлении
Терцовые отношения	=	смягченность в характере сопоставления гармоний
Секундовые отношения	=	текучий характер (при малосекундовых — «соскальзывающий»)
Тритоновые отношения	=	неопределенно-несвязный характер

Конечно, при других гармонических элементах характер связи может изменяться более или менее сильно. Например, при тритоновых сменах мажорных (малых) септаккордов (сцена колокольного звона из «Бориса Годунова» Мусоргского; у Скрябина среднего и позднего периодов) несвязность соотношения основных тонов сочетается с остигатной повторяемостью (а это больше, чем связность) звуков тритона; отсюда яркая характеристичность подобного соотношения. Все это может объединяться с прежней (или переродившейся) ролью фундаментного тона функции (в сцене звона — с ролью центрального тона *c*, тонической примы хора «Слава»).

Развивающийся процесс функциональной эмансипации внеквинтовых функциональных отношений покажем на музыкальных образцах (пример 273).

Пример 273А. Разрешающийся в тонику аккорд мотивирован так, что практически исключается его функциональное слышание через активно отрицаемый контекстом звук доминантовой примы (*as*).

Пример 273Б. Аккорд $n\Pi^9$ невозможно трактовать как $^{\circ}\text{Tr}$ (наиболее естественная связь), так как функция его очевидно доминантового характера (как и в другом сходном эпизоде, при словах «Вот в золото и бархат»), но в качестве $^{\circ}\text{D}^7$ он к основному аккорду доминанты едва ли ближе, чем к T ; получается автономная малая медианта: *m*.

Пример 273В. Функциональная сущность подобных последовательностей — нижнетерцовые аккорды на общей терции (T_1), то есть в единственном значении нижней (большой) и верхней (малой) субмедианты ($\text{w} >$ и ш).

(А) [Andantino] NB

Des [D] D^6 — 5 — М — Т
[= D^6]

(Б) Andantino maestoso NB М. Мусоргский. Песня о блохе

D T m T m
= $^{\circ}\text{Tr}$

(В) [Довольно скоро] NB М. Мусоргский. По грибы

D T w T ш T

(Г) NB М. Мусоргский. «Борис Годунов»

f T N T
[= I]

Н. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио»

Д

A dom I (h) VII n II I
[d: D S D D]

Н. Мясковский. 9-й квартет

Е

d I — v VII-I — I —
I — A — T —

Ф. Лист. Этюд Des-dur (редукция)

Ж

Des T D Sⁿ S T
n II n V — I

А. Дворжак. Симфония «Из Нового света»

З [Largo]

Des T SN T M S⁵⁻⁶ T
Ges: N D M T
[C: D N N]

ОСНОВНЫЕ ТОНЫ:

1 2 3 4
Des T N D M S⁵⁻⁶ P T
Ges: D N D M T⁵⁻⁶ S⁵⁻⁶

Пример 273Г: фригийско-минорный аккорд весьма далек от °S, с которой он скорее находился бы в хроматическом тонико-медиантовом отношении (°S : N> = M : °T). Подлинный функциональный смысл N> — остро соскальзывающая верхняя вводнотонность; nII> — верхнеприлегающий.* Гармония nII> дает низкие звукоступени при минорной тонике: $\hat{1}-\hat{n}^2-\hat{n}^3-\hat{n}^4-[n\hat{5}]\hat{5}-\hat{n}^6$ — <...>, что впоследствии станет характерным для «ладов Шостаковича» (ср. с арией Катерины, ц. 144, из его «Катерины Измайловой»).**

Пример 273Д: в доминантовом ладу А гармония nVII (>) относится к I (<) так же, как в «материнском» ладу (d) °S относится к °D, настолько же автономна в качестве особой нижневводнотонной функции (то же — во фригийском ладу «Песни цыганки» Чайковского.)

Пример 273Е: «доминанта вводной смены» (как формально может быть истолкована vVII) здесь по существу — увеличенный в своих размерах вводный полутон, трехгласно прилегающий к тоническому трезвучию (то есть «нижняя атака» — «А»). В аналогичном аккорде из «Кармен» Бизе («Цыганская песня», такт 4 от начала части в E-dur) vVII⁽⁵⁾ (= «А») уже совпадает с «прокофьевской доминантой», как в теме охотников из «Пети и волка».

Пример 273Ж: субдоминанта обратного действия [N|S] разрешается прямо в тонику, вступая тем самым с ней в новое, автономно-тритоновое отношение. (Понятно, что тритон в функциональном смысле никоим образом не может быть истолкован как «уменьшенная» квинта или «увеличенная» кварта, «пониженная D» или «повышенная S», так как между, например, D = ① и «пониженной D» = ⑥ лежит пропасть.)

* Польский теоретик Т. Зелиньский предложил обозначать вводноприлегающие (на полутон) символом «А» — «atacta» (от лат. attingere — прилегать, граничить); см.: Zieliński T. Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. S. 116, 119.

Представляется целесообразным дифференцировать прилегающие («атакты») снизу — «А» (как H-dur в C-dur) и сверху — «У» (как Des-dur в C-dur). (Для легкости запоминания — прилегающие обладают «вводным» стремлением: если вверх, то «А» — как стрела острием вверх; если вниз, то «У» — стрела острием вниз.) Соответственно, в примере 278Г — верхнеприлегающая «У». Обе «атакты» вокруг тоники см. в финале фортепианного трио Шостаковича (первая реприза главной темы), в коде прелюдии «Ворота Альгамбры» Дебюсси.

** Теория ладов Шостаковича с низкими ступенями разработана А. Н. Должанским в 1942–1947 гг. и впервые опубликована в статье «О ладовой основе сочинений Шостаковича» (Сов. музыка. 1947. № 4).

Пример 273З: тоже тритоновая гармония, и еще более полноправно-автономная в функциональном отношении, ибо мотивирующая ее S появляется еще только через три аккорда; пока же (NB) тритоновая гармония* идет в тонику, а способность гармонии разрешаться в тонику есть верный признак закрепленности аккорда в системе. Сопоставление первых двух аккордов показывает возможность тритоновой замены по типу $(S_{II}-D_V) = (D_V-S_{II})$, что уже полностью исключает трактовку каждого из аккордов как функциональных спутников; следовательно, и тритоновая гармония стала автономной функцией, системной, а не субсистемной гармонией (как в примере 273Ж), со своим ничем не дублируемым функционально-выразительным характером.

Таким образом, в подобных соотношениях (а число их все время увеличивается в музыке второй половины XIX — начала XX в.) расширение тональности прорывает самые прочные оплоты функциональной связи S-T-D, и *начинается* установление какой-то другой, неклассической функциональной системы, уже не ограничивающейся тремя фундаментальными (квинтовыми) функциями (T, D и S), но прибавляющей к ним еще ряд дополнительных функций в виде эмансипировавшихся и обособившихся терцовых, секундовых и тритоновых значений аккордов. Системой это станет в новой гармонии XX в.

Еще раз подчеркнем, что указанные типы функциональных отношений (см. таблицу 19) не дублируют друг друга и ценны своеобразием характеров. Контрастность характеров позволяет этим функциям мирно сосуществовать, придавая своего рода функциональную многослойность посредством разнообразнейших группировок функциональных связей. Так, в примере 273З со второго аккорда идет отклонение к S, в котором местнофункциональное разрешение D-T «перерезается» промежуточной терцовой доминантой $\text{III}^{\leftarrow} \rightarrow S$ (или $\text{M}^{\leftarrow} \rightarrow S$). Иначе говоря, последование основных тонов складывается уже не в квинтовый остов местной тоники (T_1^{\downarrow}), а в полное тоническое трезвучие (T_1^{\downarrow}); см. линию основных тонов (OT). Подобная группировка основных тонов — определенный тип, где глубинные остовно-функциональные слои «держат на себе» воздвигаемые на них украшающие гармонию более «легкие» слои побочных, линейных функций, хроматических дополнений (ср.: Лист, «Капелла Вильгельма Телля», вступление). Красота гармонической структуры заключается здесь не только в строгости (в конечном счете) функциональных связей, но в «гармоничности» сочетания между собой фундаментальных и дополнительных функциональных слоев.

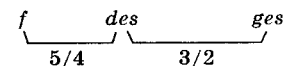
Многообразие состоит в том, что другие структуры будут иметь другой состав элементов, другой выбор функциональных связей (и иной их характер); будет выполнен иначе и принцип функциональной группировки. Например, в коде увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта» выбор связей и их группировка совершенно иные:

* Наименование тритоновой гармонии — «тритонанта»; обозначение — «L» или «T». См. далее с. 435.

H	T	W	T	W	T	W	— (прох.)	—	T
	I	nVI	I	nVI	I	nVI	—	nVI	I
	G:	M	T	M	T	M	T

Самостоятельность nVI укрепляется отсутствием реального звучания фундаментальных D_V и S_{IV} и побочной функцией местной тоники (в обороте $\text{III}^{\leftarrow} \rightarrow I$ по G-dur), контактом ее с подчиненной ей гармонией nVII, проходящей от одной функциональной опоры до другой, главной.

Среди внеквинтовых функций следует особо подчеркнуть роль медиантовости, сказывающейся не только в простых, прямых отношениях к тонике (как в последнем примере из Чайковского), но и в полутоновых, тритоновых связях. Так в примере 273Г отсутствие непосредственно данного связующего основного тона (*des* или *b*) возмещается звучанием тона *des* в мелодии всякий раз, когда устанавливается $nII >$. Таким образом, функционирование верхнеполутонного вспомогательного аккорда облегчается еще и действием гармонической связующей нити:



То же в примерах 273Е, Ж.

В примере 273З $nV = SWS$, то есть в области субдоминанты, большая субмедианта и от нее вновь субдоминанта ($nV = 4/3 : 5/4 \cdot 4/3 = 64/45$). Малая терция вверх $6/5$ — как разность квинты и (большой) терции ($3/2 : 5/4 = 6/5$), — следовательно, есть большая субмедианта от верхнего звука тонической квинты (пример 273Б); если малая терция вниз (пример 273В), то — субдоминанта от звука тонической терции.

Таким образом, расширение тональности в большой мере осуществляется за счет использования второго натурального интервала нашей музыкальной системы — большой терции (наряду с первым — чистой квинтой, бывшим единственным в функциональном принципе классической тональности). Отсюда закономерная автономизация терцовых связей, терцовых рядов и образование соответствующих «аккордо-ладов» и индивидуализированных модусов.

Если учесть, что квинто-терцовый строй оперирует двумя интервалами, то странно, почему функциональная теория должна ограничиваться лишь квинтовыми функциями T, D и S. В сущности, терцовые функции в подчинении квинтовым предусматриваются значками параллели (Dp) и контрпараллели (Dc) для «спутников».

Многозначительно, что создатель классической замкнутой теории квинтовых тональных функций Риман в одной из работ, вышедших незадолго до смерти (*Riemann. L. v. Beethovens sämtliche Klaviersolosonaten <...>*), вдруг допустил возможность... *прямой функции аккорда верхней терции*, то есть медианты (III^{\leftarrow} в мажоре),

и даже предложил способ обозначения: 3^+ для верхней (большой) медианты и III^+ для нижней в мажоре; соответственно III и 3 в миноре. Он пишет о бетховенской сонате ор. 10 № 2 (с. 303):

«Полукаданс на e^{++} позволяет ожидать поворота в a-moll, но аккорд E-dur становится созвуком терции от C-dur (3^+), и это приводит к ходу $e^+ - g^+$ со значением заключения (поэтому я ставлю $\frac{1}{2}$ на g), пример 274.

274

Риман. «Все фортепианные сонаты Л. ван Бетховена», т. I (5-е изд.), с. 303

The musical score consists of two staves. The first staff has notes with annotations (4), T, 3, (5), 6, (6), and 3. The second staff has notes with annotations (7), 3, (8), 3, (9-7), (8), and =1. Below the staves are chord symbols: D, D⁹, D, D⁹, D=3+, D, T. A circled 'NB!' is placed above the second staff.

О возможности понимать аккорд E-dur в C-dur прямо как верхнетерцовый созвук мне уже доводилось говорить. Мысль пополнить цифровку знаками 3^+ для верхнего созвука и III^+ для нижнетерцового (соответственно в миноре III и 3) следует принять во внимание, ибо последование $e^+ - g^+ - c^+$ было бы недостаточно охарактеризовать просто (D) [Tr]-D-T [то есть как TrD-D-T в C-dur. — Ю. X.]».

Так рассуждал «сам Риман» о явной побочной доминанте, которую он тут же безоговорочно обозначил как таковую в основном анализе этого места бетховенской сонаты тремя страницами далее. Между тем с первого взгляда ясно, что значимость $\text{D} \text{—} \text{Tr}$ как $\text{M}(\text{«}3^+\text{»})$ в его примере намного уступает хотя бы значимости этой гармонии в нашем примере 273А. И если уж в подобном еще весьма далеком от сегодняшних проблем случае он колеблется и признается, что мысль о прямом понимании 3^+ (то есть об особом роде функции) часто приходила ему в голову, то есть все основания полагать, что при постоянном применении отношений такого рода уже совсем нецелесообразно сохранять в теории и в практической цифровке логичный, стройный и красивый порядок строгой классической функциональности. Притом речь идет не только об эмансипации медианты («М», а не « Dp »). Очевидна необходимость заменить классический квинтовый порядок иным — пусть более сложным и не-

* В издании явная опечатка: написано «полукаданс на c^+ », хотя в примере из Бетховена нигде нет такого, зато трижды дается полукаданс на e ($= e^+$). В нотном примере (см. здесь — 274), в такте 2 у Римана явная ошибка: из его цифровки следует, что в басу — звук fis (« Tf^{c} »); то же повторено в указанной работе и далее (на с. 306). Ошибка здесь исправлена.

однородным, может быть, менее строгим, но более точно соответствующим сложившейся ситуации функционального порядка расширенной тональности. Какова сама гармоническая система в музыке, такова должна быть и система теории, в практической функциональной нотации. А в том, что тональность в XIX в. интенсивно эволюционировала, развиваясь в сторону расширения — в частности, и благодаря все нарастающей функциональной эмансипации и автономизации внеквинтовых («функциональных») основных тонов, — сомневаться не приходится. В связи с процессом эмансипации внеквинтовых функций целесообразно привести глубокую по мысли теоретическую их систематику у Зигфрида Карг-Элерта (см.: *Karg-Elert S. Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung. Leipzig, 1930; Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik). Leipzig, 1931*). Концепция его — последовательно дуалистическая и поэтому для нас в целом неприемлемая. Например, в a-moll аккорд $d-f-a$ называется доминантой (!) и обозначается D ; аккорд $e-g-h$ — контрадоминантой или контрантой (= S) и обозначается O (оба знака — перевернутые латинские буквы). Поэтому в *нашем* изложении знаки функций изменены. «М» — медианта, то есть аккорд большой терции ($5/4$), вверх или вниз; «p» — параллель, аккорд малой терции вниз от мажора, вверх от минора; «v» — вариант, то есть одноименная замена; большой буквой обозначается мажор, малой — минор; D^1 или S^1 — «созвук вводный смены» (h-d-fis вместо h-d-g или d-f-b вместо d-f-a).

Таблица 20

В системе C-dur	В системе a-moll
$\text{D} = \text{D}$ («ультрадоминанта») или Sp (лидийского лада) $\text{A} = \text{S}^{\text{M}}$ или Tp $\text{E} = \text{T}^{\text{M}}$ или Dp $\text{H} = \text{D}^{\text{M}}$ $\text{Fis} = \text{D}^{\text{M}}$ (тритонанта)	$\text{g} = \text{ss}$ («ультрасубдоминанта») или d^{P} (фригийского лада) $\text{c} = \text{d}_m$ или t^{P} $\text{f} = \text{t}_m$ или s^{P} $\text{b} = \text{s}_m$ $\text{es} = \text{ss}_m$ (тритонанта)
$\text{h} = \text{D}_p$ (лидийского лада) или D^1 $\text{fis} = \text{S}_p^{\text{M}}$ $\text{cis} = \text{T}_p^{\text{M}}$ (однотерцовая) $\text{gis} = \text{D}_p^{\text{M}}$ $\text{dis} = \text{D}_p^{\text{M}}$	$\text{B} = \text{ssP}$ (фригийского лада) или S^1 $\text{Es} = \text{d}_m^{\text{P}}$ $\text{As} = \text{t}_m^{\text{P}}$ (однотерцовая) $\text{Des} = \text{s}_m^{\text{P}}$ $\text{Ges} = \text{ss}_m^{\text{P}}$
$\text{B} = \text{d}^{\text{P}}$ или SS (миксолидийского лада) $\text{Es} = \text{D}_m$ или t^{P} $\text{As} = \text{T}_m$ или s^{P} $\text{Des} = \text{S}_m$ $\text{Ges} = \text{SS}_m$ (тритонанта)	$\text{h} = \text{S}_p$ (дорийского лада) или d^{d} $\text{fis} = \text{s}^{\text{M}}$ или T_p $\text{cis} = \text{t}^{\text{M}}$ или D_p $\text{gis} = \text{d}^{\text{M}}$ или D_p $\text{dis} = \text{D}^{\text{M}}$ (тритонанта)
$\text{g} = \text{d}$ (миксолидийского лада) $\text{c} = \text{t}$ $\text{f} = \text{s}$ $\text{b} = \text{ss}$ $\text{es} = \text{D}_m$ $\text{as} = \text{T}_m$ $\text{des} = \text{S}_m$ $\text{ges} = \text{SS}_m$ (тритонанта)	$\text{D} = \text{S}$ (дорийского лада) $\text{A} = \text{T}$ $\text{E} = \text{D}$ $\text{H} = \text{D}$ $\text{Fis} = \text{s}^{\text{M}}$ $\text{Cis} = \text{t}^{\text{M}}$ $\text{Gis} = \text{d}^{\text{M}}$ $\text{Dis} = \text{D}^{\text{M}}$ (тритонанта)

Перспективная идея считать медиантами все *большетерцовые* связи; *малотерцовые* же — параллелями.

(Оригинальный вид системы функций, ее нотации см. в упомянутых трудах Карг-Элерта, а также в книге: *Ambrazas A. Funkcinés teorijos klasikai*. Vilnius, 1981. P. 67–109.)

30. ОДНОТЕРЦОВЫЕ СВЯЗИ

В XIX в. начинается освоение одного специфического функционального отношения к тонике — *однотерцового* (по-немецки: *Terzgleicher*, термин Карг-Элерта). * Особая специфичность его состоит в том, что оно без энгармонической замены терции сопрягает гармонии тоники и ее увеличенной примы (в мажоре вверх, в миноре вниз), то есть дает наиболее очевидный хроматический интервал (пример 275А). Если же примы однотерцовых аккордов — в отношении малой секунды, тогда энгармоничными оказываются сами терции (в C-dur $e = fes$). Функционально однотерцовая связь происходит от *хроматических медиант* (см. примеры 279А, Б, 273В; 242). Так, C-dur и cis-moll (как аккорды, так и тональности) связаны через терцовое отношение к E-dur. Необходимо учитывать также происхождение однотерцовости непосредственно от «вводного с квартой» в миноре (и аналогичной

275

терция = 1, 3, 4

ион. / зол. / фриг.

* Впрочем, изредка однотерцовость встречается и в более раннее время. Пример: Гендель, «Самсон» (1741 г.), № 12, речитатив, такты 14–15 (через один аккорд — отклонения As-dur — a-moll. (Приближения к однотерцовости можно найти в музыке XVI в. — у Орландо ди Лассо, Клода Ле Жена.)

Впервые теория однотерцовых соотношений была выдвинута З. Карг-Элертом. См.: *Karg-Elert S. Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung*. Leipzig, 1930. S. 42. Идея Карг-Элерта была воспринята Ф. Ройгером (см.: *Reuter F. Praktische Harmonik des XX. Jahrhunderts*. Halle, 1952), развита далее у ряда советских теоретиков (Н. Ф. Тифтикиди, Л. А. Мазель, С. Д. Орфеев, Г. Н. Вирановский). Сходная идея есть и у Должанского (см. в упомянутой выше статье, опубликованной в 1947 г.).

гармонии в мажоре) и от мажоро-минорных двойных ступеней при терциях 1̂, 5̂, 4̂ (примеры 275Б, В).

«Оторвавшись» от своего функционального корня, минорное трезвучие (или мнимое трезвучие) в D_6^9 стало однофункциональным — доминантовым — спутником второго порядка, nVI^7 , при прямом разрешении в тонику, принимая, впрочем, субмедиантовую функцию (пример 276А), по образцу вводного секундакорда S_4^6 (пример 276Б). В некоторых же случаях (например, без нормативного гармонического баса; пример 276В) первородная доминантовость может

276

Чайковский
Рахманинов

Ф. Шуберт. Симфония h-moll

С. Рахманинов.
«Рассодея на тему Паганини», вар. XIV

[Allegro] L'istesso tempo marcato

ff f

W T Dp

Тр [D9, W, T] «однотерцовая доминанта»

сказываться довольно отчетливо: обратим особое внимание на «внутрифункциональное разрешение» 9₂-8 в примере 276В (ср., однако, с вариацией XV — ц. 42, такты 2-3).

Оттенок доминантовой функции в аккорде проявляет себя в том, что однотерцовый к доминанте (nVI₂) естественно применим для гармонизации явно доминантовых звуков мелодии (7̂, v2̂) — одна из любимых гармоний Прокофьева («прокофьевская субмедиаанта», nVI₂ в мажоре).

Глубокая гармоническая идея, отражающая указанную функциональную двойственность, воплощена в тональном плане I части фортепианной сонаты Шуберта B-dur. В главной теме фигурирует тональность Ges-dur субдоминантовой стороны (Sp), а побочная (в F-dur) начинается в однотерцовом fis-moll, являющемся его «оминориванием». Но это не «расширение» тоники F, а двутональность побочной темы, что нередко у Шуберта.

Логически закономерно перенесение зародившихся на функциональной периферии отношений в центральную сферу тоники. Это подобно транспозиции экспозиционного однотерцового отношения к доминанте в репризное однотерцовое отношение к тонике. Одно качество отношений, однако, не может быть перенесено на тонику в рамках старой тональности: расщепление основного тона на два в отношении увеличенной примы и тем самым расширение понятия «одноименной» тональности до такой степени, чтобы одним именем объединялись бы, например, с и cis (C-dur + cis-moll). Различие в возможностях объясняется тем, что расширение функциональных фундаментов в сфере неустойчивости и увеличение количества основных тонов только разветвляет и усложняет систему связи, но система остается той же самой, ибо имеет тот же центр. Расщепление же центра на два основных тона создало бы из одной системы — две разных, то есть попросту дало бы две тональности вместо одной. Поэтому однотерцовые тональности (C-dur и cis-moll) не могут называться «одноименными», как в статье Л. А. Мазеля «О расширении понятия одноименной тональности» (Сов. музыка. 1957. № 2); нельзя именовать их и «одновысотными» (см. статью «Об однотерцовых тональностях» в кн.: Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982), так как они находятся на *разной* высоте. Не совпадая своими звукорядами, они также и не общеступенны.

Таким образом, в рамках классико-романтической гармонии Бетховена, Шопена, Листа, Глинки, Мусоргского объединение однотерцовых трезвучий в функции тоники невозможно. Это может быть реализовано лишь при условии допустимости резкого диссонанса в качестве центрального аккорда системы, то есть при законах новой гармонии XX в. Приближение к такой трактовке мы находим в 4-й из «Мимолетностей» Прокофьева (1917 г.). Начавшись в ладу C_{max} (такты 1-4), пьеса далее обретает устой в виде аккорда C-As-des-e-e₂ (такт 12; в тактах 15-16 к ним примыкает еще и g²). Принадлежность C (dur) и des (moll) к тонике во всяком случае несомненна.

Объединяющий их и мотивирующий их созвучание терцовый (медиаантовый) тон e усиленно подчеркивается в III части пьесы, является басовым в заключительном аккорде C-dur. (Ср. также: Шнитке, Виолончельная соната, часть I, такт 11.)

Заслуга принципиального введения однотерцового отношения к тонике как специального средства гармонии принадлежит Бетховену: «мнимотоника» в одном из проведений главной темы финала 8-й симфонии (F-fis); «заместитель тоники», «тоника-призрак» в побочной теме I части 5-го фортепианного концерта; шуточный тонический «двойник» в конце скерцо сонаты op. 106 (пример 277).

277 [Assai vivace]

Л. Бетховен. Соната op. 106

Example 277 shows a piano and bass staff. The piano staff has dynamics: *f*, *p*, *dimin.*, *un poco rit.*, *dan.*, *pp*. The bass staff has annotations: *T*, *? D Sp*, *T*, *(5) - 6 >*, *N(2)*, *= D 6 >*. A bracket labeled *Tempo I* spans the final measures. The bass staff also has *[пропуск]*, *[Presto]*, *8*, *1*, *- do*, *cresc.*, *ff*, and *N-T*.

В качестве переменной функции $D[S]$ (или $ShVI \rightarrow S$) однотерцовая к мажорной тонике гармония допускает объединение с ней в качестве очередного расширения сферы неустойчивости, в роли функционального спутника второго порядка.

Д. Шостакович. «Три фантастических танца» функционально точная орфография

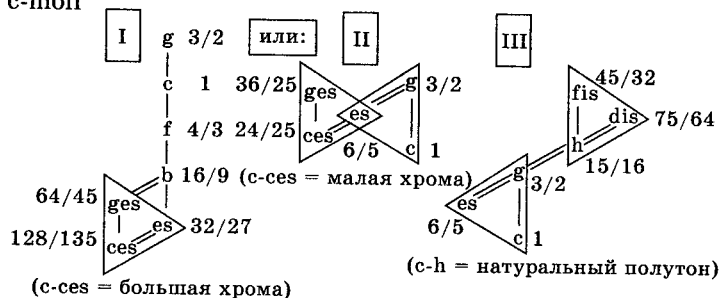
Example 278 shows two versions of a bass line: (A) авторская орфография and (B) функционально точная орфография. Below the staves is a diagram (C) showing harmonic relationships: $T \begin{matrix} 8-7-6-5 \\ 1-5-5-9 \end{matrix} S$ and $= D \begin{matrix} 8-7-6-5 \\ 5-9-9-5 \end{matrix} S$.

Функционально точная нотация примера 278Б расшифровывает скопление функциональных модификаций: III как T; $nV^{6<}$ как $\underline{D} \rightarrow S$ (побочная дубль-доминанта); $nII >$ (записана как $nI >$) как $\underline{D} \rightarrow S$, причем опасно отделившегося от функционального родоначальника (звука C) функционального спутника второго порядка $des >$ «переманила» функция (побочной) субмедианты $\underline{S}_p \rightarrow S$ (ср. также с примером 276А, В).

Другое значение однотерцовой гармонии в мажоре ($nI >$) представляет последование C-cis-C в главной теме финала 8-й симфонии Шостаковича: отклонение в параллель к медианте (Mp); по теории Карг-Элрета это доминантовая «медиант-параллель», то есть параллель к E-dur в тональности C-dur (соответствует ходу C-E-cis в тактах 9–12 темы Шостаковича).

Однотерцовая гармония к минорной тонике применяется аналогично. При двух указанных выше возможностях энгармонизма возникают те же два способа связи с тоникой (см. на рисунке схемы I и II):

В c-moll

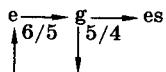


Рассмотрим примеры 279А, Б.

279 А С. Прокофьев. «Золушка», «Большой вальс»

Б С. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини», вар. VI

В примере 279А ступень *es* первоначально вступает так:



то есть по типу малой хроматы ($6/5 \cdot 4/5 = 24/25$; см. схему II). Однако по выходе в субдоминанту $4/3$ оказывается, что $\underline{S} \rightarrow N$ в области S —

не $24/25$, а $128/135$, то есть большая хрома (схема I). Следовательно, однотерцовость связана с микрохроматической перестройкой при хроматическом соотношении $e-es$.

В примере 279Б аналогичная картина: однотерцовая гармония As вступает с тем же отношением $a \rightarrow c \rightarrow as = 24/25$, а далее $as = 24/25$ приравливается (энгармонически) к $gis = 15/16$ и в этом качестве через доминанту ($3/2$) возвращается в тонику. Энгармоническое приравливание равнозначно поправке на малую диесу $128/125 - 24/25 : 128/125 = 15/16$

$$\text{(и далее } gis \xrightarrow{\downarrow 5/4} e \xrightarrow{\uparrow 4/3} a \text{ } 15/16 : 5/4 \cdot 4/3 = 1).$$

Во вступлении к I части 4-й симфонии Чайковского — аналогичное введение:

$$\begin{aligned} E - C^{6>} - f \\ DM - D - \text{°}T \end{aligned}$$

(аккорд E-dur еще яснее чувствуется также как мнимый $e-as-h$, что отражает процесс превращения сложных внутриаккордовых соотношений при простом внутритональном контексте в простые внутриаккордовые соотношения при сложном внутритональном контексте).

Таким образом, обе возможности связи (через энгармонизм общей терции и через энгармонизм примы и квинты однотерцового трезвучия) дают в рамках тональности сложные хроматико-энгармонические интервальные отношения, сравнимые с интенсивностью далеких модуляций. Если, например, хроматические квинтовые ряды «укладывались» в тональность при условии равномерно-темперированного «выравнивания» основных тонов аккордов, то в подобных соотношениях хроматической системы это «выравнивание» заходит уже внутрь аккордов и, по существу, начинает пронизывать все отношения гармонии, что создает специфический оттенок звучания гармонии, примиряющейся с постоянным «слуховым обманом» энгармонизма. Подобные явления, сплачиваясь вместе, еще более реорганизуют внутреннюю структуру тональности, лишая ее стабильности строгой функциональной организации звуков и насыщая становящимися теперь уже непрерывными хроматико-энгармоническими коррекциями. В гармонико-системном аспекте это означает реорганизацию диатонической (миксодиатонической) ладовой системы в (энгармонико)-хроматическую.

На уровне тональных планов однотерцовость также функционирует в согласии со своим тональным значением отдаленного, хроматического родства (более далекого, чем мажоро-минорное). Так, «Песнь Маргариты» Глинки основывается на контрасте h-moll (с характером мучительного переживания) и, в средней части, B-dur (образ невозвратимого счастья; с последним словом «поцелуй»). *Никогда однотерцовая тональность не выступает в качестве одноименной* (Лист, «Забывтый вальс»; Шопен, вступление к Фантазии f-moll, Вальс op. 64 № 3; Бетховен, 3-я симфония, I часть, эпизод в разработке; Чайковский, «Евгений Онегин», Des-dur — d-moll в сцене письма Татьяны; Шостакович, I часть 10-й симфонии).

31. МОДАЛЬНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ В СИММЕТРИЧНЫХ ЛАДАХ

Основная проблема гармонической функциональности в симметричных ладах XIX — начала XX в. (до Новой музыки XX в. — у Стравинского, Мессиана и др.) состоит во взаимоотношении между традиционной функциональностью «гармонической тональности» и специфической модальной функциональностью ладовых систем с симметричными звукорядами. Зародившись как ответвление от мощно разросшейся тональной системы, симметричная модальность, естественно, в определенной мере поначалу всегда смешана с тональной функциональностью. Особенно ощутима последняя в увеличенном ладу, в большетерцовых рядах мажорных или минорных трезвучий, в силу того, что только увеличенный лад имеет шаг на гармонически сильный интервал (к таковым относятся лишь квинта и большая терция).

При анализе целесообразно, установив степень взаимопроникновения, строго контролировать две стороны гармонической функциональности, не разъединяя их, но и не смешивая одно с другим (не подавляя одно за счет другого).

Специфически *модальная* функциональность (вне вопросов соотношения с dur-moll) состоит в выявлении следующих гармонических значений звуков и созвучий:

1. Установление симметрично-модального *звукоряда*, принадлежность к которому определяет специфику того или иного лада.

2. Выяснение конкретного *способа появления* модального звукоряда (появляется ли он в своем чистом виде, без внесистемных тонов; возникает ли он сразу весь или по частям; выдерживается ли он во всей ткани или в отдельных ее пластах; чередуется ли с другими рядами или выдерживается непосредственно и т. д.).

3. Определение *фактурных форм* лада (как дается лад): а) в горизонтальном изложении (в форме гаммообразных линий); б) в вертикальном изложении (в форме аккордов); в) в диагональном изложении (в форме группы, распределяемой и по вертикали, и по горизонтали); г) в виде какого-либо смешения этих форм друг с другом.

4. Выявление *смысловой дифференциации* тонов и созвучий, выделение из них *опорных, устойчивых* элементов лада, соотношений между ними, зависимости от них прочих элементов как *ладоподчиненных*; выдерживается ли система ладовых значений непрерывно или функции тонов и созвучий меняются. Каков принцип, регулирующий структуру созвучий, — моноструктурная функциональность аккордовых рядов или какой-либо еще.

5. Способы *реализации* ЦЭ каждого лада (см. пример 131 в главе 9): даются ли все его звуки все время вместе или же порознь (*внутримодальная переменность*).

6. Транспонируется ли система (есть ли *модальная модуляция*)? Переходит ли данная система в другую, с принципиально другим (некратным) ЦЭ, например ЦЭ^{12/4} в ЦЭ^{12/3} или ЦЭ^{12/6} в ЦЭ^{12/4} (*модальная мутация или метабола*)?

7. Есть ли *полиладовость*? Ее формы.

8. Индивидуальные *особенности* данного лада (также его фактурной формы).

В главе 9 при разборе отрывка из «Садко» (см. пример 132) часть этих вопросов была освещена.

1. Установлены ладовые звукоряды.

2. Выявлены особенности появления модальных тонов (см. таблицу на с. 231).

Дополним теперь анализ этого примера схематически краткими ответами на прочие вопросы.

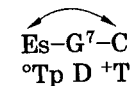
3. Фактурная форма в основном — аккордовая, включая сюда и мелодически-арпеджированные аккорды; в тактах 11–16 нижний пласт получает также и гаммообразно-мелодическое движение.

4. Под влиянием общего тонального контекста главным устоем («первым среди равных») становится аккорд C-dur, второе место по значимости приобретает его антипод Fis-dur; гармонии Es-dur и A-dur находятся на третьем плане. Ладово контрастные минорные аккорды (в такте 11) предназначаются для образования функционально контрастной части («середины»). Функции звуков и созвучий не меняются, однако в заключительном кадансе модально-функциональный лад сменяется тонально-функциональным; начало (такты 1–5) образует вместе с кадансом тональное обрамление.

5. ЦЭ не сконцентрирован, а распределен. Внутримодальная переменность тонического устоя C–Fis–A–C–Es–Fis должна восприниматься не как «внезапные модуляции мажоро-минорного типа», а как фигурация ЦЭ — уменьшенного септаккорда (см. линии арпеджио).

6. Нетранспонируемая система дает развитие от C^{3.2.1} к C^{2.1}, которое не является метаболой из-за кратности ¹²/₂ и ¹²/₄; иначе говоря, лад C^{3.2.1} есть также и частичная форма лада C^{2.1} (поэтому и нельзя говорить о метаболе).

7. Уменьшенный лад включает элементы C-dur, но, обратно-симметрично, заключительный C-dur вбирает в себя элементы уменьшенного:



Смешение с мажором или минором в специальных объяснениях не нуждается.

32. НОВАЯ СОНАНТНОСТЬ

Расширение сферы применяемой в позднеромантической гармонии диссонантной аккордики, а в особенности функциональная инверсия, допускающая и окончание на диссонансе и переход одного диссонанса в другой без необходимости разрешения в консонанс, создали совершенно новые условия градации консонансов и диссонансов, прямо ведущие к новой гармонии XX в. Правда,

в позднеромантический период это скорее тенденции, чем сложившаяся новая система, но нарастающая частота проявления таких тенденций и впечатляющие, убедительные художественные результаты говорят о полной оформленности новых процессов. Если испокон веков сложившееся соотношение консонанса и диссонанса отводило последнему функцию напряжения, тяготения к разрешению в консонанс, подготовки консонанса и утверждения его доминирующего положения, если функциональность классической тональной системы осуществлялась с большой помощью двухступенной дифференциации сонантности на поляризованное консонирование и диссонирование, то новые тенденции позднеромантической гармонии направлены на звучание красиво расположенных нарядно-красочных диссонантных гармоний, на приятно-волнующее, остроуслаждающее психологическое переживание. Главная перемена происходит именно здесь: диссонантное звучание начинает цениться как оптимальное (пусть и всего лишь для некоторых эмоционально-образных сфер, а не вместо консонантности как таковой). Соответственно начинается процесс дифференциации звучаний консонансов различного вида между собой, также и диссонансов между собой. В этом процессе используются природные различия звучаний внутри каждой из групп (см. таблицу 3 в главе 2). Примеры: 9, 264; 49, 163 — 3, 163 — К, 219, 229А, 254, 261А, 263, 267. Ср. с примером 123А.

Таким образом, намечается возможность более дробной дифференциации сонансов, пусть пока еще не вместо традиционной дихотомии «консонанс-диссонанс», а в добавление к ней.

Намечаются и пути использования формообразующего значения этой новой сонантности. Уже у венских классиков, открывших мир дифференцированных гармонических структур как мощного средства формообразования, часто встречается, например, долгое выдерживание середины темы на неразрешающейся гармонической неустойчивости (скажем, на звучности доминантсептаккорда). У поздних романтиков, под влиянием новых идейно-художественных задач, такое преобладание неустойчивости может быть и в главной теме. Так, в главной теме вступления к опере «Тристан и Изольда» Вагнера (см. Приложение 3) начальная тоническая гармония растворена в мотиве, а вступающие далее аккорды на протяжении 15 тактов не дают ни единого консонанса. Один мягкодиссонирующий аккорд переходит в другой, притом первый аккорд в паре имеет чуть большее гармоническое напряжение, чем второй (ср. такты 2-3, 6-7, 10-11). Таким образом, новая тенденция, можно сказать, уже реализовалась: колебание диссонантности образует подъемы и спады напряжения без выхода к консонансу. И следующий далее заключительный каданс (такты 16-17) дает — уже теперь с необыкновенной, неслыханной в классических структурах силой — колоссальный разряд напряжения, когда D^7 переходит в аккорд, лишенный явных диссонансов, вероятно, не без связи с

этой линией флуктуации — колебания сонантности — заключительная побочная форма тоники, со скрытой диссонантностью, «мнимый консонанс» по Риману, звучит совершенно убедительно как завершающая гармония». ¹⁷

Подобная структура, с окончанием на побочной форме тоники, дается у Вагнера, конечно, в середине формы (не в последнем кадансе оперного акта). Однако диссонанс или мнимый консонанс может закончить и целое крупное произведение либо его совершенно отдельную часть. Близко подходит к этому Чайковский в заключении «Франчески да Римини»: T^6 предполагает, конечно, фактурное разрешение ($c \rightarrow h$, в *e-moll*), однако реально оно не звучит, и возможно говорить об окончании тоники с секстой. Несомненной тоники с секстой патетически кончается «Мадам Баттерфляй» Пуччини. Тоникой с малой септимой заканчивается прелюдия *F-dur* Шопена, причем это с необходимостью вытекает из гармонической структуры пьесы. У Римского-Корсакова «Золотой петушок» кончается функциональной инверсией, где консонирующий аккорд субдоминанты разрешается в увеличенное трезвучие $Gis = As$ (несомненно под влиянием увеличенного лада, ощутимого в опере как важный компонент общей гармонической структуры); третий акт «Китежа» завершается звучностью тритона, без всякой склонности его к разрешению.

В симметричных ладах, с характерной для многих из них модальной неподвижностью, начинают вообще отпадать ограничения для диссонансов (см. тонально необъяснимые ведения септимы в тактах 5, 6, 7 примера 132 из главы 9).

«Волшебное озеро» Лядова (см. Приложение V) представляет еще одно решение формообразующей роли новой сонантности: крупная I часть пьесы построена полностью с опорой на консонантные аккорды, а II — на диссонантные (III часть — отражает то и другое). Сходен принцип гармонии в Ноктюрне Грига: в I части консонансы лишь по краям, вся II часть — диссонантный ряд. Функционально он содержит ядро в доминантовом малотерцовом аккордоладе $G-B-E = G^{dim}$, развитие через дубль-DD переходит к предыкту на G^{13} . Часть II заимствует средства контраста хода малого рондо (ср. с II частью григовского концерта), материал ядра транспонированно повторяется в конце (конечно, без всякой сонантности).

¹⁷ Э. Курт при анализе «Тристана» дает совершенно неверное определение формы главной темы во вступлении, которую он к тому же рассматривает как «широко понимаемый доминантовый затакт» и описывает как «сильно увеличенную в пропорциях и тем самым внутренне ослабленную минорную доминанту», чья «элегическая мягкость» «глубоко отвечает художественному содержанию, всему настроению вступления» (см.: Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 298-299). Каданс главной темы (такты 16-17) Курт отнес к началу «главной части» вступления (с. 302). Ошибкой является и утверждение о «полном избегании тоники» (с. 305). Под «тоникой» в понятии Курта, очевидно, все же подразумевается тоника венских классиков; явно не учитываются новые состояния романтической тональности.

Одно из крайних выражений новой сонантности — сцена колокольного звона из «Бориса Годунова» Мусоргского, где, не без связи с общей вступительной (к хору «Слава») функцией этой пьесы в целом, вообще вся гармоническая структура остинантно-диссонантна. Тем более впечатляющим становится переход к хору с его ликующе-гимническим колоритом. Контраст диссонанса и консонанса становится особым драматургическим фактором строения крупной формы.

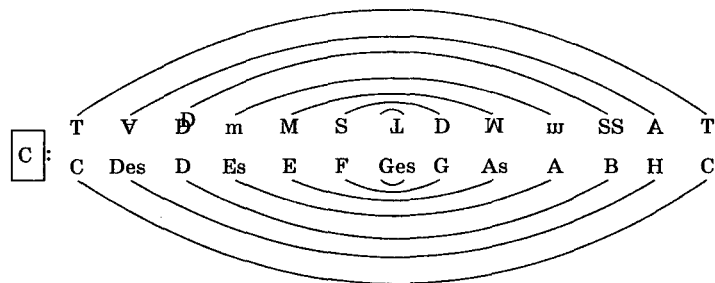
33. СЛОЖЕНИЕ ХРОМАТИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ. ОМНИТОНАЛЬНОСТЬ (ПАНТОНАЛЬНОСТЬ)

Мощный процесс расширения внутренних гармонических ресурсов лада: рост субсистем и побочных функций, альтерация и по-альтерация, гармоническая линейность (в особенности хроматическая), смещение ладов, тритоновые замены, функциональная инверсия, развитие закономерностей симметричных ладов, эмансипация медиант и вводнотонных созвучий — привел к такому переизбытку подчиненных тонике гармоний, что так или иначе, но практически все мыслимые гармонии на каждом из двенадцати звуков (ступеней, основных тонов) хроматической гаммы под каким-нибудь предлогом могли оказаться втянутыми в тональную орбиту. Безусловным признаком того, что аккорд той или иной ступени вошел в состав данной тональности, является его способность идти прямо в тоническое трезвучие (принцип, сформулированный И. В. Способиным). Но и субсистемные аккорды, не разрешающиеся в свою (отсутствующую) местную тонику, также фактически превращаются в простые тональные аккорды при основной тонике.

Двойные ступени (например, медианта мажорного лада и медианта минорного), если они переходят друг в друга в качестве вводнотоновых аккордов, утрачивают качество одноступенности (в двух ладовых вариантах; вариантноступенности), образуют две разные ступени в соотношении вводного тона, то есть малой секунды; происходит расщепление двойных ступеней (II, III, VI, VII) на две под одним «номером» при той же нумерации их с позиции семиступенного лада:

нII-[в]III, нIII-вIII, нVI-вVI, нVII-вVII.

Приведем наиболее частые функциональные значения всех ступеней (см. также в упомянутой выше книге Т. Зелинского, с. 119):



Разумеется, как и в диатонике, функции не «закрепляются» за ступенями; так, в примере 273A III< = M, а в 227E III< = T⁵<, было бы грубой ошибкой в анализе попросту подменить номера ступеней функциональными символами.

Если собрать вместе все эти ступени как части единой системы, то получится уже не традиционная семиступенная основная гамма, а новая двенадцатиступенная. Собственно, вслед за диатоникой и расширенно-тональной мажоро-минорной системой закономерно появляется еще более расширенная тональная система — *хроматическая*, характеризующаяся возможностью в рамках данной тональности самостоятельного аккорда с основным тоном на каждой из двенадцати ступеней хроматического ряда звуков. Она становится основой гармонии в XX в., на рубеже веков происходит только ее сложение. Однако в позднеромантической гармонии практически созданы уже все ее отдельные элементы и — тем самым — возникают условия ладовой системы, прямо ведущие к новой гармонии XX в.

Покажем некоторые из этих элементов на кратких примерах.

В следующем фрагменте из I части 2-го концерта Рахманинова (приведен в виде схемы) субсистемным значением гармонии септаккорда в VII< (= нI<) является DD → Tr; после нее идет «дезальтерация».

Однако отсутствие и местной тоники (Tr) и аккордов, недвусмысленно тяготеющих именно в Es-dur, лишает субсистемные гармонии их тяготений к Tr и превращает в гармонии расширенного с-moll, причем благодаря тритоновой замене нI⁶< = IV⁷ и весь оборот укладывается в T-S-D-T (пример 280).

280

С. Рахманинов. 2-й концерт для фортепиано с оркестром, часть I (схема)

[ces²?]

C	T	? S ⁷	D	T
Es:	(Tr)	D ⁵	° S ⁶	..

(Но косвенно эта гармония связана с тоникой II части — E-dur.)

У Мусоргского во вступлении к сцене под Кромами (см. Приложение IV, такты 8–9) субдоминанта обратного действия к неаполитанской гармонии (нII) разрешается прямо в тонику и поэтому оказывается включенной в тональность тритоновой функцией. Этот гармонический оборот, тем более с полиладовым перечнем es-e (аккорд + остинато), чрезвычайно напоминает любимый гармонический прием Прокофьева.

Es
c:
A=vv)
Tp
T

В романсе Рахманинова «Весенние воды» гармония nVI в качестве вводного аккорда разрешается в гармонию vVI (пример 281).

Две субмедианты, формально оставаясь двойной VI ступенью, здесь фактически функционируют уже как аккорды на расстоянии малой секунды, а не увеличенной примы, с таким мелодическим разрешением ходом на уменьшенную кварту, который типичен для «фирменного» оборота с «рахманиновской субдоминантой» (ср. с романсом «О нет, молю, не уходи»).

Переполнение (и обогащение) функциональной тональности аккордами хроматической системы затрудняет и одновременно упрощает способы связи различных гармоний с тоникой. Затрудняет из-за громоздкости прямого сообщения с ней, отсутствия однозначности тонального тяготения и вследствие легкости вхождения в subsystemные связи. Упрощает (и обедняет) потому, что отпадают многие (драгоценные!) тонкости классической функциональной гармонии: скрытые диссонансы и «спутники», трехосновность S-T-D и т. д. Непосредственно-чувственная, «материальная» данность аккорда самого по себе и его основного тона становятся более достоверной, чем тонально-контекстные связи на основе «долга» перед тоникой.

Убедительность тональной трактовки часто способствуют теперь применяющиеся *новые структурные формы*, где однозначность тяготения к тонике непременно присуща только «начальствующим» гармониям, особенно в начале и в конце, а в местах отдаления от них создается режим subsystemной тональной рыхлости, неопределенности, линейного стремления, не позволяющий установиться никакой другой тональности и тем самым сохраняющий главенство основной. Классический функциональный принцип центрального тяготения сменяется *принципом функциональной группировки* основных тонов (образец тонального соподчинения этого нового типа см. в анализе во вступительной статье автора этих строк к изданию: *Хиндемит II. Ludus tonalis* для фортепиано. М., 1980. С. 4).

Таким образом, вместо классического типа структуры со сквозным тональным тяготением создается тип структуры, несколько сходный с «дотональным» (времен модальной гармонии XV–XVI вв.), однако на *новой* основе осуществляющий тональный (или, быть может, уже *новотональный*) принцип. Участки с далекими от тоники и сложными отношениями не «внетональны», а тонально неустойчивы или переходны, чем они, в конечном счете, укрепляют общую

тональную устойчивость в рамках предложения и периода (ср. с хроматическими рядами, примеры 204Б и др.).

В обоих случаях (пример 282) крепкие рамки тонального начала и конца позволяют удерживать в поле тяготения к центру чрезвычайно далекие от тоники гармонии посередине.

282 (A)

Ф. Лист. Соната h-moll (схема)

H S SS nVII N nII DM vVII D V

(Б)

А. Веберн. Пассакалия оп. 1 (схема)

d S⁶ D⁶ N> D D⁷ T

Des: S⁶ D⁶< D⁶ S

f:

Само собою разумеется, подобная структура устойчивого в целом изложения темы требовала бы принципиально более высокой степени неустойчивости в развивающейся части формы (к обоим приведенным примерам это не относится, так как изложение темы в коде сонаты у Листа само является превышением по отношению к предшествующим экспозиционным, а тема Веберна предполагает вариационные повторения, а не доразвитие ее самой как таковой).

Эмансипация внеквинтовых функций, распространение особых состояний-качеств тональности, функциональная инверсия, функциональное отождествление дублей-антиподов (гармоний и даже тональностей) — все это создает совершенно новый режим в тональной гармонии. Классическая тональность базировалась на концентрированности гармонии вокруг точечно-единого центра и остром противопоставлении его всем остальным гармониям как неустоям. Возвышение внеквинтовых функций, по природе своей гораздо менее сильных, чем квинтовые, объективно создает предпосылки для пропорционального усиления местных связей за счет центральных.

А главное, расширение тональности вплоть до возможности ввести в нее самые далекие ступени (А, V, I) *уничтожает* исходный классический принцип концентрации как ограничения лишь близкородственными гармониями. И так как этот процесс происходит со всеми тональностями (не только с главной), то возникает парадоксальное, ранее немыслимое положение: *любая гармония становится объяснимой в данной тональности* (см. схему Карг-Элрета, соответствующую этой стадии развития тональности). Более того — также и в *любой из родственной*. Еще более того — *в любой тональности вообще*. Мы оказываемся в замкнутом круге. Возникает *всетональность*, или *омнитональность* (термин Фетиса, 1844 г.), или *пантональность* (греч. παν — перевод с латинского omni-, в сложных словах — все). Диезный и бемольный «края» расширенного лада смыкаются (Чайковский, кантата «Москва», финал).

Понемногу на практике все аккорды начинает распространяться давно уже закрепившаяся особенность уменьшенного септаккорда: в том или ином значении он непременно может быть понят в каждой тональности. По-видимому, Лист был первым, кто пришел к ощущению омнитональности-всетональности-всифункциональности. Отсюда возможность новой функциональной концепции: можно вводить любой аккорд после любого, и весь вопрос лишь в том, каким путем мы далее доберемся до тоники (к тому же или главной, или, может быть, какой-либо другой).

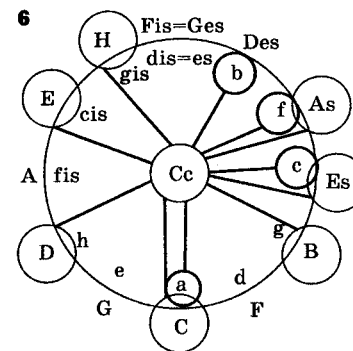
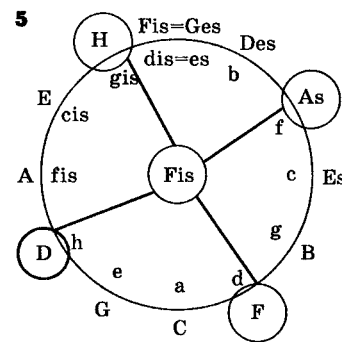
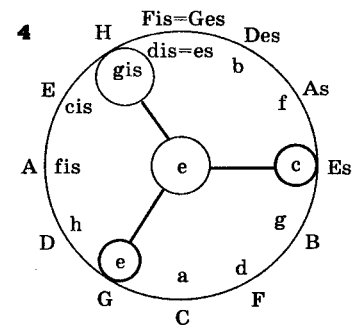
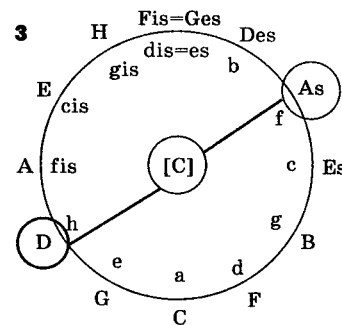
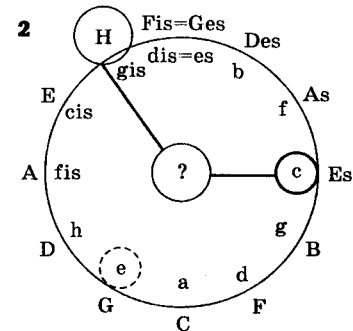
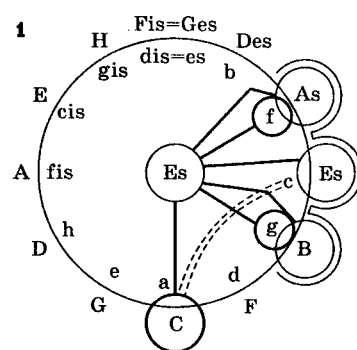
В техническом отношении омнитональность связана со следующими моментами:

- ♦ аккорд данной ступени — уже был или еще нет (если был, это может означать замыкание с соответствующей его трактовкой; если не был, его появление кажется наиболее естественным способом развития); отсюда тенденция к «*принципу неповторения*», который разовьется уже в XX в.;
- ♦ структура аккорда — теперь как специальный аспект гармонической функциональности (тождественность структуры — простейший способ гармонического развития, «гармоническая имитация»; нетождественность устанавливает иные отношения — варьирования, производного либо внешнего контраста); отсюда частая *повторность аккордовой структуры* либо ее основы;
- ♦ способ соединения аккордов — воплощает здесь избираемое композитором местное функциональное отношение, полагаемое на данном участке основным или хотя бы исходным. Важен учет общих звуков и вводнополутонных сдвигов. Притом *местное отношение* может никак не зависеть от центрального; избранное отношение часто закрепляется повторением, отсюда частые *секвенции* или квазиистинатные повторения.

Противоположность между классической тональной концентрацией и позднеромантической тенденцией к омнитональности можно видеть и на приведенных здесь примерах: ср. примеры 72, 71, 70, 192, 194А, а также первый и второй номера из Приложения I (фуга

Баха и соната Бетховена) — с одной стороны и примеры 53, 54, 129, 132, 195А, Б, 211А, Б, 216, 218, 230Г, 242, 244А, 254, 255Б, 256, 257А, Б, 260А — с другой.

Чтобы теоретически выразить эту противоположность, будем фиксировать состав гармоний (основных тонов) лада на схеме квинтового круга. Сравним при помощи таких схем богатую по составу гармонии бетховенскую тему (схема 1 на рисунке) с тяготеющими к омнитональности структурами, гармонии которых свободно располагаются по всему уже замкнутому тональному пространству (своего



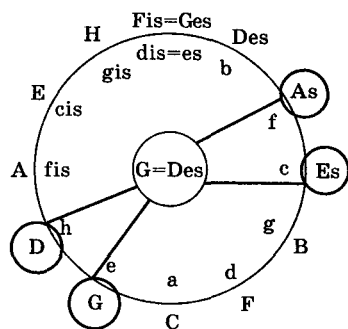
рода «прорастание» омнитональности). На схемах показаны следующие произведения: 1) Бетховен, 3-я симфония, ч. I, главная тема; 2) Вагнер, «Кольцо нибелунга», тема судьбы; 3) Мусоргский, «Борис Годунов», сцена колокольного звона; 4) Римский-Корсаков, «Кашей Бессмертный», песня Кашеевны; 5) Скрябин, Прелюдия ор. 48 № 1; 6) Рахманинов, «В душе у каждого из нас» (см. соответственно примеры 260А, 218, 244А, 254, 242).

Рассредоточение по антиподам может проникать и даже в центр системы (Скрябин, «Танец томления»):

(См. пример 256).

В примере 230Г омнитональность в сочетании с избеганием трезвучной тоники и особого рода изысканным неповторением *звуковысот* дает даже двенадцатитоновый ряд (считая от второго звука).

Эволюция европейской тонально-функциональной системы вплотную подводит к новой музыке XX в., и многие явления в гармонии нашего столетия, зародившиеся порознь и развивавшиеся исподволь в недрах подготовившей их предшествующей тональной формации, без труда понимаемы с позиций позднеромантической гармонии и с учетом новых ее тенденций, ведущих к очередной новой музыке (пример 283).



283

С. Прокофьев. 6-я соната, ч. III

34. НОВЫЕ ТЕХНИКИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

В согласии с замыслом этой книги, теория ладогармонических тональных функций охватывает период «золотого века» европейской гармонии XVIII–XIX веков как относительно монолитного целого. Но внутри него различимы стилевые слои, в общем совпадающие с членением музыкальной истории. В схематическом упрощении:

- ♦ гармония барокко (еще с XVII века, до середины XVIII);
- ♦ классическая гармония (условно 1750–1825);
- ♦ романтическая гармония (условно 1825–1900).

Особенно важно сформулировать принципы романтической гармонии, в ходе эволюции которой зарождается новая система — гармония XX века (ее взрывообразное обнаружение — примерно около 1908 года). Главное отличие общего принципа романтической гармонии (в рамках продолжающейся эволюции компонентов классической системы) состоит в том, что развитие идет в *новых направлениях*. В конечном счете переход гармонического мышления на новые пути эволюции обусловлен влиянием романтической эстетики искусства звуков и реализуется в виде *новых техник* романтической гармонии.

В ряде предыдущих разделов главы 11 они уже были рассмотрены без их противопоставления технике классической гармонии. В заключительном разделе нашей задачей является лишь представление *системы* романтической гармонии в ее соотношении с классической.

Сравнительная таблица:

Классическая гармония	Романтическая гармония
Тяготение к тональному центру. Знаки: T, D, S, и производные D ⁷ , S ⁶ , Tr, Sp, D ^p , S ^{6p} , S ^{6c} , DD ⁷ , DD ⁹ , °Sp, °Tr, °Tr, °Dp, S ^a , N, DD, DD ⁹ , M, m, W, ш, W ^{6c} , °W ⁶ , °m, A, V, J, DD ^{6c} , D ^{6c} , D ⁹ —Tr, SS, N _— S, S _— N, M _— M, A _— Tr, T—ш—T—m—T и т. п. (только три знака)	Тяготение к тональному центру в расширенной тональности. Знаки: T, D, S, Tr, D ^p , Sp, T ⁷ , D ⁷ , D ⁹ , D ⁶ , °D, D ¹¹ , S ⁶ , °S ⁶ , S ^{6c} , S ^{6p} , DD ⁷ , DD ⁹ , °Sp, °Tr, °Tr, °Dp, S ^a , N, DD, DD ⁹ , M, m, W, ш, W ^{6c} , °W ⁶ , °m, A, V, J, DD ^{6c} , D ^{6c} , D ⁹ —Tr, SS, N _— S, S _— N, M _— M, A _— Tr, T—ш—T—m—T и т. п. Расслоение функционального тяготения.
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Дубль-функции как тритоновые замены (D, S, J, D⁷—Sp, D⁷—M и т. п.). 2. Разработка аккорда (S—S⁶—S⁶—S⁷ и т. д.). 3. Линейные функции (ряды проходящих аккордов, вспомогательные, сочетания с педалью). 4. Колористические функции (подчеркивание красочности, смещение художественного эффекта на звучность, краску). 5. Функциональная инверсия (тяготение к диссонансу, неаккордовому звуку, к неустой). 6. Аккордовые ряды (где функции — модель и повторение). 7. ДКЭ, добавочные конструктивные элементы гармонии (вытесняющие базовые функциональные элементы). 8. Модальность как принцип гармонии, параллельный тональности (опора на звукоряд, а не на функции аккордов). 9. Модальность натуральных ладов, различных интервальных родов (лады: дорийский, лидийский, локрийский, уксоновый, пентатонный, гемиольный «цыганский», переменный и т. д.). 10. Модальность симметричных ладов (уменьшенного, увеличенного, дважды-мажора, дважды-лада 1.5 и др.). 11. Расщепление категории тональности. Различные состояния тональности (рыхлая, диссонантная, парящая, инверсионная, переменная, колеблющаяся, многозначная, снятая, политональность). 12. Постальтерация. Эмансипация хромы. Возникновение принципа гемитоники, снятие семиступенности лада, образование омнитонального круга. 13. Тонально-функциональная реорганизация традиционного формообразования (на основе техники центрального тона, симметричных ладов, инверсионной либо диссонантной тональности и т. д.).

Пути к Новой музыке XX века: гемитоника + омнитональность = «атональность»; ДКЭ → серия; колористика → сонорика и сонористика; переинтонирование традиционной формы → новые формы ИП (индивидуального проекта). Если из содержания правой колонки вышеприведенной таблицы «вычесть» то, что в левой, а оставшееся сплотить в единую систему, мы получим многое в музыке следующего столетия — Прокофьева, Шостаковича, Дебюсси, Бартока, позднего Скрябина, раннего Стравинского, раннего периода творчества нововенцев — Шенберга, Берга, Веберна.

Техники позднеромантической гармонии — канун Новой музыки XX века.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 3-е изд. Л., 1971.
2. Баранова Т. В. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII вв. // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.
3. Беляев В. М. «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева // Русская книга о Бетховене. М., 1927.
4. Беляев В. М. Мусоргский. Скрябин. Стравинский: Сб. статей. [1927] М., 1972.
5. Берков В. О. Гармония. 2-е изд. М., 1970. Ч. I, гл. II.
6. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л., 1978.
7. Бершадская Т. С. Проблемы ладовой классификации // Советская музыка. 1971. № 8.
8. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
9. Будрин Б. В. Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов // Труды кафедры теории музыки Московской консерватории. Вып. 1. М., 1960.
10. Веберн А. Путь к новой музыке [1932–1933] // Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
11. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки [1863]. СПб., 1875.
12. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М., 1981. Гл. VIII–IX, XIX, XXII § 7, XXIII.
13. Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel [u. a.], 1968.
14. Дернава В. П. Гармония Скрябина. Л., 1968.
15. Дилецкий Н. П. Идея грамматики музыкальной. М., 1979.
16. Катуар Г. Л. Теоретический курс гармонии. Ч. I–II. М., 1924–1925.
17. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера [1920]. М., 1975.
18. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
19. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
20. Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
21. Motte D. de la. Harmonielehre. Kassel, 1976.
22. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. М., 1966 [сокр.: МЭЗСВ].
23. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М., 1946.
24. Одоевский В. Ф. Музыкальная грамота или основания музыки для немусыкантов [1868] // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
25. Одоевский В. Ф. Письмо князя В. Ф. Одоевского издателю об исконной великорусской музыке [1863] // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
26. Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи. Ч. 1–2. М., 1930–1931.
27. Риман Г. Катехизис фортепианной игры [1888]. М., 1892.
28. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах [1887]. 2-е изд. М., 1929.
29. Риман Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов [1893]. 2-е изд. М., 1901.
30. Riemann H. Geschichte der Musiktheorie in IX.–XIX. Jahrhundert. Leipzig, 1898 (Drittes Buch).
31. Riemann H. Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. Leipzig, 1918.
32. Riemann H. L. v. Beethovens sämtliche Klaviersolosonaten. Bd. 1–3. Berlin, 1918–1919.
33. Riemann H. Musikalische Logik. Leipzig, 1873.
34. Римский-Корсаков Н. А. [Нотные записные книжки] // Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 4, доп. М., 1970. С. 120, 18–21, 47, 194, 227, 231, 255–256, 261, 265.
35. Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии. Практический учебник гармонии [1884–1885; 1886] // Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 4. М., 1960. С. 518–523.
36. Ройтерштейн М. И. Введение в анализ гармонии. М., 1984.
37. Рыжкин И. Я., Мазель Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 1–2. М., 1934–1939.
38. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
39. Способин И. В., Дубовский И. И., Евсеев С. В., Соколов В. В. Практический курс гармонии. Ч. I–II. М., 1934–1935 (также: Дубовский И. И., Евсеев С. В., Способин И. В., Соколов В. В. Учебник гармонии. М., 1973 и переизд.).
40. Танеев С. И. Несколько писем по музыкально-теоретическим вопросам // С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1: Переписка и воспоминания. М., 1952.
41. Танеев С. И. Письмо к П. И. Чайковскому от 25.7 (6.8) 1880 г. // Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951.
42. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [1909]. 2-е изд. М., 1959.
43. Тифтикиди Н. Ф. Теория однотерцовой тонально-хроматической системы // Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.
44. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX в. Вып. 1. М., 1967.
45. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 3-е изд. М., 1966.
46. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. 1. М., 1996.
47. Холопов Ю. Н. Древнегреческие лады // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974; Наклонение // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976; Средневековые лады. Тональность. Форма музыкальная. Функции ладовые // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
48. Холопов Ю. Н. О гармонии Г. Шютца // Генрих Шютц. М., 1985.
49. Холопов Ю. Н. Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Ростов-на-Дону, 2002.
50. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., 1975.
51. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии (1871) // Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 3. А. М., 1957.
52. Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М., 1979.
53. Яворский Б. Л. Несколько мыслей в связи с юбилеем Листа // Музыка. 1911. № 45.
54. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Ч. 1–3. М., 1908.

ГЛАВА 12

ГАРМОНИЯ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ



Классические три основных элемента музыки — гармония, контрапункт и форма — в их слиянии в недифференцируемое и самотождественное единство дают драгоценное эстетическое качество *музыкальности*, вне которой каждый из них утрачивает и свой смысл, и свою функцию, и свою цель. Три элемента музыки *музыкально* могут жить только вместе. Разлученные друг с другом, они все трое разом засыхают и умирают. Форма превращается в схему, контрапункт — в линеаризм, гармония — в начальную математику правил школьных задач. Соответственно, существуют три предмета — три науки: гармония, контрапункт, музыкальная форма (со времен Бетховена и романтиков к этим трем центральным все более присоединяется и четвертый — темб्रो-структура).

Дисциплиной, в которой триединство гармонии, контрапункта и формы живет своей нормальной, естественной жизнью, является целостная теория музыкальной композиции. Изучение входящих в нее отделов — гармонии, контрапункта и формы — как самостоятельных дисциплин возможно при условии подразумеваемого и реально всегда представляемого участия двух других. Изучение гармонии — с учетом и контрапункта (контурное двухголосие крайних голосов, контрасты линий многоголосной ткани, тематизация голосов, фактурная реализация гармонии и др.), и музыкальной формы (роль гармонии в образовании целостной композиции). Ни правильное понимание гармонии, ни анализ, ни — в особенности — практическая работа в области гармонии невозможны вне постоянного внимания к процессу формообразования.

1. ГЛАВНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Для классических музыкальных форм исключительно важно значение *тематизма* — наличия одной или двух, трех тем, то или иное соотношение между ними, тот или иной принцип их взаимодействия. Обобщающей категорией, генерирующей музыкальную фор-

му, является *музыкальная мысль*.^{*} Как музыкально-эстетическое понятие, «музыкальная мысль» не тождественна «музыкальной теме» (тем более — тематическому материалу). Мысль выражается в единстве ритмо-тематического материала, гармонии (прежде всего тональности), определенного характера движения (и, соответственно, рисунка фактуры), особенностей структуры. Поэтому может быть, например, контраст двух тем-мыслей при том же тематическом материале (см.: Гайдн, 103-я симфония, I часть; новая тема — в заключительной партии, а не в побочной).

Тематическая структура классических музыкальных форм есть также определяющий признак, согласно которому они разделяются на группы, существенно различающиеся между собой по типу формообразующего значения гармонии. Это прежде всего разделение форм на однотемные малые и многотемные крупные. К *малым* (также именуемым «песенными») формам относятся простая двухчастная и простая трехчастная; в ту же группу входит и период (также большое предложение), если он служит формой полного изложения темы (как, например, в I части арии Снегурочки из пролога «Снегурочки» Римского-Корсакова или в I части пьесы «Балет невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» Мусоргского). С точки зрения формообразующей роли гармонии, малыми формами являются также такие, которые по принципу своей структуры представляют собой повторение простой формы, — вокальная куплетная форма (AA₁A₂...) и инструментальная тема с вариациями (AA₁A₂...).^{**} К *крупным* относятся трехчастная с переходами (иначе называемая «форма адажио»), рондо (включая и рондо-сонату; было бы логично относить сюда и встречающуюся в финалах циклов так называемую «сонатную форму с эпизодом вместо разработки»), сонатная форма. Как многотемная (двухтемная) к ним же относится и сложная трехчастная форма с трио, однако трактовка этой формы может быть двойственной: форму составную с трио возможно трактовать не только как одну двухтемную, но также и как две однотемных, чередующихся друг с другом.

Главным фактором формообразования в классических *малых* (песенных) формах является *метр*. Его законы для музыки нового времени столь же *универсальны*, как и значение метра, стоп, стихов для поэзии. Именно доминирование метра как формирующего начала и объединяет песню-стихи и песню-музыку, музыкальную форму.

^{*} Центральная категория музыкальной эстетики эпохи венских классиков — *категория чувства* («Музыкальный гений имеет своей основой сердце», — писал Д. Шуберт в 1784 г.; опубликовано в 1806 г.). Заслугой музыки считалось «правильное выражение чувств и страстей» (Й. Г. Зюльцер, 1792–1794), а ее целью — нравственное совершенствование человека. Музыкальная мысль и есть выражение чувства в искусстве звуков (подробнее см. в упоминавшейся выше работе Л. В. Кириллиной. Т. 2. С. 7–17).

^{**} Понятно, что замена песенной мелодии орнаментом пассажей и фигурации (например, в вариациях Моцарта на тему песенки «Ah, vous dirai-je, maman», C-dur) касается *фактуры* и совершенно ничего не меняет в типе *формы*. Поэтому наличие в пьесе орнаментально-вариационной, этюдной, инструментально-виртуозной фактуры не может быть аргументом против термина «песенная форма».

Песня изначально — синкретическое единство стиха и пения. Поэтому и естественно наименование малых форм как песенных (их можно было бы называть также и «стиховыми»). Метр скрепляет начальные мотивы и группы. Регулярные заключения разной степени силы (и каденции) в песенной форме выполняют «слаживающую» роль, сходную с системой рифм в стихах. Метрическая экстраполяция (ожидание определенного продолжения на основе данного начала) помогает установить остро воспринимаемую связь между частями построения и позволяет повторениям мотивов в другой, функционально контрастной гармонии, быть действенным средством гармонического развития. Как правило, такая «песня» однотональна, имеет единый тональный центр.

Главные факторы образования *крупных* форм — прежде всего *тематизм* и *модуляция*. Влияние метра как формообразующего начала сказывается здесь лишь в образовании самих тем. Крупное же целое складывается из изложения контрастных тем и переходов от одной темы к другой. Смена тональностей — скачком или постепенным переходом (то есть модуляция) — обеспечивает музыкальной мысли возможность развиваться и позволяет вообще построить крупное музыкальное целое.

Что же именно выявляет гармония в музыкальной форме? Основной момент, с которым связано участие гармонии в формообразовании, — это выявление *функций частей* музыкальной формы (структурных функций) посредством создания соответствующих разнофункциональных *гармонических структур*, то есть гармонических построений, воплощающих различие в смысловых (логических) значениях всех мелких и крупных частей музыкальной композиции.

2. ГАРМОНИЯ И МЕТР

В малых формах (простой двух- и трехчастной) основных функций частей (которые призвана выявлять гармония) — три: *экспозиционная*, или функция изложения (начальное предложение или начальный период), *срединная* (развивающая часть темы) и функция *утверждения* (завершающая часть темы; часто — тематическая реприза).

Роль гармонии в образовании начального периода особенно последовательно связана с метром, то есть с распределением в форме тяжелых и легких тактов. Согласно классической (римановской) теории метрического периода, метрические функции тактов распределяются в квадратном периоде (а он есть основной тип классического периода) следующим образом:*

Функции тактов

1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 8̣

* Обозначения: ∪ легкое время; — тяжелое время; = вдвойне тяжелое время; ≡ тройное тяжелое время.

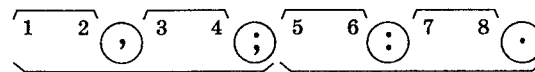
Тяжелое время, тяжесть — не усиление звучности или опора, нажим, а заключающая способность (фактор музыкально-логический).

Тяжелые такты: 8 — функция полного заключения, ответа на полузаключение 4-го такта; 4 — функция полузаключения; 2 — функция простой остановки; 6 — функция остановки и в то же время устремления к 8-му такту; как бы «ожидание».

Легкие такты: 7 — функция сильнейшего устремления к такту полного заключения (= 8); 3 — функция сильного устремления к такту полузаключения (= 4); 1 — начало; функция (едва заметного) устремления к такту простой остановки (= 2); 5 — функция ответа на 1-й такт и устремления к такту остановки (= 6).

Все функции легких тактов отражают функции тяжелых, которые после них следуют (поэтому при фиксации анализа легкие такты можно не отмечать).

Во многих случаях слуховому усвоению метрических функций может помочь использование (предложенных еще в XVIII в.) знаков препинания:



Эти четыре знака соответствуют основным метрическим функциям:

- ♦ после 2-го такта — остановка (,)
- ♦ после 4-го такта — полузаключение (;)
- ♦ после 6-го такта — ожидание (:)
- ♦ после 8-го такта — полный каданс (.)

284 М. Глинка. «Жизнь за царя»

Метр определяет главнейшие (пусть и минимальные) контрасты гармонических структур в рамках классического восьмитакта (периода из двух предложений; структуры «большого предложения», типа, в тактовых группировках, — 2.2.1.1.2). Школьные задачи по гармонии обычно и моделируют одну и ту же в своей основе гармоническую *структуру* — именно этот квадратный период, притом моделируют именно как гармоническую структуру, то есть как определенную гармоническую формулу, определенный общий принцип построения. Указанные выше метрические функции частей формы восьмитактового периода выявляются прежде

всего гармонией, гармонико-структурными контрастами. Прежде всего это два каданса — заключительный (наиболее сильное гармоническое заключение в периоде) и срединный (условно — вдвое более слабый, чем заключительный), противостоящие начальному изложению в двух предложениях (такты 1 и 5). Также — кульминационная зона в районе такта 6 (в эпоху венских классиков здесь нередко впервые появлялась гармония субдоминанты; см.: Бетховен, соната ор. 2 № 2, часть II, такты 1–8).

Простейшие виды классического периода (из двух предложений) нередко даже обнаруживают наличие своеобразных гармонических формул, которые с большой вероятностью можно принимать за *признаки* тех или иных метрических функций и узнавать по формуле гармонической структуры то, в какой части формы находится данный оборот, то есть по *гармонии* узнавать функцию формы данного раздела (подобно тому, как по иной гармонической структуре можно сразу узнать, например, функцию середины простой трехчастной формы или связующую партию рондо либо сонатной формы). Это позволяет нам непосредственно *слышать* музыкальную форму. Так, гармония тактов 3–4 очень часто — гармонический половинный каданс; гармония 7-го такта — K_4^6 и D^7 ; гармония 5-го такта — повторение гармонии 1-го либо максимально близка к ней.

В результате числа-номера метрических тактов оказываются выражением функций частей формы, а не простым счетом долей времени. Нередко метрические такты расходятся с графическими. Например, если бы вальс Глинки (пример 284) был записан согласно обычному способу, на $3/4$, то вместо восьми тактов совершенно та же самая музыка была бы нотирована в виде шестнадцатитакта (заметим попутно, что обычный метр вальса — именно $6/4$, а не $3/4$, как в записи; обычный метр менуэта — $3/4$). Изменилось бы что-либо в трактовке метрических тактов? Нисколько. Мы бы на слух вообще не заметили того, на сколько долей записан такт. Метрические функции имеют *объективный* характер и абсолютно не зависят от записи музыки в том или ином размере. Вместе с тем объективны и не зависят от записи также и гармонические структуры, точно следующие за функциями частей формы.

Если метрический такт крупнее графического (в два раза; редко в четыре, очень редко в три раза), то функции частей попросту реализуются в тактах высшего порядка (см. пример 285).

Здесь показательна продолжительность одной гармонии — $12/4$ (равна величине метрического такта), а также то, почему гармоническая функция не меняется в третьем метрическом такте (в написанных, графических, он соответствует тактам 9–12). Смены гармонии точно следуют метрическим тактам с их структурными функциями: 2-й метрический такт — тяжелый, и поэтому после него можно не менять функцию.

Те же законы метра действительно и для всех видов неквадратных построений, возникающих на основе квадратности, сильно вы-

285

П. Чайковский. «Спящая красавица»

286 Andante

И. Брамс. «Вариации на тему Гайдна»

раженного метра, метрической экстраполяции. При производной неквадратности (например, при расширении) происходит либо повторение, либо изъятие определенных функций тактов (пример 286).

Повторение функции 2-го и 6-го тактов гармонически выражается секвенцией. Гармонические формулы кадансов в тактах 3–4 и 7–8 сохраняются в неприкосновенности, и по ним сразу же можно определить соответствующие функции частей формы.

При анализе гармонических структур периода может возникнуть представление о том, будто именно гармонические обороты и вызывают те или иные эффекты в форме. Например, если поставить полный совершенный каданс, то наступит конец периода. Это означало бы, что гармония является основным фактором формообразования.

Однако это не так. В действительности метр является здесь *первичным*, основным фактором. Гармония же *следует* за ним и выявляет функции частей формы. Проверяется это тем, что, например, в конце периода каданс может оказаться не полным совершенным, а половинным; см.: Бетховен, фортепианная соната ор. 109, тема вариаций E-dur, где в конце периода — половинный каданс (другой пример — начальный период в романсе Чайковского «Ни слова, о друг мой»).

В следующей паре образцов парадоксальным образом типичный кадансовый оборот (пример 287, такт 2) не свидетельствует о кадансе, а там, где каданс вне сомнения (пример 288, такт 4), наоборот, нет того, что типично для его гармонии.

Adagio

1 2 3 4

dolce p

F .. D⁶/₄-⁵/₃ .. D⁶/₄-⁵/₃

Allegro assai

1 2 3 4

p *f* *p* *f*

G eV → G → C → G → G

Почему нет каданса в первом случае? Потому, что быть кадансу или нет, это прежде всего вопрос метра, а уже потом — гармонии. Функция 2-го такта — не каданс и не полукаданс, а простая остановка. Под действием метрического фактора как определяющего формообразование даже явный «кадансовый» гармонический оборот не звучит кадансом, хотя и поставлен в заключение построения — фразы. И наоборот, в 4-м такте второго из примеров при сильно выраженной метрической экстраполяции оборот, лишь сходный с классическим кадансом («альтовый каданс» на доминанте), приобретает функцию каденционного, будучи поставлен в условия метрического (полу) каданса.

Метрическая экстраполяция 2→4→8, поддержанная и усиленная соответствующими гармониями данной системы, создает устойчивость структуры, типичную для классического начального экспозиционного построения.

Метрически связанные структуры представляют один из двух основополагающих в классической форме их типов. Другой тип структуры — так называемый *ход*. Он характеризуется общей неустойчивостью структуры, отсутствием либо слабой выраженностью высоких уровней метрической экстраполяции, соответственно отсутствием отношений «предложение–период». Вместо этого для хода характерны многочисленные повторения мелких частиц (мотивов, фраз, но возможно и предложений — преимущественно при крупных масштабах), секвенции, гармоническая неустойчивость и долгое отсутствие каденций, модуляционность вместо тональной устойчивости (типичной для изложения главной темы как основного ориентира формы).

Структурный контраст хода и периода (далее и полной песенной формы) как «рыхлого» и «твердого» в форме так же важен, как в гармонии — противоположности в парах «диссонанс–консонанс», «неустой–устой».*

Пример соотношения «песен» и ходов в целой форме — финал сонаты Бетховена ор. 14 № 2 G-dur:

Таблица 21

Такты:	1–22 (22 т.)	23–30 (8 т.)	31–42 (4+8 т.)	43–64 (22 т.)	65–72 (8 т.)	73–124 (52 т.)	125–138 (14 т.)	139–160 (22 т.)	161–189 (29 т.)	190–254 (65 т.)
части форм:	гл. тема	1-я поб. тема	ее повтор. и ход	гл. тема	ход	2-я поб. тема	ход	гл. тема	ход	кода
гармония:	G	eV	→	G	→	C	→	G	→	G

Ход — основной тип структуры в разработке. Пример разработанного хода — Чайковский, 4-я симфония, I часть, разработка (фрагмент):

Таблица 22

Такты:	201–211	211–236	237–244	245–252	(и т. д.)
форма:	ход 1	ход 2	ход 3	ход 4	<...>
гармония:	h-e-a-d-g	g-c-f-b	es-as	E-fis-G-a	<...>

Контраст текучей подвижности хода и метрически устойчивой площадки «песни» был одной из основ искусства формы у русских композиторов-классиков. Сошлемся, например, на письмо Чайковского к Танееву от 4 марта 1878 г. (с критикой гармонии «в ходе» танеевской симфонии); на многочисленные танеевские материалы; на письма Прокофьева к Мясковскому — от 27 июня 1908 г., от 4 августа 1908 г., от 7 августа 1911 г.; от 20 октября 1925 г. (о I части 2-й симфонии Прокофьева); на материал Мясковского, изложенный в написанной им для предполагавшегося коллективного учебника музыкальной формы главе «Рондо» (противопоставление «хода» и «законченного тематического образования»; сравнение II части сонаты Бетховена ор. 2 № 1 как примера «рондо 1-й формы» — «А–ход–А–кода» — и Адажио из 9-й симфонии Бетховена как примера «рондо 2-й формы», где средняя часть — «песенная» форма). Таким образом, не только анализ гармонии классических форм, но и авторитет русских композиторов, великих мастеров формы — Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Прокофьева, Мясковского — указывает на фундаментальное значение первично-структурной пары

* См.: Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм, раздел «О периоде». Танеев делил все музыкальные построения на два типа: «тему» и «ход». См. также: Аренский А. Руководство к изучению форм <...>; Бусслер Л. Учебник форм <...> С. 129–134.

«песня» — «ход» в числе принципов формообразования, соответственно и принципов гармонического мышления.

Влияние метра на формообразование проявляется еще в двух отношениях: в гармоническом ритме и в организации мотивного развития посредством гармонических смен.

Гармонический ритм есть временные пропорции между длинами гармоний. Метрическая пульсация полутактами, тактами, двутактами и иными ритмическими единицами образует относительно автономный процесс, имеющий свой средний темп и свои отклонения от него как в сторону ускорения, так и в сторону замедления, что таит в себе большие ресурсы экспрессии формы. Так, в главной партии сонаты Бетховена ор. 2 № 1 гармонический ритм (в половинах): 4 4 2 2 1 1 2; учащение гармонического ритма — одно из выражений динамизма бетховенской гармонии. Мягкости и плавности экспрессии баховской прелюдии C-dur из I тома ХТК соответствует равномерность гармонических смен (в контексте барочной гармонической системы здесь одна гармония имеет длину в один такт). Фантастическому мельканию легких, как во сне, оттенков скерцозной образности соответствует частая смена аккордов-теней в скерцо 4-й симфонии Чайковского (в начальном периоде преобладающая длина аккорда равна восьмой). Бесконечности эпического времени и спокойствию подводных глубин — отсутствие гармонических смен (разработка одного аккорда) на протяжении 136 тактов вступления к «Золоту Рейна» Вагнера. Мерность чередования гармонии характерна для большинства песенных форм гомофонной музыки (связанной с принципами метричной танцевальной песни, с метричностью стиха). Наоборот, зыбкость, неопределенность, неравномерность, непропорциональность, многозначность гармонического ритма — обычное свойство полифонической гармонии* — в фуге, каноне, пассакалии.

Регулирование гармонического ритма — важный отдел гармонической техники.

В связи с техникой гармонического ритма стоит «святая святых» классического формообразования — само ее сложение и развитие, осуществляемое путем повторения начальной мотивной группы или ее частей. Мотив есть своего рода строительная клетка музыкального организма. Развитие этого организма из мотивов есть временное становление, сущность которого и состоит в перенесении исходного ядра-мотива в другие гармонии. У классиков кажутся неистощимыми ресурсы этих гармоний и возможности использования все новых и новых гармоний, для того чтобы размещать в них мотивы данной пьесы (сначала ближайшие, затем более отдаленные от тоники гар-

* Если в гомофонной гармонии мелодические мотивы располагаются по контурам звучащего в данный момент аккорда, то в полифонической, наоборот, гармония возникает в результате движения голоса, линии, контрапунктирующей другому голосу (либо имеющимся голосам). Отсюда значимость для полифонической гармонии линейной стороны созвучия; конкретно-технически — созвучие трактуется как сумма двухголосий или других контрапунктических комбинаций. (См.: Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 51-94).

монии главной тональности, потом также гармонии другой, близкой тональности, возможно и более далеких тональностей; возвращение к уже прозвучавшим в начале гармониям, в тех или иных пропорциях — средство замыкания формы и соответственно окончания музыкального произведения).

Мотив многоголосен, и для мотивики важна линейно-тематическая сторона гармонии; см. примеры 175, 227А, 72, 276В, 292 и др.

Перенесение мотива в другую гармонию естественным образом видоизменяет его облик — путем всевозможных растяжений или сужений интервалов, даже их инверсии при «укладывании» контуров мотива по структуре другого аккорда. Но, кроме того (в особенности начиная с венских классиков), повторения мотивов сопряжены со столь же многообразным их *варьированием* — оживлением ритмического рисунка, другими изменениями вплоть до превращения одних мотивов в другие. Весь этот сложный процесс классического мотивного развития формы осуществляется совместно с процессом активных гармонических смен и на их основе (гармонические смены — своего рода энергетический источник классической формы). Но сама эта сложность и затрудняет демонстрацию гармонического становления формы во всем объеме. Поэтому продемонстрируем процесс развития формы на основе ритма гармонических смен, взяв произведение, где еще нет динамизма венско-классических методов мотивного варьирования, но значение гармонических смен для развития формы представлено уже в полном объеме (пример 289). (Примеры мотивного анализа темы классического стиля см.: Холопов Ю. Н. Гомофония // Музыкальная энциклопедия. Т. 1; и Холопов Ю. Н. Метод анализа музыкальной формы <...>. Минск, 1983.)

289

И. С. Бах. Инвенция C-dur

The image shows two systems of musical notation for J.S. Bach's Invention in C major. The first system is labeled '1' and the second '2'. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system shows a sequence of chords: C (C major), G (G major), and D (D major). The second system shows a sequence of chords: C (C major), G (G major), and D (D major). Annotations 'a' and 'b' are placed above the notes, indicating specific motif variations. The first system has two measures, and the second system has four measures.

5 6

G: D T (S) D) T S T S D⁶⁻⁵

7 8

[и т. д.]

G: D T D

9 10

G: D T T

d: .. D

11 12

G: Sp

d: T 6-6 D T

a: S D T S D

13 14

G: ..

a: D T +S D T .. D T D

15 16

G: T_p .. S_p

a: T

d: 17 D 18 T

17 18

G: D T

F: D

19 20

G: S

F: T 7-6-7-6-5 D T T D T D

21 22

G: T

F: S .. D T

Как показано цифровкой, (в данном случае) в произведении с абсолютной строгостью проводятся только два мотива («а» и «b»), входящие в состав полифонической темы (такт 1); все повторения мотивов не связаны с ритмическими изменениями и поэтому не нуждаются в идентификации. Вместе с тем (также — в данном случае) только начальные проведения (такты 1–2) содержат повторения гармонии (Т–Т, D–D), необходимые для установления тональности, тоники (аналогично — антитеза, гармония доминанты в тактах 7–8); все прочие проведения мотивов практически ни разу

не повторяют уже показанных гармоний: это либо отклонения в новую тональность (и тогда даже повторения тех же звуков воспринимаются как новая гармония), либо другие ступени в той же тональности.

Показательны переосмысления звуковысотно-сходных последований, в тактах 3–10–15, 11–17, 11–21, 18–20 и др. Из 37 проведенных мотивов «а» в чрезвычайно малом пространстве одной главной и четырех ближайших тональностей (G, d, a, F) складывается широкое гармонико-функциональное движение, имеющее своей предпосылкой практически непрерывное обновление гармонии благодаря богатству гармонических смен.

Венские классики внесли здесь новое — ритмическое — варьирование и в особенности ритмическое *преобразование* мотивов вплоть до образования *контрастной темы* как результата мотивного развития, что потребовало нового и гораздо более сильного средства гармонии — классической *межтемной* модуляции. Процесс рождения (в XVIII в.) этого нового гармонического чуда — классической модуляции — показывает существо музыки как органическое единство ритма (он, таким образом, в самом деле «был в начале»), тематизма, гармонии (модуляции) и музыкальной формы, а также и роль гармонии в формообразовании.

3. КАДЕНЦИИ

Гармонические заключения — каденции — относятся к числу самых важных формообразующих средств. Получившая широкое распространение в музыкальных формах нового времени тонкая дифференциация различных видов каденций с драгоценными оттенками смысловых соотношений их друг с другом принадлежит к важным достижениям музыкального мышления. Каденции, возникающие на основе метрической экстраполяции, обладают тем не менее достаточно определенными гармоническими признаками-формулами, хотя в гармонических стилях разных эпох эти признаки все же неоднозначны.

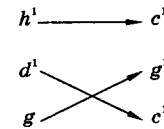
Исторически гармоническим формулам-каденциям предшествуют одноголосные ладомелодические заключения, так называемые *клаузулы* (от лат. claudere — заключать).* (Впрочем, термин «клаузула» применялся и для обозначения концовки в многоголосии.) В отношении одноголосных концовок отдельных голосов многоголосия клаузулы, закрепившиеся в теории полифонии, предусматривали последние три звука — ульtima (последняя), пенульtima (пред-

* Термин «клаузула» обнаруживает зависимость категорий музыкального мышления от общечеловеческого логико-понятийного. Первоначально клаузулой называли заключительную часть письма (у Цицерона), в риторике — заключительный раздел речи, периода, с впечатляющей концовкой; позднее — последний (укороченный) стих. В теории стихосложения клаузула — последняя группа слогов заключительного стиха, начиная с последнего ударного слога, так сказать, «стиховой каданс», причем каданс прежде всего структурный, ритмический.

последняя или предшествующая), антепенульtima (предпредпоследняя или предпредшествующая). Клаузула на финалисе (главном звуке лада) носила название «совершенной» (perfecta), на всяком другом — «несовершенной» (imperfecta); эти термины — предтечи известных наименований наших классических каденций. Типовые мелодические формулы перехода пенульtimi к ульtime в клаузуле были классифицированы по названиям четырех певческих голосов хора (однако они не закреплялись за соответствующими голосами четырехголосного сложения):

- ♦ ход на полутон вверх $\hat{7}-\hat{8}$ — дискантовая клаузула;
- ♦ оставление на месте $\hat{5}-\hat{5}$, также ход на терцию вниз $\hat{5}-\hat{3}$, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ — альтовая клаузула;
- ♦ ход на тон вниз $\hat{2}-\hat{1}$ — теноровая клаузула;
- ♦ скачок на кварту вверх или на квинту вниз — $\hat{5}-\hat{1}$ — басовая клаузула.

В определенной мере эти «голосовые» каденции, по-видимому, сохранили свое значение и в музыке XVIII–XIX вв. (см., например, «альтовую» каденцию с басом $\hat{4}-\hat{3}$ в конце 1-го предложения главной темы III части 2-й симфонии Бородина; см. также пример 288, такт 4). До XVI в. существовала еще клаузула контратеноровая в виде верхнеоктавного скачка нижнего голоса:



См. у Жоскена в заключительных кадансах следующих произведений: фроттола «Scaramella», также шансон «De tous biens playne» (в сб.: *Жоскен*. Хоровая музыка. Л., 1979).

Отмирание верхнеоктавной каденции и усиление значения басовой показывают прорастание элементов так называемой «гармонической тональности» (тонально-функциональной системы мажора и минора) в рамках предшествующей в этом смысле «дофункциональной», модальной гармонической системы. Итальянские теоретики XV–XVI вв. ввели в употребление и слово «каденция» (как термин это слово фигурирует у Флоренция де Факсолиса, 1495–1496, и ряда других, в частности у Царлино, 1558 г.). Закрепившийся в результате этого процесса гармонический оборот V–I стал доминирующим в заключениях произведений и крупных их разделов, а далее — проник и в глубь построений, превратившись в ядро гармонической системы нового времени (XVII–XIX вв.). Одновременно с каденционным оборотом V–I в музыке XV и, особенно, XVI вв. часто применялся и оборот IV–I, столь же сильный по заключительному эффекту своего действия, но как бы противоположный обороту V–I. Вытесненный последующими стилями на положение второстепенного в заключительном кадансе, оборот IV–I получил название «церковной каденции».

К XVII в. сформировался комплекс гармонических каденций, и постепенно, по мере кристаллизации барочно-классических форм, складывается целая система их взаимодействия.

Классические каденции различаются по гармоническому строению и местоположению в музыкальной форме.

I. По гармоническому строению каденции различаются по характеру заключения (основной критерий деления); по функциональному составу (отношение нетонических аккордов к тонике: автентическая каденция или плагальная).

Основные типы каденций (по гармоническому строению).

1. *Полная* (то есть дающая наиболее полное заключение) — заканчивающаяся на тоническом трезвучии.* Полная каденция может быть совершенной и несовершенной. С точки зрения функционального состава, различаются полная автентическая (D-T; также S-D-T и т. п.) и полная плагальная (S-T; также ⁺Sp-S-T, D-S-T и т. п.).

2. *Половинная* — заканчивающаяся на доминантовой (или — редко — субдоминантовой) гармонии (встречаются и иные половинные каденции — см., например, в начальном предложении финала сонаты Бетховена ор. 2 № 3 каденцию на гармонии DD).

3. *Прерванная* (или ложная) — нарушенная полная автентическая каденция путем подмены тоники каким-либо другим аккордом

$$\begin{matrix} \text{°}T, \text{°}S, S, S^n, \\ \text{б}(\text{<}) \text{з} \end{matrix}$$

побочной доминантой и т. п.

II. По положению в форме различают каденции: *заключительные* (чаще наиболее совершенные заключения); *срединные* (в середине построения, например в конце первого предложения периода); *дополнительные* (повторные кадансы после заключительного); *вторгающаяся* (при наложении — когда окончание каденции совпадает с началом следующего построения).

Прерванный каданс на месте ожидаемого заключительного должен считаться «неудавшимся» заключительным, то есть по функции заключительным, который, однако, не осуществляется и в конечном счете оказывается подобным срединному (как, например, в главной теме финала сонаты Бетховена ор. 10 № 3). Если же прерванный каданс заканчивает период (Вагнер, Романс Вольфрама из оперы «Тангейзер»), он безусловно относится к типу заключительного.

Полный совершенный каданс может быть срединным (Прокофьев, «Джульетта-девочка», такт 4); заключительный может быть половинным (Бах, французская сюита d-moll, сарабанда), полным несовершенным (Бетховен, соната ор. 109, тема финала, даже весь финал в целом).

* Следует специально предостеречь от распространенной ошибки, когда «полная» значит состоящая из S, D и T. Слово «полная» указывает на полноту заключения, то есть на окончание каданса тоникой, а не на полноту функционального состава.

Каданс, как правило, есть квинтэссенция данной гармонической системы. Это не общие слова, прилагаемые к произведению независимо от того, что за гармонии в нем находятся, а наоборот, это вывод из сказанного в произведении, обобщение, резюме. Поэтому кадансовые гармонии эволюционируют вместе с гармонической системой в целом. У Баха одни кадансы, у Чайковского — совсем другие, у Прокофьева — не похожи ни на Баха, ни на Бетховена, ни на Чайковского, ни на Римского-Корсакова.

Относительная стабильность классических кадансов также есть проявление определенной эстетико-гармонической концепции — именно той характерной, основополагающей черты классического стиля, которая связана с *оптимальностью* гармонии (подобной оптимальности оркестровых составов, структурных типов, фактурных формул, тональных планов и т. д.). В силу этой же оптимальности анализ классической каденции и ее объяснение имеют обобщающее значение для музыкальной науки.

Глубокое теоретическое обоснование системы классической гармонии через анализ пронизывающего ее отношения автентической каденции дал Ж.-Ф. Рамо (см. подробнее в главе 11). Он объяснил музыкально-логические отношения аккордов гармонической каденции, опираясь на естественные предпосылки, заложенные в самой природе музыкального звука: доминантовый звук содержится в составе звука тоники и как бы порождается им; переход же доминанты в тонику есть возвращение производного (порожденного) элемента к своему первоисточнику; отсюда полнота «покоя» каденционной тоники. Отношениям полной каденции V-I «подражают» другие характерные обороты тональности (по Рамо «имитация каденции»), например в теме пассакалии Генделя g-moll:

$$\begin{matrix} \text{модель} & \text{«подражания»} & \text{модель} \\ \text{I-IV} & \text{VII-III VI-II V-I} & \\ \text{°}T-\text{°}S & \text{°}Dp-\text{°}Tp \text{°}Sp-\text{°}S^{\circ} \text{°}D-\text{°}T & \\ & \text{[°}Tc-\text{°}S^{\circ}] & \end{matrix}$$

Хауптман и затем Риман раскрыли диалектику соотношения трех основных аккордов классической каденции. По Хауптману, внутреннее «противоречие» начальной тоники состоит в ее «раздвоении» — в том, что она находится одновременно в противоположных отношениях к субдоминанте (которая содержит основной тон тоники в качестве своей квинты) и к доминанте (которая, наоборот, сама содержится в тонике в качестве ее квинты). По Риману, чередование T и D представляет собой простой недиалектический показ тональности. При переходе же от T к S (что подобно разрешению D в T) происходит как бы временное смещение центра тяготения. Появление D и разрешение ее в T вновь восстанавливает главенство тоники и утверждает его уже на новом, более высоком уровне (см. главу 11).

Асафьев объяснял каденцию с позиций своей теории интонации. Он трактовал каденцию как обобщение характерных элементов данной ладовой системы, как комплекс стилистически индивидуальных интонационных мелогармонических формул, выступая против механистичности предустановленных «готовых росчерков», предписываемых школьной теорией и теоретическими абстракциями.

Эволюция гармонии в конце XIX и в XX в. привела к коренному обновлению формул гармонического каданса. Хотя каданс продолжает выполнять ту же общекомпозиционную логическую функцию заключительного оборота, прежние средства реализации этой функции порой оказываются полностью замененными какими-либо другими в зависимости от конкретного звукового материала именно данной пьесы. Эффект заключительности в подобного рода случаях обуславливается зависимостью средств заключения от всей звуковой структуры произведения (ср., например, заключительный «угрожающий» локрийский каданс в конце хора «Расходилась, разгулялась» из оперы Мусоргского «Борис Годунов», на словах «царевийце смерти!» и конец 2-й пьесы из «Мимолетностей» Прокофьева, где искусно объединяются гармонические элементы из начала произведения и из его середины в качестве средства замыкания гармонического движения).

4. ТИПЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО ИЗЛОЖЕНИЯ

Главнейшие смысловые значения *частей музыкальной формы* в большей мере зависят от того, насколько функция их в музыкальной композиции реализована в виде гармонических структур (в их совместном действии с мелодикой, тематизмом, ритмическими структурами крупного плана и другими факторами формы). Чтобы выполнять ту или иную функцию в произведении, часть формы должна быть соответствующим образом построена, прежде всего — гармонически. Разным типам частей формы поэтому соответствуют различные *типы гармонического изложения музыкального материала*. Типы частей формы, в свою очередь, примерно соответствуют шести разделам ораторской речи в реторике:

- 1) exordium — вступление;
- 2) narratio — повествование;
- 3) propositio — (главное) положение;
- 4) confutatio — оспаривание, возражение (букв. «опровержение»);
- 5) confirmatio — утверждение;
- 6) conclusio — заключение.

Так как музыкальная «речь» (как и музыкальное мышление) по способу представления мысли (внепонятийному) резко отличается от словесно-логической (с ее словесно-понятийной спецификой), то в автономной музыкальной форме, как она сложилась в эпоху нового времени, всеобщие категории мышления и музыки систематизиру-

ются несколько иначе, притом смысловое их значение не вполне идентично категориям словесной речи:

- 1) exordium — вступление;
- 2) propositio — главная тема;
- 3) narratio — переход, связующая часть;
- 4) confutatio — контртема, разработка (также середина);
- 5) confirmatio — реприза (или иная утверждающая часть);
- 6) conclusio — кода (дополнение).

Этим общим функциям частей музыкальной формы и соответствуют определенные типы гармонического изложения. В первую очередь это три главных типа:

- 1) *экспозиционный* (соответствует изложению темы);
- 2) *срединный* (соответствует середине простой формы, разработке, переходу);
- 3) *заключительный* (в коде).

Кроме них определенные типы изложения свойственны вступлениям (в собственно вступительных частях формы, а также в предыктах в конце разработок, связующих партий, внутри больших код); иногда — коротким связкам, как бы заполняющим пространство между окончанием одного раздела и началом другого.

Теория типов изложения музыкального материала разработана И. В. Способиным (см. учебник «Музыкальная форма»).

1. Экспозиционный тип изложения характеризуется общим признаком: устойчивостью в сочетании с подвижностью.

Тематически — наличие определенной излагаемой темы.

Структурно — наличие крупных сплоченных построений, чаще всего опирающихся на квадратность (замкнутые кадансами предложения, период).

Гармонически — устойчивость и единство тональности (сильно выраженное господство главной тональности, не нарушаемое и модуляционным кадансом в конце построения, в особенности если он делается на другом звуке консонирующего трезвучия тоники), активные смены гармонии (обрисовывающие ходы по звукам тонического трезвучия или близкие к таковым, как бы в крупном плане фигурирующие звуки тоники).

2. Срединный тип изложения имеет общий признак: неустойчивость, текучесть, стремление к устою.

Тематически — дробность мелодических построений.

Структурно — избегание законченных устойчивыми каденциями развернутых построений; повторения мелких построений в виде секвенций (но также и повторения на месте).

Гармонически — опора на неустой (например, начало и конец на доминанте), избегание тоники (ее полное отсутствие или вытеснение на метрически легкие доли времени), возможно повторение гармонических построений (с ощущением нетерпеливой настойчивости), заметное *превышение* уровня неустойчивости, данного в предшествующей устойчивой части (опора на доминантовый органнй пункт;

отклонения, если их не было в экспозиционной части; если были — то более далекие и сильные отклонения, и т. п.).

3. Заключительный тип изложения. Общий признак — подчеркнутая устойчивость в сочетании с прекращением развития.

Тематически — повторные проведения мотивов с оттенком прощания с ними.

Структурно — серия дополнений, повторных каденций после ясно закончившейся основной части, сужение круга действия вплоть до сосредоточения на повторении одного только тонического аккорда.

Гармонически — прекращение развития, тенденция к сокращению гармонических смен, органьный пункт на тонике, плагальные отклонения, повторения устойчивых гармонических оборотов, все более усиливающееся звучание тонического аккорда.

В связи с эволюцией гармонической системы изменяются и конкретные носители гармонических структурных функций. Например, если у романтиков одним из приемов экспозиционной гармонии стало начало с нетонического аккорда (Шуман, «Отчего»; Чайковский, «Январь»), то есть с того, что у классиков часто служило целям развивающего изложения, то, следовательно, для сохранения ясности функций частей формы в середине необходимы гораздо более сильные средства превышения неустойчивости (у Чайковского — далекая модуляция, приходящая в конце середины не к доминанте, а к двойной доминанте). У Бетховена *среди́нность* может достигаться рядом отклонений в тональности ближайшего родства (например, в теме вариаций I части сонаты ор. 26), а у Прокофьева обход всего квинтового круга может уместиться в рамки *экспозиционного* первого предложения периода (8-я соната, начало I части, ход гармоний: *B-b-Ces-Fes-heses-Geses-Ceses = B* — без модуляции!). Несмотря на подобные явления эволюции, в названных сочинениях полностью представлены однотипные *соотношения* между частями. Впрочем, нельзя не видеть и того, что такие внутренние гармонико-структурные обновления не могут быть бесконечными: насыщение экспозиционности хроматическими элементами на каком-то этапе этого процесса приводит и к невозможности дать заметное превышение уровня неустойчивости экспозиционного раздела в середине. В результате этого построение формы согласно классическим принципам затрудняется вплоть до полной невозможности, причем кризисное состояние формы наступает задолго до такого предельного момента. Отсюда неизбежны на каком-то этапе поиски композиторами иных средств построения музыкальной формы или даже иных, новых принципов самих музыкальных форм. (Вероятно, не случайно, что и Прокофьев при хроматической экспозиционной гармонии часто предпочитает обращаться к тематическому обновлению уже в середине, — см., например, в главной теме финала той же 8-й сонаты: для формы более низкого ранга привлекаются средства более высокого.)

5. ГАРМОНИЯ И ТЕМАТИЗМ

Значение гармонии для образования более крупных форм сказывается и в других, более высоких областях. Взаимодействие гармонии с метром действительно для всех участков всех форм, в том числе и крупных, однако формообразующее влияние метра не в состоянии выйти за пределы построения, занятого изложением данной темы (практически — за пределы двухчастной или трехчастной простой формы). Определяющее действие приобретают соотношения между темами — сопоставление тем, переходы от одной темы к другой, разнофункциональность тем. Соответственно и гармония использует здесь иные, более сильные средства (совместно со структурными) — прежде всего это художественно тонкая *дифференциация гармонии* главной и побочных тем, а в особенности же — *модуляция* при переходах от одной темы к другой, в конечном счете на всем протяжении музыкальной формы.

Категория *темы* неотделима от ее коррелята — *развития* в масштабах целой формы. Естественно, что этот высший уровень значения категорий тематизма принимается во внимание при исследовании проблемы гармонии и формы в первую очередь. На этом уровне за тему принимается не только основное тематическое ядро, но *вся «тематическая область»*, занятая становлением данной музыкальной мысли. Например, главная тема I части 4-й симфонии Чайковского занимает такты 28–103 (а не, скажем, 28–35 или 28–52); аналогично главная тема менуэта симфонии Моцарта *g-moll* простирается вплоть до трио.

Главная и побочная темы отличаются друг от друга не только логическим значением, характером, структурой, чертами мелодики, размерами, но и гармонической структурой. В хорошо выработанной форме классического типа вполне возможно различить по гармонии (вместе с общекомпозиционной структурой) главную и побочную темы даже в совершенно незнакомом сочинении. Несмотря на бесконечное разнообразие конкретных гармонических структур главной и побочной тем (что, конечно, затрудняет констатацию стабильных и легко формулируемых законов и средств их реализации), во множестве впечатляющих случаев это различие сказывается очень ярко. Главная тема красива твердостью и силой тоники, побочная сильна красотой и изобилием деталей (один из наугад взятых примеров — Моцарт, симфония *g-moll*, I часть).^{*} Тональность главной темы ясна и непосредственно слышна в каждый момент, тональность побочной более богата по составу и имеет более «смягченные» очертания (Бетховен, соната ор. 13, I часть). Главная тема тонально едина, побочная тема может быть тонально двойственной

^{*} Эти закономерности актуальны и для стилей музыки XX в., опирающихся на формы классического типа, однако выполняемых новыми гармоническими *средствами*; так, классически, бетховенски тверда, даже мощна тоника — гармонический ствол главной темы I части 7-й фортепианной сонаты Прокофьева.

(Шуберт, фортепианная соната B-dur, I часть). Главная тема начинается с тоники, побочная — с доминанты (Бетховен, Largo из 3-го фортепианного концерта). Главная тема начинается с тоники, побочная — с субдоминанты (Чайковский, 1-й фортепианный концерт, I часть). Главная тема начинается с доминантового аккорда, побочная — с длительного органного пункта на доминанте (Бетховен, соната op. 31 № 2, I часть). Главная тема развивается в сторону доминанты, побочная — в сторону субдоминанты (Бетховен, Largo из сонаты op. 7). Главная тема — в чистой диатонике с ритмически подчеркнутыми (квадратной основой) кадансами, побочная тема — в обиходном ладу (малом) с ритмически смягченными кадансами (Мусоргский, «Картинки с выставки», «Богатырские ворота»). Главная тема с сильно подчеркнутым звучанием основного тона, побочная — с завуалированным звучанием основного тона, заменяемого постоянством центрального тона (Прокофьев, 6-я соната, I часть). Интонационное содержание главной темы значимо само по себе, интонационное содержание побочной — не само по себе, а в зависимости от его отношения к содержанию главной (Чайковский, «Времена года», «Декабрь»).

Примеры бесконечны.

В подавляющем большинстве случаев различие в гармонической структуре между главной темой и побочной сводится (в главном принципе) к выявлению основного соотношения *функций этих частей* формы: главная есть логический центр, побочная мысль — ее оттенение; главная — сильное, строгое начало («мужское»), побочная — мягкое, свободное («женское»), в особенности в формах, где побочная выводится из развития главной (из ее «ребра»). Способы же реализации этого соотношения чрезвычайно многообразны, тем более — с учетом исторической эволюции гармонической системы.

6. МОДУЛЯЦИЯ

Как известно, модуляция есть «смена тональности», «переход из одной тональности в другую». Но что считать «сменой», «покиданием» тональности, «переходом» в другую? Среди высказывавшихся на этот счет точек зрения встречаются самые крайние противоположности. Так, немецкие ученые начала XIX в. подчас отождествляли тональность с диатоникой и поэтому усматривали «переход» в другую тональность даже в одном аккорде с участием «чуждого гамме» (*leiterfremde*) звука; например, в обычном «фригийском обороте» I-III-IV-V немецкий теоретик Г. Вебер услышал бы «смену тональности» во 2-м аккорде (это — тоника параллельного лада), оставив все прочие в основной. Наоборот, Х. Шенкер, теоретик первой трети XX в., в некоторых слоях своих многослойных анализов даже целое сонатное аллегро (вроде I части моцартовской симфонии g-moll) трактует как однотональное и, более того, как сложно по-

строенную фигурацию тонического трезвучия. При отклонении местная тоника полностью сохраняет свою функцию по отношению к главной тонике — это факт слухового восприятия; например, в прелюдии A-dur Шопена. Есть ли здесь «переход»? Если слышна основная функция в рамках тональности, то, очевидно, его нет. (Не случайно закрепилась точка зрения, согласно которой отклонения внутри устойчивой части формы, периода, считаются разновидностью однотонального, а не модуляционного изложения; Риман нотирует побочные доминанты знаками в скобках, а разрешения как простые функции в данной тональности.)

Что считать модуляцией, а что — однотональным изложением, это вопрос, который не может быть решен, исходя из анализа одних только гармонических *средств*, вне учета тех весьма различных *общемusькальных* процессов, ради которых такие средства применяются. Конкретно: не может быть решен вне связи с *тематизмом и формообразованием*.

Имея в виду музыкальные формы *классического* типа, необходимо разделить модуляционные процессы на два принципиально разноранговых явления: 1) модуляция *внутритемная* (или малая); 2) модуляция *межтемная* (большая).*

1. *Малая модуляция* есть тональное движение внутри темы, что главным образом предусматривает возможный каданс не на I ступени, а на какой-либо другой, в конце экспозиционной части темы (в конце периода; то, что в школьной гармонии обычно и называется модуляцией), и возможное тональное движение (в виде отклонений) внутри середины простой двухчастной или простой трехчастной однотемной формы. По существу своему, все эти модуляционные процессы, как и отклонения, не смещают главной тональности (а следовательно, даже и не являются подлинной модуляцией) и не устанавливают никакой другой. Не устанавливает другой тональности даже полный совершенный каданс на доминанте в конце классического периода. Иллюзия «закрепления» «новой» тональности при игре школьного «модулирующего» периода возникает по недоразумению: ведь в действительности тема на данном месте никогда не кончается, а то, что следует далее в середине, в большинстве случаев даже сразу опровергает идею «закрепления»; так, в менюэте симфонии Моцарта g-moll, в скерцо сонаты op. 28 Бетховена, во II части 6-й симфонии Чайковского, в романсе Рахманинова «Сирень» (и во множестве аналогичных случаев) «закрепляемая» кадансом местная тоника, едва успев прозвучать, тут же оказывается смещенной; закрепления в действительности не происходит. А вот постоянно ощущаемая как тоника I ступень главной тональности и есть *единственный* устойчивый всей темы — и в конце периода, и в середине. По той же причине в однотемной малой форме начальный период — то однотональный,

* Напомним, что под темой подразумевается не тематический материал и не тематическое ядро, а музыкальная мысль в ее полном виде; композиционно-технически — весь отдел, занятый ею (см. § 7 данной главы).

то «модулирующий», так, как если бы с точки зрения формообразования это было бы одно и то же; это и в самом деле — одно и то же: ведь тоникой является и в том, и в другом случае один и тот же аккорд (I ступень главной тональности); отсюда и такое «безразличие». А там, где есть действенная, настоящая модуляция, подобного «безразличия» не бывает — кто может представить сонатную разработку с равноправным выбором: или быть модуляции, или быть однотональному изложению? То же — со связующей партией; всеобщий закон в ней — модуляция; то же — в форме трехчастной с переходами (в модуляциях от главной темы к побочной и назад).

Тем не менее происходящее в малой однотемной форме (период, простая двух- или трехчастная форма) тональное движение все же есть модуляция. Но только это модуляция слабая, малая, не выводящая за пределы тональности, что выясняется при сравнении ее с модуляцией настоящей, сильной, большой, в самом деле отменяющей старую и устанавливающей новую тонику.

2. *Большая модуляция* есть тональное движение при переходе от одной темы к другой. Большая модуляция — движение на один порядок более высокое и сильное, чем малая. По сравнению с большой, малая модуляция, как правило, — вообще не модуляция, а разновидность однотонального изложения, то есть более широкий, чем при диатоническом ходе, охват гармонического пространства вокруг той же самой тоники. При соприкосновении модуляций обоих типов малая уподобляется всего лишь отклонению и кадансу на нетонической ступени. Большая же модуляция разрушает старый центр, устанавливает новый, с его собственными родственными областями отклонений (произрастающими уже из другого корня). Нельзя брать за критерий новой тональности новый тон в звукоряде, недиафонический аккорд или другие подобные мелкие обстоятельства. Подлинная модуляция есть прежде всего *новый центр* со своим кругом подчиненных гармоний.

Различие между малой и большой модуляциями представим на следующем примере 290.

290



Larghetto

Л. Бетховен. 2-я симфония, ч. II (редукция)



E: [= +D] :



E: D = T



E: D T D T



T D T_{1<} D



30 31 32 33 34

A .. T Sp D T T ..

35 36 37 38 39

A OT

40 41 42 43

A OT — D OS D

E

44 45 46 47 48 49

A .. (+D)

E — OT D6> D D +T

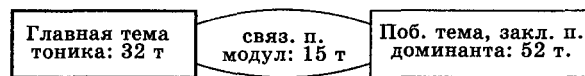
Larghetto 2-й симфонии Бетховена написано в сонатной форме, но в качестве медленной пьесы оно имеет главную тему, написанную в простой двухчастной форме:

$$\left| \begin{array}{c} a \\ T - D \\ 8 \end{array} \right| : \left| \begin{array}{c} b \\ D - T \\ 8 \end{array} \right|$$

В результате экспозиция имеет две (разноплановые) модуляции A-dur→E-dur: одна из них — малая (внутри главной темы), другая большая (в масштабе всей экспозиции от начала до конца), и представляет собой яркий пример, позволяющий показать принципиальные различия между двумя типами модуляции.

Малая, внутритемная модуляция идет в ту же тональность, что и большая. Наличие двух (по реальному звучанию даже трех) модуляций в одну и ту же тональность было бы композиционным *недостатком* в пределах экспозиции; возможность их объяснима лишь одним: по сравнению с большой модуляцией, малая — вообще не модуляция, а внутреннее дело главной темы, которая в целом есть крупномасштабная тоника (таким образом, единственная модуляция — большая).

Схема экспозиции:



Малая модуляция (того типа, который в школьной гармонии единственно изучается в качестве «модуляции в форме периода») наступает в конце начального периода. Несмотря на закрепление полным совершенным кадансом, местная тоника E-dur (в обоих случаях), едва успев прозвучать, тут же оказывается смещенной и ни в каком смысле не может быть сравнима с тоникой E-dur в большой модуляции, господствующей на протяжении пятидесяти двух тактов (практически в пятьдесят раз длиннее).

Напротив, большая модуляция (такты 33–47) делается развернутой, в специально для этого существующей, неустойчивой по форме части (представляющей собой полную противоположность периоду как устойчивой части формы), в условиях нарушаемой метрической экстраполяции: совершенно обычный метрический восьмитакт в тактах 1–8

(1 2 3 4 5 6 7 8)

и полная метрическая неустойчивость в связующей партии

(33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47).

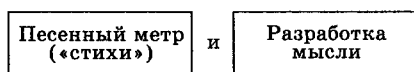
При этом главная тональность в самом деле разрушается, а вместо нее устанавливается новая (надолго!), главная тоника возвращается лишь в репризе, то есть более чем через 100 тактов. Если сыграть

большую модуляцию до конца, то ясно, что после разрешения увеличенной сексты в тактах 46–47 нельзя услышать отношения гармонии к тонике A-dur, есть только E-dur; в тактах же 8 и 16 тоника E-dur сохраняет свое значение доминанты в A-dur и в крупном масштабе может быть приравнена к типу отклонения. В результате большая модуляция и есть смена тональности в наиболее полном значении этого понятия, в наиболее точном смысле слова. В большой модуляции проявляется на высшем уровне мощь гармонии как важнейшего средства достижения *красоты* музыкальной формы, композиции в целом.

То же относится и ко всем прочим случаям большой модуляции, в других формах.

Совокупное действие рассмотренных выше в этой главе основных факторов классического формообразования позволяет дать обобщающую классификацию высших гармонических структур. Они находятся в полном согласии с основополагающими различиями в типах самих классических форм.

Двумя полюсами здесь оказываются принципы:



Не будучи абсолютно коррелятивными и допуская все смещения и промежуточные ступени, они тем не менее обрисовывают *полярные области* в системе форм:

песенная форма («песня») ↔ сонатное аллегро.

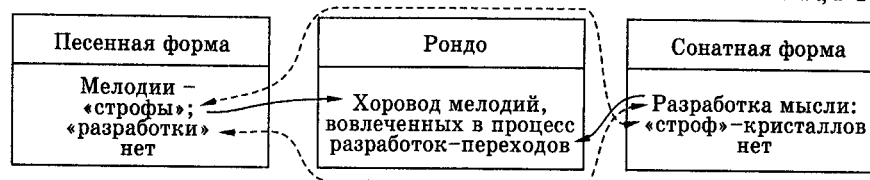
Естественный и необходимый «промежуток» между полюсами занимают формы, представляющие собой «песни» (темы, закругленные в песенную форму), соединенные разработками-переходами. (В сонатной форме разработка — не только переход-связующая партия, — но специальная часть, так и называемая.) Формы из «песен»-тем, соединенных переходами, получили название «рондо». В форме рондо устойчивая структура песни, с ее однотональностью (тональной *устойчивостью*), приходится на изложение *тем*, а *ход* с его *модуляционностью* — на *соединительные* части. В классической сонатной форме разработка *мысли* пронизывает не только развивающиеся, модуляционные части (ходы в разработке, в связующей партии), но, в несколько ином смысле, и изложения тем, даже главной темы, лишая их покойной уравновешенности простой песенной формы и придавая им динамичный характер — в отличие от простого (без сонатности) рондо. Нельзя представить себе главную партию I части бетховенской сонаты op. 7 Es-dur темой рондо: она уже сонатна, ибо в ней уже идет напряженное развитие мысли («разработка» ее).

Различие рондо и сонатного аллегро хорошо выразил Б. В. Асафьев (см.: *Игорь Глебов. Пути в будущее* // Мелос. Кн. 2. Пг., 1918.

С. 64): в сонатной форме Бетховена «идет сплошное развитие, развертывание от начала до конца», а не только в специально отведенных для этого местах. И именно через категорию «разработки мысли» Асафьев приводит главное различие между основными формами. Принципиальное отличие рондо от сонатного аллегро в том, что «центр рондо — не разработка <...>, а проведение новых мелодий, опять-таки группирующихся около рефрена как стержня. Намеки на тематическое развитие — это переходные стадии в рондо, тогда как в сонате и симфонии именно „переходность“ (то есть моменты становления, в которых главную роль играют не статически-последовательные обнаружения мелодий, а контрастные противопоставления тематических элементов) становится центром, динамической сущностью движения» (см.: Музыкальная форма как процесс. С. 191). Свойственная сонатной форме пронизанность переходами, развитием, разработкой, непрерывным становлением ярчайшим образом выражает асафьевскую идею *симфонизма*.

В результате три основных типа классических форм представимы следующим образом:

Таблица 23



Соответственно представимы и высшие законы *гармонической структуры* классической формы.

7. ГАРМОНИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ КЛАССИЧЕСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

Контраст между устойчивым пребыванием в тональности и тональным движением (модуляцией) есть всеобщая гармоническая основа классико-романтических форм. Ощущение музыкальной композиции в ее становлении (при живом исполнении), музыкальная форма и ее контуры могут быть отчетливо запечатлены в нашем восприятии уже через представление гармонической структуры целого. Например, развитие образного содержания столь непохожих друг на друга произведений, как Largo 3-го концерта Бетховена или вступление к опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (вариант для концертного исполнения, то есть до цифры 6), или финал 7-й сонаты Прокофьева, легко и непосредственно воспринимается нами в последовании пяти основных разделов «гармонической формы» — чередовании тем (с типичным для них пребыванием в тональности) и ходов (соответственно — их тональным движением):

- 1) пребывание в главной тонике → слышим тему (главную);
- 2) началось тональное движение → слышим переход к другой теме;
- 3) пребывание в побочной тонике → слышим новую тему;
- 4) возобновляется тональное движение → слышим вновь переход;
- 5) пребывание в главной тонике → слышим вновь главную тему.

Малая модуляция (тональное движение внутри темы) в широком масштабе, как уже говорилось, приравнивается к *однотональному* изложению (в формах периода, простой двухчастной и простой трехчастной). Собственно модуляционное движение (покидание одной тоники и установление другой; либо непрерывная смена тоник) усматривается только в большой модуляции (связующая партия, разработка в сонатной форме; переход от одной темы к другой в иных формах).

С этой, наиболее общей точки зрения, классические формы выглядят следующим образом (малая, внутритемная модуляция, как имеющая локальное значение, в схемах крупного плана не указывается).*

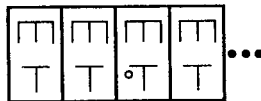
I

1. Песня (простая двух-, трехчастная форма; «трехчастный период» типа $a^1 a$; также период и большое предложение как форма полного изложения темы);



Примеры: *Моцарт*, «Свадьба Фигаро», ария Сюзанны (F-dur, № 27), песня «Пускай мрачен я»; *Шопен*, Этюды ор. 10 № 1, 2, 4–8, 12, ор. 25 № 1–3, 6, 11, 12; *Шопен*, Прелюдии E-dur, fis-moll; *Глинка*, «Жизнь за царя», ария Сусанина; *Чайковский*, «На землю сумрак пал»; *Прокофьев*, «Мимолетности», № 1, 18.

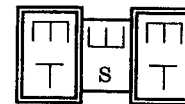
2. Куплетная форма. Вариации (те же формы, что и в предыдущем пункте, но с повторениями):



Примеры: *Моцарт*, «Тоска по весне»; *Моцарт*, Соната для фортепиано A-dur, I часть; *Бетховен*, Вариации c-moll; *Шуберт*, «Ave Maria»; *Глинка*, «Руслан и Людмила», персидский хор; *Бородин*, «Князь Игорь», песня полочанки с хором в начале II акта.

* Обозначения: \square = главная тема, \square «побочная тема при (необходимости) \square , \square = 1-я побочная, 2-я побочная); T, D = главная, доминантовая тональности; \curvearrowright , \curvearrowleft = модулирующие части (\curvearrowright = ход, \curvearrowleft = возвратный ход); \dashv = заключительная часть; \longrightarrow = модуляция, \cup = разработка. Схемы, разумеется, не могут отразить ряда специфических сторон данной формы (строения тем, их соотношения, характера связи частей и т. п.).

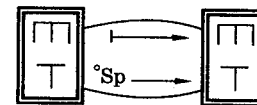
3. Сложная трехчастная с трио:



Примеры: *Гайдн*, 104-я симфония D-dur, менуэт; *Бетховен*, 3-я симфония, скерцо; *Шопен*, Скерцо № 3; *Чайковский*, 5-я симфония, вальс; *Мусоргский*, «Картинки с выставки», «Балет невылупившихся птенцов»; *Шостакович*, Фортепианный квинтет, скерцо; *Прокофьев*, 1-я симфония, гавот.

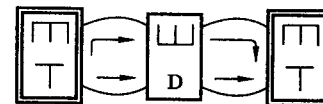
II

4. Формы рондо. Трехчастная с эпизодом (малое рондо; рондо-1):



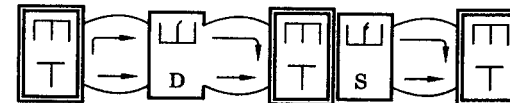
Примеры: *Бетховен*, Соната ор. 2 № 1, II часть; *Бетховен*, 5-й концерт для фортепиано с оркестром, II часть; *Шопен*, Ноктюрн ор. 15 № 1 F-dur; *Шопен*, Этюд ор. 10 № 3 E-dur; *Чайковский*, Размышление, из ор. 72; *Прокофьев*, 1-я симфония, II часть, Larghetto; *Прокофьев*, 2-я соната для фортепиано, III часть.

5. Трехчастная с переходами (малое рондо; рондо-2):



Примеры: *Моцарт*, Концерт для фортепиано с оркестром A-dur; II часть (fis-moll); *Шопен*, Соната b-moll, финал; *Брамс*, 1-я симфония, медленная часть; *Лист*, Забытый вальс Fis-dur; *Глазунов*, 8-я симфония, II часть; *Прокофьев*, 7-я соната, III часть.

6. (Большое) рондо, включая и рондо-сонату (8, 10 частей):



Примеры: *Моцарт*, Соната для скрипки и фортепиано A-dur, финал; *Бетховен*, финалы сонат ор. 49 № 2, ор. 14 № 2, ор. 13, ор. 90, ор. 78 (и аналогичные); *Чайковский*, 1-й концерт для фортепиано с оркестром, финал; *Прокофьев*, финалы фортепианных сонат № 4–6, 8, 9; 3-й концерт для фортепиано с оркестром, финал; 5-я симфония, финал; *Шостакович*, 5-я симфония, III часть; финалы симфоний № 5–10.

7. Сонатная форма:



Примеры: *Бетховен*, 5-я симфония, I часть; соната ор. 10 № 2, финал; *Шостакович*, 8-я симфония, I часть; *Моцарт*, «Свадьба Фигаро», увертюра (форма сонатины).

8. ЭВОЛЮЦИЯ ГАРМОНИИ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

Из сказанного видно, насколько зависима музыкальная форма от гармонии, точнее, насколько едино их взаимодействие в музыкальной композиции в целом. Поэтому эволюция гармонической системы в европейской музыке XIX–XX вв., направленная на расширение круга входящих в рамки тональности гармоний, а следовательно, и на сужение остающегося за пределами этих рамок модуляционного пространства, на каждом новом этапе заново ставит под вопрос возможность выполнения формы. Вопрос этот долгое время решался положительно, однако, говоря схематически, за счет очередного уменьшения модуляционного пространства. На протяжении всего XIX в. процесс подобного перераспределения средств гармонической системы в общем не вызывал особенных затруднений даже у самых смелых новаторов (например, у Листа: см. его «Багатель без тональности», 1885 г.) и ресурсы тональной системы казались неисчерпаемыми. Но в случаях «омнитональности» развитие традиционного типа, как введение более далеких от тоники гармоний, начинает затрудняться вплоть до невозможности; например, если уже вначале: $c-H^7$ (Вагнер, «мотив судьбы»).

Вместе с тем многозначительно, что в эпоху романтизма вслед за возможностью начинать тему с нетонического аккорда (что у классиков было средством обычно срединного изложения), в середине могли использоваться также более сильные модуляционные средства (в том числе и такие, которые у классиков могли пригодиться скорее для ходообразных связующих партий и даже разработок), соответственно в связующей — еще более сильные (разработочные). А если разработочный уровень фактически уже мог быть в связующей партии, то есть ли еще более сильный контраст? Есть. Это — контраст циклических сопоставлений. И, по-видимому, не без влияния этого фактора (разумеется, не только его) во второй половине XIX в. (и далее) все чаще в сонатную разработку вводятся циклические контрасты (эпизод = медленная часть, эпизод — скерцо, жанровая часть цикла) — так, как если бы собственно гармонических средств уже не хватало. Использование на низших уровнях формы тех средств, которые могли бы длить форму на высших, грозит «имплозией» (взрывом внутрь) и свертыванием крупных форм в малые.

Один из ранних образцов подобного принципиального решения проблемы — соната Листа *h-moll* (авторская ремарка на рукописи гласит: «окончено 2 февраля 1853»). Приведем ядро этой новой концепции распределения — гармоническую схему главной темы сонаты (пример 291).

291 Allegro energico Ф. Лист. Соната *h-moll* (редукция)

h [6] D^9

h f $marcato$ T D^9 D^9

e: [=S]:

h p $agitato$ p

h D D S .. N> ..

e: D D D S .. N> ..

осн. тоны: 1 2

19 20 21

h

ОСН. ТОНЬ: h-moll

22 23

cresc. più cresc.

h

ОСН. ТОНЬ: h-moll

24 25

h

Es: h-moll

26 27

h

28 29

h

30 31 32

h

Прием романтической гармонии — начало с нетонической гармонии — дан здесь в преувеличенном варианте: все 1-е предложение идет на доминанте h-moll . Притом эта тональность угадывается лишь по фигурации уменьшенного септаккорда (предшествующее главной теме вступление не настраивает на h-moll и скорее устанавливает другую тонику — g-moll). В соответствии с таким началом и окончание периода лишено устойчивой каденции: подразумеваемый основной тон I ступени — скорее побочная доминанта к субдоминанте.

Чем середина (такты 18–24) может превзойти уровень неустойчивости экспозиционной части темы? Лист дает энгармонические переключения, секвенции по тонам вверх ($\text{c-moll-d-moll-e-moll}$); во времена Бетховена подобные средства гармонии могли быть скорее в разработке, но не в сонатной главной партии. «Пик» развития гармонии темы — начало ее репризы аккордом Es-dur , который достигается как бы на высшем накале напряжения, внезапным скачком от (побочной) доминанты e-moll (таким образом, путь от e-moll к h-moll идет через... Es-dur).

Чем связующий ход может превзойти такой чрезвычайно высокий уровень использованных средств гармонии? Семьдесят три (!) такта связующей партии содержат крайне напряженную в гармоническом отношении разработку, цель которой — не столько собственно связать тональности главной и побочной тем (h-moll-D-dur), сколько, пожалуй, наоборот, разделить, разъединить их (как сонатная

разработка делает сонатно-динамичной репризу). И после столь долгого отсутствия устойчивого изложения, в сущности, любая тональность будет звучать как убедительный исход интенсивнейшей модуляции (в том числе и параллельный мажор).

Что после такой экспозиции остается на долю разработки? Очевидно, нужен еще более сильный контраст, чем уже использованное просто разработочное изложение, — у Листа идут два эпизода с циклическим контрастом. Конечно, оба эпизода (*Andante Fis-dur* и скерцо-фуга *b-moll*) нельзя считать возникшими вследствие перераспределения гармонических средств. Несомненно, в подобных формах первичным является целостный драматургический замысел произведения, а не его гармонический план; однако ясно намерение автора с полным напряжением использовать в процессе его осуществления и весь диапазон средств тонально-гармонической системы.

Сходные процессы составляют жизненный нерв эволюции музыкальных форм эпохи романтизма (и начала «новой музыки» XX в.) — в связи их с развитием гармонической системы.

Постепенное насыщение гармонии хроматическими аккордами, линейностью (особенно хроматической), альтерацией, функциональными дублями, функциональной инверсией, ладами за пределами мажора и минора, элементами модальности, нарастающая тенденция к колористике в гармонии, к функциональности (моноструктурных) рядов, постальтерации, новой сонатности, тенденция к превращению системы в хроматическую — все это изнутри преобразует классическую систему гармонии и создает новые взаимоотношения с классическими музыкальными формами. Гармония в высшей степени обогащается всевозможными средствами *экспрессии* — живописания тончайших психологических оттенков, неслыханных эмоциональных подъемов, безграничного разнообразия характеров, одним словом, средствами *непосредственно-чувственного воздействия*. Но вместе с тем может ставиться под сомнение (либо даже постепенно сводиться на нет) возможность тонко дифференцированных, богато разветвленных *музыкально-логических соотношений*.

Принцип функциональной инверсии может распространяться и на форму в целом: если главная тема неустойчива (например, в изобразительных или экспрессивных целях), а контрастная часть устойчива, образуется *инверсионная* форма. Примеры: Римский-Корсаков, «Сеча при Керженце»; Дебюсси, «Затонувший собор»; Мусоргский, главная тема Бабы-Яги из «Картинок с выставки».

С необыкновенной чуткостью и точностью своевременно уловил сущность модификации позднеромантической гармонии С. И. Танеев. Он пишет: «Свободное письмо [имеется в виду основывающееся не на церковных ладах, а уже на мажорно-минорной тональной системе. — Ю. Х.] владеет средствами скреплять целые группы гармоний в одно органическое целое и благодаря модуляционным элементам расчленяет это целое на отделы, находящиеся между собой в тесной тональной зависимости. Этот формулирующий элемент, отсут-

ствующий в прежней гармонии, представляет условие для развития свободных форм инструментальной музыки, которыми знаменуется конец XVIII и первая половина XIX в. Новая тональная система сделала возможным построение обширных музыкальных произведений, обладающих всеми свойствами правильного организма, не нуждающихся для своего скрепления в помощи текста или имитационных форм и находящихся в ней самой все необходимые для этого условия. Тональная система постепенно расширялась и углублялась распространением круга тональных гармоний, включением в него все новых и новых сочетаний и установлением тональных связей между гармониями, принадлежащими отдаленным строям [то есть тональностям. — Ю. Х.] <...> Заступившая место церковных ладов, наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы [классикомантического типа — Ю. Х.] <...> Устойчивое пребывание в одной тональности, противопоставляемое более или менее быстрой смене модуляций, сопоставление контрастирующих строев [то есть неродственных и одноименных тональностей. — Ю. Х.], переход постепенный или внезапный в новую тональность, подготовленное возвращение к главной — все эти средства, сообщающие рельефность и выпуклость крупным отделам сочинения и облегчающие слушателю восприятие его формы, мало-помалу исчезают из современной музыки» (Подвижной контрапункт строгого письма. С. 9–10).

Пессимизм Танеева, мужественно оплакивавшего гибель (классической) тональности и классической музыкальной формы, исторически оказался оправданным лишь отчасти. Эволюция гармонии в самом деле привела в XX в. к новым принципам формообразования, далеким от тональных (в прежнем смысле слова) — к сонорике, электронике и другим (которых Танеев не мог иметь в виду). Но, с другой стороны, на смену классической тональности, о которой говорит Танеев, шла не «атональность» («тональности нет <...>», писал он в 1880 г. Чайковскому), а *новая тональность*. Тональная система XX в. нашла среди *новых* средств гармонии такие *конструктивные* силы, которые оказались в состоянии дать новую жизнь «добрым старым» классико-романтическим формам. Назовем ряд образцов старой формы с новой гармонией: *Скрябин*, 9-я соната для фортепиано; *Мясковский*, 6-я симфония; *Прокофьев*, 6-я соната для фортепиано; *Шостакович*, 5-я симфония; *Стравинский*, Симфония в трех частях; *Хиндемит*, Симфония «Художник Матис»; *Бартók*, Музыка для струнных, ударных и челесты; *Шёнберг*, 3-й струнный квартет; *Берг*, Лирическая сюита для квартета; *Веберн*, Кантата «Свет глаз» ор. 26. Все названные сочинения содержат сонатные формы, основанные на контрасте типов изложения, тональных структур в тех или иных частях формы, на контрасте гармонически выраженных функций частей.

Проблема реорганизации музыкальной формы классического типа в связи с эволюцией гармонической системы, по существу, принадлежит уже учению о новой гармонии XX в. Поэтому в рамках данной книги эта проблема специально не рассматривается. Ограничимся лишь пояснением к сказанному на примере одного из сочинений, построенных согласно подчеркнuto классическому прототипу, но с далеко зашедшим процессом обновления гармонической системы (см. пример 292).

Если учесть сказанное в главе 11 о новых явлениях гармонической системы, присущих поздне-романтическому стилю, то гармония в «Сатанической поэме» Скрябина (написанной в сонатной форме), с точки зрения проблемы соотношения гармонии и формы, не составит никаких трудностей для анализа. Скрябин развил гармонию в аспекте аккордовой вертикали и колористики (всегда изысканно-красивое и стройное звучание аккордов, хотя и несколько однообразных в своем единообразии). Но он мало развил ее в том, что касается богатства функциональных связей; хотя, конечно, у него есть мажоро-минорные гармонии (включая особо любимую фригийско-неаполитанскую), а также побочные доминанты к ним.

Главная тема написана в типичной для композитора форме двухчастного периода (называем ее так по аналогии с распространенным еще во времена Скрябина термином «трехчастный период», обозначающим период из трех предложений как одну из разновидностей простой трехчастной формы, например: прелюдия E-dur и этюд gis-moll Шопена); второе предложение (такты 17–32) выполняет функцию второй части двухчастной формы. Метрический такт равен 12/8, что определяется, в частности, ритмом гармонических смен (основная мера = 12/8).

Первое предложение (со структурой — в метрических тактах на 12/8 — по традиционному классическому типу «большого предложения»: 2.2.1.1.2) заканчивается обновленным классическим полукадансом D–D. Второе предложение начинается секвенцией (типичный признак середины) с опорными аккордами S–D (классический функциональный контраст, обостряющий тяготение к объединяющей эти гармонии тонике C-dur) — и. Период заключается полным кадансом с чистым тоническим трезвучием в конце, которое звучит здесь в первый и последний раз за всю тему. Убедительность тоники обеспечивается взаимодействием нескольких гармонических факторов: функциональными противоречиями гармоний, линией сонантности, классической метрической экстраполяцией (в метрических тактах форма темы 8 + 8, где самый тяжелый последний такт второго построения отвечает на самый тяжелый такт первого). Несмотря на изобилие в нотном тексте знаков альтерации, главная партия сонатной формы построена в полном согласии с первым гармоническим законом классической музыкальной формы: главная тема есть мощный *массив главной тональности*, без всякой модуляции — и именно потому, что форма мыслится строящейся на основе гармонического контраста однотональности при изложении темы и модуляции при переходе от главной к побочной, а также в разработке.

Allegro $\text{♩} = 92-108$

mf ironico *pp dolce appassionato*

mf *pp dolce appassionato*

riso ironico *cresc.*

[C] [T] [D] [S]

[C] D → 5 5-6 > 5 / 5-4 < 5

[C] D → N 8-7

[C] D D

17 *dolce, cantabile, amoroso*

p

sotto voce (bcn)

[C] T D S

[C] D D

cresc.

[C] D W [G:N]

ff

[C] D D

P ironico

[C] D S D S

[C] D D T

f

[C] D D T W [E]

p

[C] D D

48 49 50

51 52 53 Ш

С

Е Т D

С

Е Т

Связующая партия — *модуляция* из C-dur главной партии в E-dur побочной. Делает ее Скрябин элементарным образом: сначала повторяет начало главной темы (такты 33–40, что равно четырем метрическим тактам) в главной тональности и с окончанием на тонике (такт 40); далее — снова его повторяет, но тоника C-dur принимается за большую субмедианту E-dur. В этой новой тональности композитор даже разрешает доминанту в тонику (такт 48), чем в большой мере разряжается модуляционное напряжение (и чего обычно не делается в классических динамичных сонатных связующих ходах). Элементарность и малая напряженность модуляции находятся в некотором противоречии с романтическим «сатанинским» названием пьесы, которому просто не следует придавать принципиального (тем более идейного) значения. (Скорее, это уютная «домашняя» или салонная пьеса, с претенциозно «романтическим» названием.)

Как видим, произведение Скрябина, несмотря на внутреннее усложнение некоторых сторон гармонической системы, строится в точном соответствии с законами классической музыкальной формы, оно отнюдь не более сложно, чем камерная соната Моцарта или Бетховена.

Классическое соотношение гармонии и формы остается здесь непоколебленным.

Литература

1. Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки [1893]. 2-е изд. М., 1929.
2. Арзаманов Ф. Г. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. 2-е изд. М., 1984.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 3-е изд. Л., 1971.
4. Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки [1878] / Пер. Н. Кашкина и С. Танеева. М., 1883.
5. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVI — первой половины XVIII в. М., 1983.
6. Мясковский Н. Я. Рондо; см. в диссертации О. А. Белогрудова «Музыкально-критическое наследие Н. Я. Мясковского» (Приложение, раздел 4). М.: МГК, 1984.
7. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах [1887]. 2-е изд. М., 1929.
8. Способин И. В. Музыкальная форма. 7-е изд. М., 1984 (1-е изд. М.; Л., 1947). Введение, § 4, 6–11.
9. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [1909]. 2-е изд. М., 1959.
10. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение [1964] // Теоретические проблемы музыки XX в. Вып. 1. М., 1967.
11. Холопов Ю. Н. Гомофония // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973; Форма музыкальная (раздел V) // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
12. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм (раздел 10) // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
13. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
14. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии (раздел 3) // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.
15. Холопов Ю. Н. Проблема модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. Вып. 1. М., 1971.
16. Холопов Ю. Н. Метод анализа музыкальной формы (песенные формы классикоромантического типа): Методическая разработка по курсу «Анализ музыкальных произведений» («Песенные формы классикоромантического типа»). Минск, 1982.
17. Холопов Ю. Н. Структурные уровни гармонии // Musica theórica-6. М.: МГК, 2000 (на правах рукописи).
18. Холопов Ю. Н. Мусоргский как мастер музыкальной формы: «Картинки с выставки» // Музыкальная культура: XIX–XX. М., 2002.
19. Цуккерман В. А. О выразительном и формообразующем действии гармонии // Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
20. Cholopov Ju. Prinzipien der musikalischen Formbildung bei J. S. Bach. Die Struktur der Bachschen Instrumentalfuge im Kontext der Entwicklung von Harmonik und Thematismus // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1983. Heft 2. S. 97–104.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



одедем итоги. Музыкальная гармония рассмотрена главным образом на этапе ее высшего расцвета в творчестве И. С. Баха, Бетховена, Моцарта и других гениев мирового искусства звуков. Гармония, сохраняя свои сущностные определения (гармония — согласие звуков по высоте; гармония — звуковысотная структура), проходит ряд исторических этапов (древняя монодия — первичное многоголосие — высокие полифонические и гомофонные формы), вбирает их в себя «в снятом виде». Обогащенная ими, она предстает нам уже во всей полноте своей горизонтали (гармонически пропорционированные интервальные «сетки» ладовых звукорядов различного рода; развертывание лада в мелодике, в мелодическом голосоведении; система тональных функций) и вертикали (консонизирующие и диссонизирующие аккорды, взаимоотношение с ними линейных диссонансов — неаккордовых звуков). Для охвата всей полноты проблем классико-романтической гармонии необходимо рассмотрение как центральных *общих понятий* (гармония, консонанс — диссонанс, лад, аккорд, первичные формы горизонтальных и вертикальных устоев и неустоев, мелодико-контрапунктическое сложение гармонической ткани — голосоведение), так и развернутых во времени целостных *гармонических структур* (роды интервальных систем, модальные лады в одноголосии и многоголосии, функциональная тональность, наконец, — в высшем значении гармонии — классические музыкальные формы как гигантские гармонические структуры).

Постепенное погружение мысли в звукоструктурные явления и связанные с ними проблемы не означает удаления от эстетических и исторических аспектов понятия гармонии. Эстетика не должна отрываться от *специфики* музыки — как искусства (с его τέχνη) и притом искусства *звуков*, — если необходимо, чтобы она оставалась эстетикой *музыки*. Вся многосложная структура идейно-образно-эмоционального содержания музыки, где непосредственно-жизненное представлено в отраженном и художественно переплавленном виде, просвечивает и в ее гармонии. При этом роль доминирующей основы приобретает специфический для искусства слой *эстетических чувств*,

какой бы «сюжетный», «фабульный» повод ни был подчас очевидным стимулом музыкального сочинения. Эстетическая сущность гармонии в полной мере раскрывается более всего не там, где в музыке проявляются разного рода внемusикальные элементы (роль их в музыке, конечно, чрезвычайно велика), а прежде всего при достижении музыкай сокровенных глубин идеи, создании мира красоты, эстетически привлекающего человека-слушателя, при выполнении сверхзадачи эстетически возвышать и облагораживать человеческий дух сопричастностью к этому миру красоты посредством сопереживания самого процесса развертывания гармонии-лада во временном масштабе целого сочинения. Здесь одна из тайн воздействия искусства музыки.

На этапе искусства XVIII–XIX вв. *музыкальная гармония* отразила великие идеи своего времени — разума, гуманизма, прогресса, свободы личности, нового активного отношения человека к миру, идеал ясности и порядка. Эти черты запечатлены не только в феномене европейской функциональной тональности как некоей целостной гармонической концепции, но — и это не менее значимо — в необыкновенно разветвленной и гармонически идеально согласованной и выверенной системе тонально-функциональных соотношений, с тончайшим соподчинением согласных со своей ролью элементов «винтиков» (часто «отказывающихся от собственной жизни» в «пользу общего блага») и иерархически централизованного звукового сверхорганизма. Это прямо-таки идеальное «*королевство разума*», воплощенная мечта передовых мыслителей XVII–XVIII вв., прямое отражение идей европейского Просвещения.

Связь с эстетической концепцией функциональной тональности придает значимость и деталям ее механизма. Таков, например, важнейший атрибут функциональной тональности — централизованное и сильное *тяготение* к ЦЭ системы, что получает объяснение на основе энергии *диссонансов* — явных (септима в доминанте, секста в субдоминанте и др.) и скрытых (секста в субдоминанте без квинты и др.), логической противоположности лишь тоникой примиряемых *контрастных функций* D и S, диссонантности и яркой неустойчивости распределенного между S и D *тритона* ($\hat{4}$ и $\hat{7}$) — как явно представленного, так и подразумеваемого, скрытого (при отсутствии тритонов к звукам тоники), на основе объединения *высшим сродством* ЦЭ с неустоями D и S, в условиях господствующего *динамичного метра* (отсюда эстетическая близость метрической динамики и силы тональных функций). Как символ-свидетельство можно воспринять гайдновский образ: острое и однозначное *тяготение* аккорда на словах «струится чистая гармония» («strömt reine Harmonie», с фермой на септима) в № 29 из оратории «Сотворение мира». «Гармония» — в тональном тяготении.

Вместе с тем классическая функциональная тональность ни в какой исторический период не была неподвижной платформой с закрепленными в своей однозначности законами. Называя трехсотлетие XVII–XIX вв. единым периодом «гармонической тональности»,

сердцевинной чего была классическая функциональная мажорно-минорная система, мы в то же время дифференцируем его, по крайней мере, на три стилиевых пласта: 1) барочная гармония (условно 1600–1750), 2) венско-классическая (упрощенно — классическая; 1750–1825) и 3) романтическая гармония (1825–1900).

Верное представление о гармонии нового времени возможно лишь с учетом эволюции гармонической системы в пределах каждого из этих пластов. Так, барочная гармония заметно эволюционировала от Шютца до И. С. Баха, классическая — от Глюка до Бетховена, романтическая — от Шуберта и Шопена до Вагнера, Листа, Рegera, Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова, Скрябина. Естественно, грани эти условны (например, типично классические вариации из сонаты ор. 111 Бетховена — 1822 г. — написаны хронологически позже типично романтической песни Шуберта «Лесной царь» — 1815 г.), и на стыке стилиевых периодов гармонические приемы, исходящие из различных идейных истоков, могут быть технически близкими, даже вполне совпадающими.

Особенно важен здесь период перехода от гармонии мажорно-минорной системы нового времени (XVII–XIX вв.) к Новой музыке нашего столетия, приходящийся на конец XIX — начало XX в. Так же близки или совпадают на стыке веков приемы позднеромантической гармонии и звуковысотной системы новейшего времени. В частности, в музыке романтиков расширяется объем того, что входит в круг понятия «тональность», увеличивается и число самих категорий, предусматриваемых понятием «функциональная гармония». Получается новый круг, *вторая функциональная гармония*, считая первой предусмотренную римановской теорией функциональную *классическую гармонию* с ее комплексом проблем: функциональные диссонансы с их тональным тяготением, функциональные спутники — скрытые диссонансы, производность значения всех аккордов от «трех единственно существующих» с их символами TSD (вместо механичности терцового и ступенного школьного схематизма в теории аккордов) и т. п. Категории второй (а не первой) функциональной системы непосредственно готовят новую гармонию XX в., прямо входят в нее.

Понятие второй функциональной гармонии несколько условно. Она складывается как этап эволюции первой, не отделяясь от нее определенной границей ни хронологически, ни в гармонико-систематическом смысле. Все явления первой, классической функциональной гармонии в том или ином объеме входят и во вторую. Она подготавливается постепенно и задолго, но средоточие ее качеств наблюдается в эпоху рубежа XIX–XX вв. С учетом этой оговорки об условности разграничений двух функциональных концепций гармонической системы возможно называть вторую «романтической», обозначая этим термином не столько стиль музыки, сколько период истории, когда этот стиль доминирует.

Если правильно использовать гармоническую нотацию как язык науки, то многие из новых явлений обнаруживаются наглядно уже в

самих знаках-символах. В первой концепции система связи не обходится без классических символов T, D, S (с дополнительными знаками модификации основных трех трезвучий); например, так анализируется вся 5-я симфония Бетховена. Во второй концепции к ним присоединяются как показатели прямой связи с тоникой четыре медианты, две атакты, тритонанта, два целотоновых соотношения (нижнее — субтон и верхнее — супертон); например, тема белых лебедей H-dur во 2-й картине «Садко» или кода финала 9-й симфонии Дворжака (тритонанта в e-moll).

Открытие принципа гармонического аккордолада, сущностью чего является связь между исходным аккордом-моделью (ЦЭ) и репликатами, имитирующими — точно, варьированно или модифицированно — структуру модели, пролагает новые русла развития самого феномена гармонии; в творчестве Дебюсси, Стравинского, Прокофьева, Бартока и других композиторов XX в. Расщепляется и категория «тоники», в частности превращаясь в многоликий по своим свойствам «устой» (= «полус», по Стравинскому), тон-центр.

Особое значение имеет такое изменение, как распадение некогда единого феномена тональности на несколько, подчас резко несходных друг с другом. Тональность кануна новой музыки XX в. в каких-то своих видах есть нечто качественно иное (под тем же наименованием), чем классическая. Поэтому когда мы говорим «тональность», надо разграничивать, о чем идет речь — о тональности ли времен Бетховена или о времени Листа, Мусоргского, композиторов начала XX в. Например, классическая тональность совершенно чужда нововенской додекафонии и беспочвенны попытки усмотреть старотональные отношения где-нибудь у Шёнберга или Стравинского в каких-нибудь тонико-доминантовых отношениях (они изредка встречаются). Но додекафонии не чужда тональность позднеромантического типа, в отдельных ее особенных видах: снятая, многозначная, колеблющаяся, рыхлая, хотя принципом централизации в додекафонии является не старая тональность, даже в превращенном, модифицированном виде, а новая, на основе ЦЭ нового типа (серии) и связи, возникающей с помощью репликации серии-модели.

Новое в новой гармонии XX в. — двух родов. Первый — очень заметный современникам — это новое качество в рамках старых категорий (например, свободное применение диссонанса, двенадцатиступенность ладоаккордовой системы). Второй род нового для восприятия современников не имеет релевантных категорий и остается незамеченным. В модальной гармонии XV–XVI вв. таковой была аккордовая структура лада; не имея в распоряжении самой этой категории вертикальной единицы, эпоха не могла заметить и сложившейся системы нового ладового типа — аккордового лада. В сознании XVIII в. не было категорий тональной функции, новых гомофонных форм (сонатной), новой метрико-мотивной «гомофонной» фактуры (ткани); все эти явления трактовались на основе *имеющихся* категорий: генерал-баса, контрапункта, синтактики «речи».

Нет сомнения в том, что самое новое в гармонии (и вообще музыке) XX в. и состоит более всего в самих *новых категориях мышления*, а не в новых явлениях прежних категорий. Конечно, новые категории также *готовятся* в рамках предшествующей формации. Например, такой новый эстетический метод индивидуалистическо-романтической гармонии, как отказ от исполнения всеобщей модели и переход к набиранию индивидуальной (либо индивидуализированной) и ее «тиражированию» — в качестве особого звукоряда, модели секвенции, ДКЭ аккордового ряда и т. п., — явно уже опирается на неклассический принцип и родствен (в развитых и автономизированных формах) аналогичному «тиражированию» серийного ряда. Ослепительная яркость красок позднеромантической гармонии осуществляет переход от колористики как дополнительного фактора тональной гармонии к автономной сонорике. От лада как всеобщей прекомпозиционной категории музыка переходит к индивидуально сочиняемому «модусу». То, что первоначально было в XIX в. отдельными смелыми новациями, постепенно входит в систему и в XX в. становится всеобщей нормой. При создании вместе с тематическим материалом его индивидуального звуковысотного модуса широко используются и разработка аккорда (созвучия), модальность — на основе натурального либо искусственного, сочиняемого лада. Так, разработка «скрипичного» квинтаккорда в «Лезгинке» из «Руслана и Людмилы» Глинки как метод гармонической структуры, с полным интонационным переосмыслением вошла в состав индивидуального модуса «Марша» из «Сказки о Солдате» Стравинского. Модальность и индивидуальные модусы, в частности на основе аккордоладов, составляют главную сферу гармонии «Весны священной» Стравинского, одного из программных произведений Новой музыки XX в.

Гармония по-прежнему остается звуковысотной системой многоголосной музыки, а гармоническая функциональность — логикой «сонансов»; в романтической гармонии, второй функциональной системе, происходят процессы, готовящие новые категории музыкального мышления XX в. Так, расщепляется само явление классической ладотональности, всегда объединявшей и звукорядную первооснову (на которую всегда указывали выставляемые при ключе знаки тональности), и аккордовую систему. При развитии тональности это единство распадается на составляющие, автономизирующиеся и получающие дальнейшую жизнь как самостоятельные гармонические принципы: звукорядная основа вновь приобретает облик модальности (теперь уже — неомодальности), а система аккордов дает жизнь аккордоладу (с его отношениями «модель-репликаты»). На подобных путях вторая функциональная гармония естественно вводит мир новых явлений музыки XX в.

Обрисованные в книге направленность исторической эволюции гармонического мышления, законы второй функциональной системы кануна новой музыки XX в., зарождающиеся и становящиеся новые ее гармонические категории непосредственно объясняют многое и в музыке XX столетия.

ПРИЛОЖЕНИЯ

АНАЛИЗЫ

НОТНЫЕ ОБРАЗЦЫ

1.1.1.

И. С. БАХ

Хорошо темперированный клавир

Т. I, fuga IX

293

1 2

E T D

H: [S⁶ D⁷]

3 4

E D⁸ T D⁷ T

H: [T] D⁷ T

5 6 7

E [S⁶ D⁷-D T S D T S⁶ D⁷ T

H: S⁶ D⁷ T

8 9

E T_p S⁶ D⁷ D⁷ D⁸ T S⁶ D⁷

H: [S_p D⁷ T]

10 11

E I S₆ D⁷ S₆ D T S⁷-6

cis:

12 13

E D⁷ I S⁶ D⁷ T_p [S₈ 6 D⁷

cis:

gis:

14 15

E D_p [S_p⁸⁻⁷ D⁷] S_p 7-6

cis: D⁷ S₈ 7-6

gis: T]

fis: [S_p⁸⁻⁷ D⁷ T]

16 17

E T_p T VII

cis: D I S⁶ D⁷ T

18 19

E VI D T Sp D

III II

20 21

E T_p 7 6 D T S⁶ D⁷

22 23 24

E I [D_pS] [D⁹ 8 6-5 D] S 7-6-5

A: [D⁹ 8 6-5 D] T]

25 26

E D T S⁶ D⁷ T⁷ 6 Sp D⁷

27 28 29

E T 7-6-5 S 7-6-5 D S D⁷ T

294

1.2.1.
Л. БЕТХОВЕН
Соната оп. 31 № 2 (часть I)



Largo 1 *pp* 2 *p* Allegro 3

d D₈ D T ..

4 *cresc.* 5 Adagio 6 *sf* 7 *p*

d .. D → S 1-1< D 7< 8 6- 5 4- 3

Largo 7 *pp* 8 9 Allegro *cresc.*

d D Tp D → Tp D

10 11 12

d S⁵ 6> 6₄ 4< 6₉ 6₉

f [quasi cadenza].....

13 14 15

d D₆ 4 D₆ 4 D₆ 4

16 *sf* 17 *sf* 18 *sf*

d sf sf sf

19 20 21 *f*

d 7 6 5 3 T

22 *p* 23 24 25 *f*

d p f D⁷

26 *p* 27 28 29 *f* 30 *sf*

d a T [S]

31 32 *sf* 33 34 *sf*

d a D T⁶ sf

35 36 *sf* 37 38 *sf* 39 *sf*

d a D⁷ T D⁹ sf

40 *sf* 41 42 *f* 43

d sf f D (D) D⁷ D⁹

44 45 46

47 48 49 *cresc.*

50 51 52 *f*

53 54 55 *sf*

56 57 58 59 60 *sf sf*

61 62 *p* 63 64 65 *sf*

66 67 *sf* 68 *ff* 69 *p*

[d]
 a
 I
 D⁷
 D⁷ — 9
 D T S^{6>}
 D⁹ T S^{6>} — 6 D⁹ T S^{6>} — 6 D⁹ T S^{6>} — 6 D⁹ T ..
 S^{6>} — 6 S⁵ — 6> 9 — 8 D = T S — 6 D⁹ + T ..
 S^{6>} — 6 S⁵ — 6> 9 — 8 D = T S — 6 D⁹ + T ..
 S^{6>} — 6 S⁵ — 6> 9 — 8 D = T S — 6 D⁹ + T ..
 S^{6>} — 6 S⁵ — 6> 9 — 8 D = T S — 6 D⁹ + T ..

70 71 72 73 *cresc.*

74 75 *p* 76 77

78 79 80 81

82 83 84 85

86 87 88 *p cresc.* 89 *sf* 90

91 92 93 *sf* 94 95 96

[d]
 a — Tp D — T S⁶
 C: T]
 []
 a D T D T D T D
 T D .. T D
 T D T D T D T D
 [1]
 a T D °D T
 [d]
 a — 7 — 6 — 5 — 4 — °D⁶ — 7
 T

97 *pp* *Largo* 98 99 100 101 102

[d] +T
[a] [+S]
fis: °Sp +S⁶_{1<} +T₅ []

103 *ff* 104 *p* 105 106 107 *f*

[d] +Dp ..
fis: °T D

108 *p* 109 110 111 *f* 112 *sf*

[d] ..
fis: T

113 114 *sf* 115 116 *sf*

[d] ..
fis: S Sⁿ
C: D

117 118 *sf* 119 120 *sf*

[d] → °Dp +D
C: T

121 122 *sf* 123 *sf* 124 *sf*

[d] T 6 5 >

125 *ff* 126 *sf* 127 *sf* 128 *sf*

[d] D 5-6 5 ..
3-4 3 ..
2 3 ..

129 130 *sf* 131 *sf* 132 *sf* 133

[d] v

134 *sf* 135 *sf* 136 *sf* 137 *sf* 138 *dimin.*

[d] 5 6 5 ..
3 2 3 ..
D T

139 140 141 *p* 142 143 *sf* 144

[d] D T⁶ D 8 9 8 7 6 5 4

145 146 147 *pp* 148 [recit. I^o]---

[d] -3 .. D

149 150 151 152 *p* *Allegro*

[d] [T] D

153 154 *cresc.* 155

Adagio *p* 156 *sf* 157 *Largo pp* 158 159 160 [recit. II^o]

Allegro *pp* 161 162 163 164 165 *cresc.* 166 *sf*

167 168 169 170 *sf* 171

172 173 174 *sf* 175 176

177 178 179 180 181

182 183 184 185

186 187 188

189 190 191 192 193 *sf*

194 195 *dim.* 196 197 198 *sf*

199 200 201 202 203 *p*

204 205 206 207 *cresc.* 208 *f*

209 *p* 210 211 212

d

4	5	6	8	8	7	6	5
8	7	6	5	6	5	4	3
6	5	4	3	4	5	6	8

v

213 214 215 216

d

v

217 218 219

d .. T D

v

220 221 222 223 224

d T D T T

225 226 227 228 229 230 231 232 *Beiro 320 r.*

d

1.3.1.
P. WAGNER
«Тристан и Изольда»
Вступление

Langsam und schmachkend

295 *pp* 1 2 3 4

a T 6 5 D⁷ D⁷

5 6 7 8

a D D⁷ (Tp)

C: D D

9 10 11 12

a

E:

ЗДРЖ. 5< 7<

(3) 05 7< D

13 14 15 16 *più f*

a D D⁷

17 18 19 20

a E

C S D¹/₃ = 2/4 = 3/6 D T D

(=T)

21 *dim.* *p* 22 23 *p cresc.*

C Sp S D (Sp) D (Dp)

E S D ..

24 *f dim.* 25 *hart.* *dim.* 26 *p*

E .. D S D T Tp

27 *dim.* 28 *p* 29 *f* 30 *p*

E Sp D₉-9> D .. S

31 *f* 32 *p* 33 *cresc.* 34

C D → Sp 7<-8 D₃ 4 4<- 5-5>-D
E S⁷> (=T)

35 *f* 36 *p zart* 37 *p* 38 *p*

C T D → Sp D D(S) D

39 40 41 42 *molto cresc.*

C D (D) D D (Tp)
E D D D

43 44 45 46 *rallent.* *ff* *a tempo zart dim.* *p*

E D D → Tp D T ..

47 *zart* 48 *p* 49 *sf* 50 *p*

E D⁹> S_p 3< S

51 *sf* 52 *sf* 53 *cresc.* 54 *f*

E D⁷₅ 5< S S D → OT D → Sp

55 *p cresc.* 56 57 58 *f*

E D¹₃ 2 (-T) 2<- 3 D T⁷> D → Sp⁸_{D₃}

59 60 61 *più f* 62 *ff*

Aa (OTp) D → S D

C: 4 4<- 5 D T⁷>

63 *meno f* 64 65 *sempre più f* 66

Aa D S D D T₅ 6 D *molto cresc.*
V 8 9> ..

67 68 69 70 *f*

Aa D 8 9> .. 8 D ..
V C D

71 72 73 74 75 *ff* *f* *ff*

Aa OTp₂-2<-3 D D T₆₄₋₃ D₃ 4 5
C D T₆₄₋₃ S

76 77 78

g: $S_{3\<}^{1\<} \frac{2}{3} \frac{2}{3} \frac{7}{8}$ es: — D
 C-D B: Sp — D Sp — D

79 80 81

Aa [D — D] [D — D] es: I D-D S D S D

82 83 84 85

82 *f* 83 *ff* 84 *dim.* 85

allmählich im Zeitmaß etwas

a [D — D] [D⁶ — 7] es: S D — S D

86 87 88 89

zurückhaltend 89 *espress.*

a [D — D] (Tp) S D = D

90 91 92 93

90 *zart* 91 *p* 92 *p* 93 *cresc.*

a D(S) D D(Sp) D(Dp) D — D — D

94 95 96 97

a I S — o₅⁶ Cc D — o₅⁶, o₅⁶

98 99 100 101

Cc — D — D — S₄⁹ D — D⁹

102 103 104 105 106

102 *p* 103 *p* 104 *più p* 105 *p* 106 занавес

Cc 6 > 5 9 > 8 D — D

107 108 109 110 111

c D — — — — —

1.4.1.
 М. МУСОРСКИЙ
 «Борис Годунов»
 Сцена под Кромами
 (фрагмент до хора

296 «Не сокол летит по поднебесью»

Allegro non troppo

1 *ff* 2 3 4 5 (simile)

A T — — — — —

[ДКЭ = б. терция]

1 simile

A +T N ← D S

[d: D S → Tr N]

2

A b7 ..

3 занавес

A +T D D → D N

[E: +S D D T]

①

4 Хор I-й [ведущие партии — мужские голоса]

23 ff Ва-ли сю-да! На пень са-ди, на

A +T N v<

26 пень, ре-бя-га! Вот так! А чтоб не больно

A L T OS₁³

=II<

[III ступень лидийского лада]

28 выл, чтоб гор-ла-то бо-29 яр-ско-го не пор-тил...

A 3< 7 6< 7
-1< T 5 4< 5

[d: D 7 6< 7
S 5 4< 5]

30 за-ко-но-пать! Важ-но!

A N

d: T]
6>

33 Что ж брат-цы? Аль 34 так, без по-че-ту бо-

A Tr T

35 я-ри-на о-ста-вим? 36 Так без по-че-ту!

A S⁶ T T

37 Так не лад-но! 38 Все ж он Бо-ри-сов во-е-

A mf nVII T S T S⁶
всп

39 во- да. Бо-40 рис, от. во-ровски пре-

A T OS₃⁶ 3< 1<

41-сто-лом цар-ским пра-вит, а 42 он у во-ра во-ро-

A -4 3< 7 5⁶ 1< 1<
-2 1<

43-вал! Что ж? за 44 то е-му почет, как во-ру, 45 доб-ро-му.

Chords: A T₅ +T +S D → S⁶ T S⁶ T

7 Эй! 46 47 Рынды! Фом.ка!... Е. пи- 48

Chords: A T T (S⁶)

49 хан! За бо- 50 я-ри-на! 51 Важ-но!..

Chords: A T₂ T₁ от⁶

8 Хор 2-й [ведущие партии — женские голоса] 52 Чтой-то за не-ви-даль! 53 Аль ни-ко-ли бо-

Chords: a -S T S cresc. D → Тр₆ 7

54 Я-рин наш заз-но-бушки не 55 ве-дал? Ку-ды те

Chords: a 6-7-8 D f S⁶

56 К чор-ту! Бо-я-рин без заз-но-бы, что пи-рог без на- 57

Chords: a D₃ 5 6< 7< 7< 5 1 2 4< 5 1 2< 3

[паралл. увелич. трезвучия]

9 чин-ки, о-дин су- 59 харь! А. Фи-мья! 60 го-луб-ка!

Chords: a -8 -6 -3< °D⁶ T D₂ D₂

C: D⁶< T]

61 Те-бе уж, ба-ют, 62 вто-ра-я сот-ня под-сту-

Chords: a S °D T S °D C:Sp D⁶

63 ли-ла. Так о- 64 но не бо-яз-но. 65 Ва-ли, кра-

Chords: a Тр S⁶ D → Тр S⁶ D₂ -T

C: T S⁶ D T S⁶

10 -са-ви-ца, к бо-я-ри-ну! 66 Ва-ли! Ха, ха, ха, 67

Chords: a D T D T 5

11 [triple] ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха! 68 69

Chords: a T⁶ 7 .. cresc.

C: Тр⁶ 7 S D⁷

Лад-но! Да-вай-те ве-ли-чать! Да-вай-те ве-ли-чать!

с: Т Тр ..
Es: Т Т Dp Т
C: Т

Эй, ба-бы, за-во-ди! Эй, вы-ба-бы, за-во-ди!

Es: ff .. [Далее хор
As D 9 7 6 5 8 7 6 5 4 «Не сокол
летит по
поднебесью»,
As-dur]

1.5.1.
А. ЛЯДОВ
«Волшебное озеро»
Сказочная картинка

297

Andante $\text{♩} = 58$

Des: T₁ 5 1 S-T S-T
Des: S D Отр ..
E: Тр S D Т
Des: Отр 11 12 13 14 dolce
E: Т G: Тр S D Т Es: ID

Des: Sp<] ID S
Es: - T Ges: ID T

Des: ID ID (Dp<)
D: ID T

Des: DM (pox.) D o56
C dom: B dom: As dom:

Des: D o56 D I
As dom:

Des: ID
D dim: D F H

30 *p* *sf dim.* *cresc.* 31 *pp* 32 *p* *mf* *cresc.* 33

D *dim* D ————— As ————— (npox.)

34 *f dim.* 35 *rit.* 36 *Tempo I* 37 *pp* 38

D *dim* ————— F ————— F ^{max} F

39 *f max* 40 41 42 43

F ^{max} — Des ————— A

44 *mf* 45 *p* 46 *mf* 47 *mf* 48

(npox.) — A ^{dup!} A — Es ————— A ————— Es

Des ————— D ————— D

49 *p* 50 51

Des ^{dom} T

52 *dim.* 53 *pp* 54 *cresc.* 55

Des — 5 — 6 — 5 — 6 — 5 ————— 6 — 7 — 8 ————— 5 — 5 — 6 — 8 ————— 5 — 5 — 6 — 8 ————— D^{9>}

8 — 7 — 6

56 57 *f* 58 *dim.* 10

Des ————— 5⁶ D^{9>} —————

59 *p cresc.* 60 *rit.* 61 *doite* *pp*

Des — D⁹ ————— des ^{dim}

62 63

Des —————

64 65 *p* 66 11

Des ————— [= 5^{6<}] T ————— D⁹ ————— D^{9>}

67 68 69 *mf*

Des T

70 *pp* 71 72 *pp*

Des — S ————— T ————— S

73 *pp* 74 *pp* 75 *pp* 76 77 78 *ppp* *pizz.* [al fine] T
 Des — T
 5 — 6 > — 5
 Des
 79 *ppp* 80 81 82 *morendo*
 Des

СХЕМЫ ФОРМ

1.1.2. И. С. БАХ. ХТК. Т. I, фуга IX, E-dur

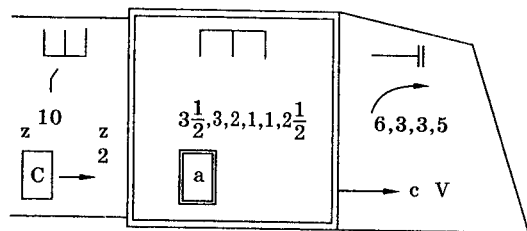
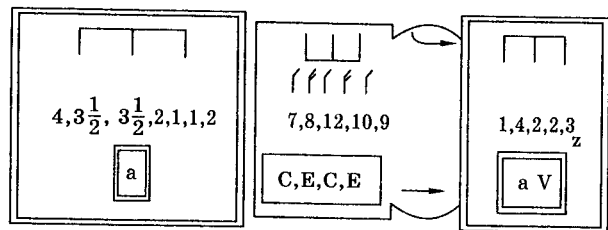
ЭКСПОЗИЦИЯ КОНТРЭКСП. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
 и¹ — и² — и³ — и⁴
 (альт.) Мод. 1 (альт.) Мод. 2 Мод. 3
 T-D T D T-D D Tr — Tr
 T D S T
 E cis
 РЕПРИЗА 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29
 и³ — и⁴
 Мод. 1
 T-D-T — T D T
 Модуляция — только малая В т 12-13 — quasi-тема.

1.2.2. Л. БЕТХОВЕН. Соната оп. 31 № 2, ч. I

2.4.2.1.3₂ 4 4 2 2 2 2 1 1 1 4,4,6,2,2,4,2,2,8₂ 4,4,6,4
 2,2,2; 4,4,2,2,2,2,2,2,1,1 12,6;4
 d — a
 fis — h, G, C, A, d — ⊕

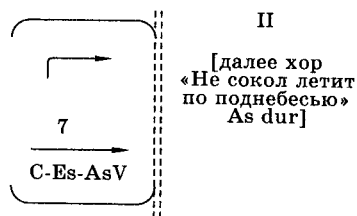
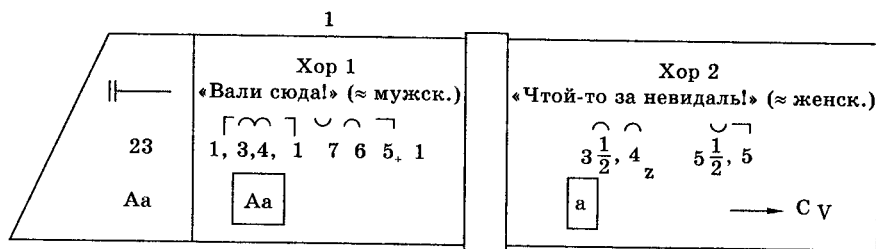
6,4,6,12 1,4,4,6, 2,2,4,2,2,8₂ 4,4,6;10
 d — d

1.3.2. Р. ВАГНЕР. «Тристан и Изольда». Вступление

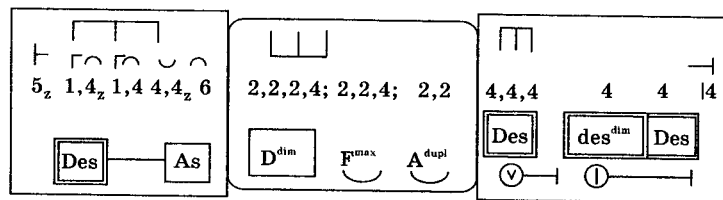


1.4.2. М. МУСОРСКИЙ.

«Борис Годунов». Сцена под Кромами (фрагмент)

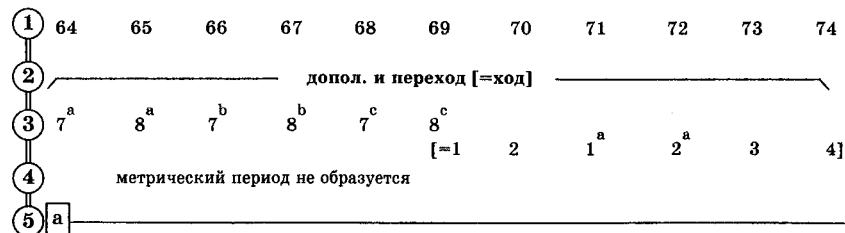
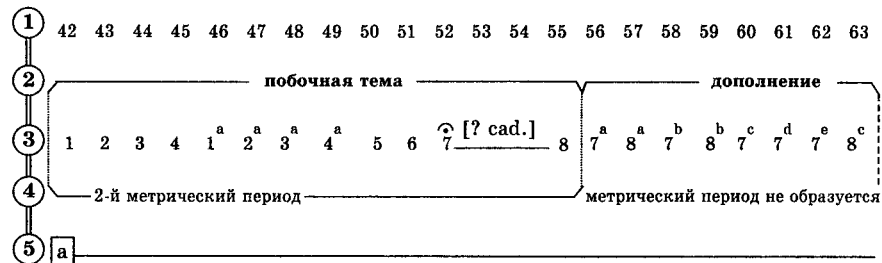
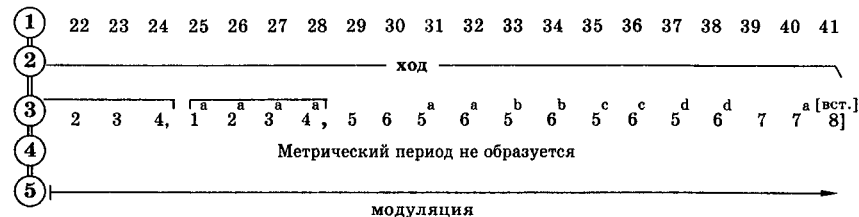
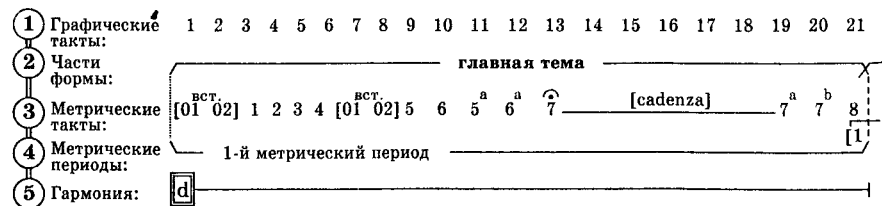


1.5.2. А. ЛЯДОВ. «Волшебное озеро»

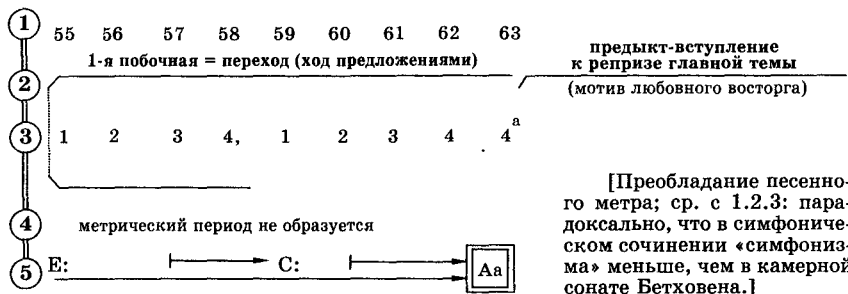
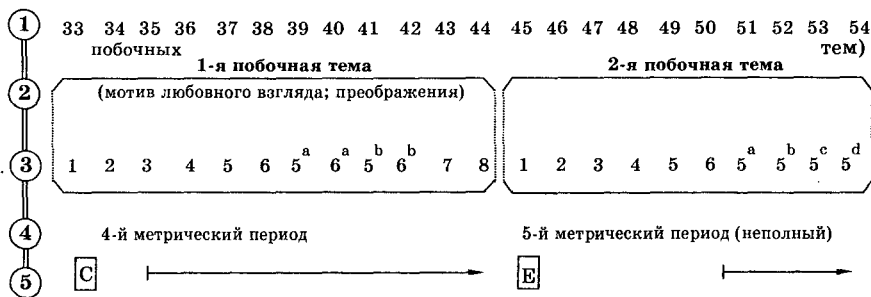
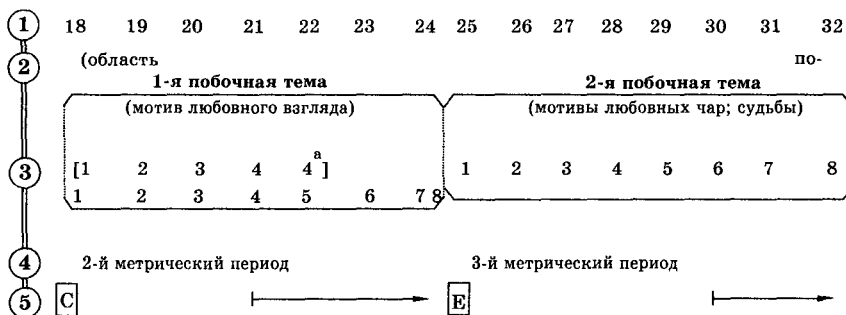
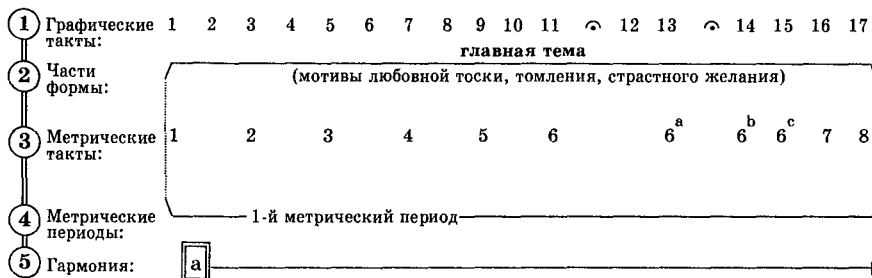


МЕТРИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

1.2.3. Л. БЕТХОВЕН. Соната оп. 31 № 2, ч. I
Метрическая структура экспозиции



1.3.3. Р. ВАГНЕР.
«Тристан и Изольда». Вступление
Метрическая структура фрагмента



ПРИНЯТЫЕ В КНИГЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

2.1. Основные знаки тональной функциональности

- T, D, S — тоника, доминанта, субдоминанта (трезвучия).
⁺T, [°]T — тоника мажорная, минорная (+ = знак мажора; ° = знак минора);
 \mathbb{D}, \mathbb{S} — двойная доминанта, двойная субдоминанта
T_p, D_p, S_p — параллель к T, к D, к S (трезвучия);
 $\mathbb{D} \rightarrow \mathbb{S}$ — побочная доминанта, к субдоминанте (с разрешением в нее);
(S)
 $\mathbb{D} \square, \mathbb{D} \square \mathbb{S}$ — побочная D, к S (без разрешения в нее);
T<sub>p} — доминанта (побочная) обратного действия;
D⁷, S⁶, \mathbb{D}^9 — D⁷, S с прибавленной секстой, нонаккорд \mathbb{D}^9 (арабские цифры — звуки аккорда);
T₃, D₅ — (цифра снизу = звук аккорда в басу) — тонический секстаккорд, доминантовый терцквартаккорд (3);
D<sub>7} — D⁷ с секстой;
T^{6<} — тоника с повышенной (высокой) квинтой (< и > = знаки хроматического повышения и понижения звуков аккорда);
D<sub>7} — D⁷ с пониженной (низкой) квинтой;
T<->-< — знаки < и > без цифры относятся к терции;
T^{8-7(-)-7>} — тоника с (проходящей) большой и малой септимой;
T⁶ — тоника без терции (только прима и квинта);
D<sub>7} или D⁷ — D⁷ без примы (x = «зачеркнутая», т. е. пропущенная прима);
 $\mathbb{D}^9>$ — малый D⁹ без примы (т. е. уменьшенный вводный септаккорд);
 \mathbb{S} — S без примы (т. е. «VI степень» как видоизменение S);
T<sub>6} или T<sub>6} — T без примы (т. е. «III степень» в функции T);
T<sub>6} или T<sub>6} — «T на сексте» (в басу), т. е. «VI» как видоизменение T;
 $\mathbb{S}^6>$ или S⁶ — «S на сексте в басу»;
 $\mathbb{S}^6>$ или S⁶ — неаполитанский секстаккорд;
 $\mathbb{D}^{\flat-5}$ или D^{\flat-5} — кадансовый $\mathbb{D}^{\flat-5}$ и доминанта.</sub></sub></sub></sub></sub></sub></sub></sub>

2.2. Функциональные знаки расширенной тональности

- N — фригийская II (= неаполитанское трезвучие nII)
M — большая медианта (E-dur в C-dur)
m — малая медианта (Es-dur и C-dur)
M — большая субмедианта (As-dur в C-dur)
m — малая субмедианта (A-dur в C-dur)
DM — от доминанты большая медианта (H-dur в C-dur)
L — (= «лидийская») II мажорная (не \mathbb{D})
D — дубль-доминанта, т. е. аккорд D не на V, а на nII (например, des-f-as-h в C-dur)
 \mathbb{D} — дубль- \mathbb{D} , т. е. аккорд \mathbb{D} не на II, а на nVI (например, as-c-es-fis-b в C-dur)
 \mathbb{S} — дубль-S, т. е. аккорд S не на IV, а на VII
T — дубль-тоника, то есть аккорд T не на I, а на nV (например, ges-b-des-e в C dur)
A — прилегающая на полутон снизу (т. е. вводноточно стремящаяся вверх; вVII)
V — прилегающая на полутон сверху (т. е. вводноточно стремящаяся вниз; nII)
L — тритонанта (nV или vIV)

2.3. Прочие обозначения гармонии

I, II, III, vVI , vII , — ступени (аккорды); v = «низкая»

$\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{v7}$, $\hat{v4}$ — ступени (звуки); v , v = «низкая», «высокая»

① — органичный пункт на Т (= на $\hat{1}$ ступени)

⑤ — органичный пункт на D (= на $\hat{5}$)

C^{max} — увеличенный лад С

C^{dim} — лад С уменьшенный

C^{dupl} — дважды-лад С (= тритоновый)

C — тональность (пишется под ключом в начале нотной строки);

$G:$
 $d:$ — отклонения (субсистемы)

C — главная тональность (в многотемных формах);

G — подчиненные тональности (например, в побочной партии экспозиции)

○ ① ② ③ — исходная ступень (тоника) и квинты вверх: 1-я, 2-я, 3-я (= C-G-D-A)

○ ① ② ③ — исходная ступень (тоника) и квинты вниз: 1-я, 2-я, 3-я (= C-F-B-Es)

$C^{2.1}$ — лад «тон-полутон» с тоникой С

$C^{1.3.2}$ — лад С со звукорядом 1.3.2.1.3.2

2.4. Функции частей музыкальной формы

\square — главная тема

\square — побочная тема (1-я- \square , 2-я- \square)

\curvearrowright — переход (от главной темы)

\curvearrowleft — переход (к главной теме)

— — вступление

— — заключение (кода малой формы)

\cup — предложение, устойчивая часть темы

\cup — середина, неустойчивая часть темы

— — вступительная часть темы

— — дополнение (к теме)

\cup — разработка

— — преддыкт

— — кода (крупной формы)

ТАБЛИЦА ИНТЕРВАЛОВ

Интервал	Наименование интервала	Связь с с (степень родства)	Величина интервала в отношениях чисел колебаний	Величина в центах
c-c	унисон (чистая прима)	тождество	$\frac{1}{1} = 1,00000$	0
c- $\overline{\text{His}}$	схизма	+8Q +1T	$\frac{32805}{32768} = 1,00113$	1,95
c- $\underline{\text{deses}}$	диасхизма	-4Q -2T	$\frac{2048}{2025} = 1,01136$	19,6
c-c	Дидимова (синтоническая) комма	+4Q -1T	$\frac{81}{80} = 1,01250$	21,5
c- $\overline{\text{His}}$	Пифагорова комма	+12Q	$\frac{531441}{524288} = 1,01364$	23,5
c- $\underline{\text{deses}}$	малая диеса	-3T	$\frac{128}{125} = 1,02400$	41,1
c- $\underline{\text{deses}}$	большая диеса	+4Q -4T	$\frac{648}{625} = 1,03680$	62,6
c- $\overline{\text{cis}}$	малая хрома, меньшая увеличенная прима	-1Q +2T	$\frac{25}{24} = 1,04167$	70,7
c-des	пифагорейская лимма, пифагорейская малая секунда	-5Q	$\frac{256}{243} = 1,05350$	90,2
c- $\overline{\text{cis}}$	большая хрома, большая увеличенная прима	+3Q +1T	$\frac{135}{128} = 1,05469$	92,2
c-[des=cis]	равномерно-темперированный полутон (= 1/12 октавы)		$\sqrt[12]{2} = 1,05946$	100,0
c-(des)	17-й тон натурального звукоряда		$\frac{17}{16} = 1,06250$	105,0
c- $\underline{\text{des}}$	диатонический полутон, меньшая малая секунда	-1Q -1T	$\frac{16}{15} = 1,06667$	111,7
c-cis	пифагорейская апотома, увеличенная прима квинтовой диатоника	+7Q	$\frac{2187}{2048} = 1,06787$	113,7
c- $\underline{\text{des}}$	большая лимма, большая малая секунда	+3Q -2T	$\frac{27}{25} = 1,08000$	133,2
c-eses	пифагорейская уменьшенная терция	-10Q	$\frac{65536}{59049} = 1,10986$	180,5

Интервал	Наименование интервала	Связь с с (степень родства)	Величина интервала в отношениях чисел колебаний	Величина в центах
c-d̄	большая секунда, меньший целый тон	-2Q +1T	$\frac{10}{9} = 1,11111$	182,4
c-[d]	равномерно-темперированный целый тон (= 1/6 октавы)		$\sqrt[6]{2} = 1,12246$	200,0
c-d	пифагорейская большая секунда, больший целый тон, 9-й тон натурального звукоряда	+2Q	$\frac{9}{8} = 1,12500$	203,9
c-eses	уменьшенная терция	-2Q -2T	$\frac{256}{225} = 1,13778$	223,5
c-dis	увеличенная секунда	+1Q +2T	$\frac{75}{64} = 1,17188$	274,6
c-es	пифагорейская малая терция	-3Q	$\frac{32}{27} = 1,18519$	294,1
c-(es)	19-й тон натурального звукоряда		$\frac{19}{16} = 1,18750$	297,5
c-[dis=es]	равномерно-темперированная малая терция (полудитон) (1/4 октавы)		$\sqrt[4]{2} = 1,18921$	300,0
c-es	натуральная малая терция	+1Q -1T	$\frac{6}{5} = 1,20000$	315,6
c-dis	пифагорейская увеличенная секунда	+9Q	$\frac{19683}{16384} = 1,20135$	317,6
c-fes	пифагорейская уменьшенная кварта	-8Q	$\frac{8192}{6561} = 1,24859$	384,4
c-ē	натуральная терция, 5-й тон натурального звукоряда	+1T	$\frac{5}{4} = 1,25000$	386,3
c-[e]	равномерно-темперированная большая терция (дитон) (1/3 октавы)		$\sqrt[3]{2} = 1,25992$	400,0
c-e	пифагорейская большая терция	+4Q	$\frac{81}{64} = 1,26563$	407,8
c-f	пифагорейская чистая кварта	-1Q	$\frac{4}{3} = 1,33333$	498,0
c-f	равномерно-темперированная кварта (5/12 октавы)		$(\sqrt[12]{2})^5 = 1,33484$	500,0
c-(fis)	11-й тон натурального звукоряда		$\frac{11}{8} = 1,37500$	551,3
c-ges	пифагорейская уменьшенная квинта	-6Q	$\frac{1024}{729} = 1,40466$	588,3

Интервал	Наименование интервала	Связь с с (степень родства)	Величина интервала в отношениях чисел колебаний	Величина в центах
c-fis	увеличенная кварта, тритон	+2Q +1T	$\frac{45}{32} = 1,40625$	590,2
c-[fis=ges]	равномерно-темперированный тритон, полуоктава		$\sqrt{2} = 1,41421$	600,0
c-ges	уменьшенная квинта	-2Q -1T	$\frac{64}{45} = 1,42222$	609,8
c-fis	пифагорейская увеличенная кварта, тритон	+6Q	$\frac{729}{512} = 1,42383$	611,7
c-[g]	7/12 октавы		$(\sqrt[12]{2})^7 = 1,49831$	700,0
c-g	пифагорейская чистая квинта, 3-й тон натурального звукоряда	+1Q	$\frac{3}{2} = 1,50000$	702,0
c-gis	(меньшая) увеличенная квинта	+2T	$\frac{25}{16} = 1,56250$	772,6
c-as	натуральная малая секста	-1T	$\frac{8}{5} = 1,60000$	813,7
c-(as)	13-й тон натурального звукоряда		$\frac{13}{8} = 1,62500$	840,5
c-(b)	7-й тон натурального звукоряда, «b»		$\frac{7}{4} = 1,75000$	968,8
c-aīs	увеличенная секста	+2Q +2T	$\frac{225}{128} = 1,75781$	976,5
c-b	пифагорейская малая септима	-2Q	$\frac{16}{9} = 1,77778$	996,1
c-b̄	малая септима	+2Q -1T	$\frac{9}{5} = 1,80000$	1017,6
c-aīs	пифагорейская увеличенная секста	+10Q	$\frac{59049}{32768} = 1,80203$	1019,6
c-h̄	(большая) большая септима, 15-й тон натурального звукоряда	+1Q +1T	$\frac{15}{8} = 1,87500$	1088,3
c-h	пифагорейская большая септима	+5Q	$\frac{243}{128} = 1,89844$	1109,8
c-c ¹	чистая октава, 2-й натуральный тон		$\frac{2}{1} = 2,00000$	1200,0

Условные обозначения:

Q = чистая квинта 3/2

T — натуральная большая терция 5/4

} Строительные интервалы нашей музыкальной системы

+ интервал вверх

- интервал вниз

штрих снизу — комматическое повышение

штрих сверху — комматическое понижение

(По: Riemann. Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 411-413).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
-------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1. Гармония	8
1. Значение термина в музыке	8
2. Этимология	9
3. Гармония. Мифологические представления	9
4. Философский аспект. Гармония мира	10
5. Гармония и красота	11
6. Гармония в музыке	12
7. Историческая изменчивость понятия гармонии	13
<i>Литература</i>	14
Глава 2. Консонанс и диссонанс	15
1. Этимология	15
2. Сущность консонирования и диссонирования	15
3. Математический и физический аспекты	16
4. Музыкально-физиологический и музыкально-психологический аспекты	19
5. Соотношение аспектов консонирования и диссонирования	20
6. Проблема октавы	22
7. Два основных метода оценки консонансов и диссонансов	25
8. Формы звуковой реализации консонанса и диссонанса	25
9. Консонансы, диссонансы и ладообразование	27
10. Историческое развертывание свойств консонанса и диссонанса	28
11. Важнейшие теории консонанса-диссонанса	30
<i>Литература</i>	31
Глава 3. Лад	32
1. Определение понятия	32
2. Этимология	34
3. Сущность лада	34
4. Интонационная природа звукового материала лада	36
5. Основные категории и типы ладовой системы. Их генезис	37
6. Органика и диалектика процесса эволюции лада	39
7. Механизм ладообразования	41
8. Классификация ладов	42
<i>Литература</i>	45
Глава 4. Аккорд	46
1. Этимология	46
2. Понятие и определение	46
3. Основные типы и виды аккордов	49
4. Логическая структура аккорда	51

5. Три стороны аккорда	53
6. Основной тон аккорда	55
7. Терцовый принцип аккордовой структуры	57
8. Этапы исторической эволюции категории аккорда	58
<i>Литература</i>	59

Глава 5. Первичные линейные неустой: неаккордовые звуки	60
1. Определение. Сущность неаккордовых звуков	60
2. Критерии классификации неаккордовых звуков	61
3. Основные типы неаккордовых звуков	62
4. Задержания. Апподжиатура	63
5. Проходящие	66
6. Вспомогательные. Камбиаты	68
7. Предъяем	70
8. Выдержанные тоны (педали)	71
9. Свободные тоны	72
10. Комбинированные и вторичные неаккордовые. Особые случаи неаккордовых звуков	73
11. Неаккордовые звуки и мотивное членение формы	75
12. Влияние линейных тонов на гармоническую вертикаль	76
13. Этапы исторической эволюции неаккордовых звуков	80
14. Основные функции интервалики в классико-романтической гармонии	83
<i>Литература</i>	83

Глава 6. Первичный гармонический устой: органный пункт	84
1. Определение. Сущность органного пункта	84
2. Этимология	84
3. Виды органных пунктов	85
4. Роль органных пунктов в музыкальной форме	86
5. Органный пункт на тонике	88
6. Органный пункт на доминанте	90
7. Двойной (и тройной) органный пункт	91
8. Органные пункты (педали) в верхних голосах	93
9. Полигармония органных пунктов. Виды полиструктур	95
10. Особенности голосоведения	97
11. Фигурация органного пункта. Остигато	98
12. Органные пункты на других ступенях	99
13. Этапы исторической эволюции органного пункта	101
<i>Литература</i>	104

Глава 7. Голосоведение	105
1. Определение и разграничение понятий. Сущность голосоведения	105
2. Виды движения голосов. Количественный и качественный факторы голосоведения	107
3. Фактурные функции голосов	109
4. Контурное двухголосие. Контрапунктический остов гармонической ткани	113
5. Глубинные слои многоголосной ткани. Стилистическая обусловленность норм голосоведения	116
<i>Литература</i>	124

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Глава 8. Роды интервальных систем	126
1. Понятие рода	126
2. Экмелика	128
3. Пентатоника. Квинтовая пятиступенность	131
4. Диатоника	133
5. Квинтовая структура диатоники	137
6. Квинто-терцовая структура диатоники	141
7. Миксодиатоника	143
8. Гемииолика	145
9. Хроматика	148
10. Формы хроматики	154
11. Энгармонизм. Равномерная температура. Понятия «ступени» и «значения»	158

12. Проблема полутона. Вводнотонность	166
13. В замкнутом круге	169
14. Микрохроматика	172
<i>Литература</i>	174
Глава 9. Лады модального типа	175
1. Модальное одноголосие	175
2. Ладовая переменность	188
3. Проблема обиходных ладов	192
4. О выразительности старинных модальных ладов	204
5. Модальное многоголосие. Натуральные лады. Модализмы	208
6. Смещение ладов. Модальная хроматика	222
7. Симметричные лады	225
<i>Литература</i>	234
Глава 10. Тональность	235
1. Понятие тональности	235
2. Мажор и минор	239
3. Смысловое значение элементов тональной системы. Ступени и функции. Фундаментные ступени и проблема основного тона	245
4. Состав тональности и проблема тонального родства	250
<i>Литература</i>	260
Глава 11. Теория функций	261
1. Понятие функции	261
2. Типология ладогармонических функций	262
3. Модальные функции	263
4. Тональные функции. Центральный и главные элементы тональной системы	268
5. Система основных тональных функции (ГЭ)	272
6. Модификация коренных функциональных гармоний. Функциональные спутники, «мнимые консонансы» (скрытые диссонансы). Типы основного тона. Проблема медианта	278
7. Логика тональных функций. Формула TSDT как основной закон функциональной тональности	292
8. Тональность строгая и расширенная. Функциональные ступени	297
9. К проблеме полифункциональности	302
10. К проблеме «прерванных оборотов». Типы аккордовых соединений	305
11. Квинтовые ряды диатоники. К проблеме уменьшенного трезвучия. Диатонические терцовые ряды	311
12. Диатонические секвенции	315
13. Субсистемы и местные (переменные) функции	320
14. Двойная доминанта. Фригийская (неаполитанская) субдоминанта	322
15. Побочные функции. Отклонения (хроматические субсистемы). Расширение тональности	328
16. Хроматизированные и хроматические квинтовые ряды. Хроматические секвенции. Хроматизированные и хроматические терцовые ряды	334
17. Линейные функции. Проходящие и вспомогательные аккорды	342
18. Апподжиатурные созвучия. Кадансовый квартсекстаккорд. Прочие линейные функции	347
19. Разработка аккорда. Вторичные аккорды	349
20. Гармоническая колористика. Колористические функции	357
21. Линейные ходы. Линейность в тональных последованиях	362
22. Альтерация. К проблеме увеличенного трезвучия. Увеличенная секста. «Секста Чайковского»	366
23. Смещение ладов. Мажоро-минорные системы	376
24. Дальнейшее расширение тональности. Моноструктурные функции и добавочные конструктивные элементы (ДКЭ). Аккордовые ряды	383
25. Тритоновые замены и функциональные дубли	388
26. Постальтерация	398
27. Функциональная инверсия	402

28. Состояния тональности. Тональные индексы	409
29. Эмансипация терцовых, секундовых и тритоновых связей	425
30. Однотерцовые связи	436
31. Модальная функциональность в симметричных ладах	442
32. Новая сонантность	443
33. Сложение хроматической тональной системы. Омнитональность (пантональность)	446
34. Новые техники романтической гармонии	452
<i>Литература</i>	454

Глава 12. Гармония и формообразование	456
1. Главные факторы формообразования	456
2. Гармония и метр	458
3. Каденции	468
4. Типы гармонического изложения	472
5. Гармония и тематизм	475
6. Модуляция	476
7. Гармонические структуры классических музыкальных форм	483
8. Эволюция гармонии и формообразование	486
<i>Литература</i>	497

Заключение	498
-------------------	------------

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Анализы	504
1.1.1.–1.5.1. Нотные образцы	504
1.1.2.–1.5.2. Схемы форм	529
1.2.3.–1.3.3. Метрические структуры	531
Приложение 2. Принятые в книге обозначения	533
2.1. Основные знаки тональной функциональности	533
2.2. Функциональные знаки расширенной тональности	533
2.3. Прочие обозначения гармонии	534
2.4. Функции частей музыкальной формы	534
Приложение 3. Таблица интервалов	535

Юрий Николаевич ХОЛОПОВ

ГАРМОНИЯ
Теоретический курс
Учебник

Генеральный директор *А. Л. Кноп*
Директор издательства *О. В. Смирнова*
Главный редактор *Ю. А. Сандулов*
Художественный редактор *С. Л. Шапиро*
Редактор *У. А. Елькина*
Корректоры *О. П. Панайотти, В. С. Волкова*
Подготовка иллюстраций *Л. В. Буракова, А. Ю. Лапшин*
Верстальщик *С. Ю. Малахов*
Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.001665.03.02
от 18.03.2002 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lpbl.spb.ru

www.lanpbl.spb.ru

193012, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 277.

Издательство: тел./факс: (812)262-24-95, тел.: (812)262-11-78;
pbl@lpbl.spb.ru
print@lpbl.spb.ru

Торговый отдел: 193029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812)567-54-93,
тел.: (812)567-85-78, (812)567-14-45, 567-85-82, 567-85-91;
trade@lanpbl.spb.ru

Филиал в Москве:
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 5,
тел.: (095)919-96-00, 787-59-47, 787-59-48;
lanmsk@gpress.ru

Филиал в Краснодаре:
350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (8612)74-10-35.

Сдано в набор 23.10.2002. Подписано в печать 20.04.2003
Бумага типографская. Гарнитура Школьная. Формат 60x90^{1/16}
Печать офсетная. Печ. л. 22,84. Усл. п. л. 34,0. Тираж 2000 экз.
Заказ № 1543

Отпечатано с готовых диапозитивов
во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

КНИГОИЗДАТЕЛЬСКАЯ И КНИГОТОРГОВАЯ ФИРМА

Издательство «ЛАНЬ»



предлагает

➤ Книги нашего издательства:

история и философия
учебная литература
литература для вузов
иностранные языки
специальная литература
справочники и словари
медицина и психология
развивающая литература
астрология и метафизика

- Обмен, в т. ч. междугородний
- Формирование контейнеров в любую точку страны
- Ответственное хранение по договорным ценам
- Экспедирование и перевозка книжной продукции
Москва — Петербург, Петербург — Москва
- Гибкая система скидок
- Приглашаем к сотрудничеству авторов и издательства для
совместного выпуска книг

Рукописи

не рецензируются и не возвращаются

ЖДЕМ ВАС ПО АДРЕСАМ:

РФ, 193012, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 277

Издательский отдел: (812) 262-11-78

Производственный отдел: (812) 262-24-95

Торговый отдел: 193029, ул. Крупской, 13,

(812) 567-85-78, 567-14-45,

тел./факс 567-54-93

www.lanpbl.spb.ru

E-mail: lan@lpbl.spb.ru,

pbl@lpbl.spb.ru (издательский отдел)

print@lpbl.spb.ru (производственный отдел)

trade@lanpbl.spb.ru (торговый отдел)

post@lanpbl.spb.ru (книга почтой)

Филиал в Москве

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, д. 5,

(метро Текстильщики)

тел. (095) 919-96-00, 787-59-47, 787-59-48

E-mail: lanmsk@gpress.ru

Филиал

в Краснодаре

350072, Краснодар,

ул. Жлобы, д. 1/1

(8612)74-10-35