

Т. МЮЛЛЕР

---

ГАРМОНИЯ

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

кафедра теории музыки

Т. МЮЛЛЕР

---

ГАРМОНИЯ

третье издание

*Допущено  
Управлением учебных заведений  
и научных учреждений  
Министерства культуры СССР  
в качестве учебника  
для исполнительских факультетов  
музыкальных вузов*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
МОСКВА 1982

Настоящий учебник по своим принципиальным установкам опирается на наиболее распространенный в средних музыкальных учебных заведениях «Учебник гармонии» И. И. Дубовского, С. В. Евсеева, В. В. Соколова и И. В. Способина и предназначен для студентов исполнительских факультетов консерваторий. Рзаумеется, вузовский курс продолжает и углубляет изучение предмета, пройденного в училище, поэтому автор счел возможным расширить теоретическую часть учебника и уделить особое внимание анализу произведений различных стилей и жанров, осветив по мере возможности проблемы гармонии нашего времени.

В учебнике сохранен в основном общепринятый порядок расположения материала. К отдельным параграфам глав даны задания для письменных работ, для игры на фортепиано и анализа. В списки произведений для гармонического анализа включено много названий, что вызвано желанием увеличить возможности выбора образцов из музыкальной литературы. Из тех же соображений в отдельных параграфах приведено большое количество мелодий для гармонизации. К некоторым темам даются задания по сочинению тех или иных разделов пернодов или простых форм в четырехголосной фактуре. Рекомендуются придерживаясь такого изложения до шестой главы включительно и заканчивать письменные работы по гармонизации мелодии итоговыми задачами. По темам же седьмой главы более уместны работы по сочинению пьес в простых формах. В качестве дополнительного материала могут быть использованы образцы из задачник А. Аренского, А. Мутли, А. Мясоедова и других учебников или пособий.

На пути профессионального образования музыканта-исполнителя освоение гармонии является одной из существенных задач, способствующих пониманию замысла композитора и нахождению верной исполнительской трактовки. На протяжении всего курса следует уделять особенно большое внимание гармоническому анализу. Опыт показал, что овладение техникой анализа является залогом укрепления навыков чтения с листа и уверенной транспозиции, а также помогает прочному запоминанию изучаемых произведений. Следует включать в анализ и эти произведения.

Мюллер Т. Ф.

М 98 Гармония: Учебник. — М.: Музыка, 1982. — 288 с., нот.

Книга известного педагога, профессора Т. Мюллера представляет собой второе, незначительно дополненное издание учебника гармонии, вышедшего в 1976 году. «Гармония» Т. Мюллера успешно применяется в педагогической практике на исполнительских факультетах консерваторий. Этому способствует методическая продуманность и удачная компоновка материала, изложение в доступной для студентов форме теоретических положений, касающихся современной гармонии, а также ясная, четкая практическая направленность учебника.

4905000000—395  
М 026(01)—82 51 — 81

## ВВЕДЕНИЕ

Понятие гармонии в наше время значительно расширилось. Оно не отождествляется теперь только с понятием аккордов (или созвучий) и их последовательностей, а включает целую область средств выразительности, в которой названные явления рассматриваются в их музыкально осмысленном значении в процессе развития и становления музыки в целом.

Одной из центральных задач вузовского курса гармонии, помимо прочных практических навыков в анализе, гармонизации мелодии, игре модуляций и секвенций, представляется выработка умения определить характерные черты стиля той или иной эпохи, того или иного композитора или даже отдельного произведения. В связи с этим особое значение приобретает более широкое понимание музыкальной системы, процесса развития музыкального мышления, ладотональных основ музыки, функциональности в ее неразрывной связи с другими элементами музыкального языка.

Гармония, как один из основополагающих компонентов музыки, выступает в произведениях в единстве с мелодикой, метроритмом, темпом, фактурой, динамикой, манерой исполнения. Она возникает в любом виде многоголосия — гомофонии, полифонии, подголосочном складе и присутствует в скрытой форме даже в одностольном. Учебный курс гармонии концентрирует внимание прежде всего на изучении таких видов многоголосия, в которых имеется определенная дифференциация голосов и где можно выделить основную мелодию и сопровождающие ее голоса.

Композиторы по-разному используют различные стороны выразительности гармонии. Исполнителю поэтому важно уяснить, в каких соотношениях с колоритом выступает функциональная сторона, установить степень тонального соподчинения, роль отдельных созвучий, средства достижения кульминации.

Всякая мелодия таит в себе гармонию; более того, в ней потенциально заключены многие варианты гармонизации. Но это вовсе не означает, что каждая мелодия может быть гармонизована любыми средствами. Как в мелодии, так и в гармонии заложены совершенно определенные стилистические признаки, выражающиеся в ладотональных, структурных, интервальных, ритмических и метрических особенностях.

Для уяснения специфики определенного стиля нужно исследовать образцы периода расцвета этого стиля, в которых соотношения между средствами выразительности выступают наиболее рельефно и художественно убедительно. Для многоголосия строгого письма — это произведения Палестрины и Лассо; для полифонии свободного стиля — Баха и Генделя; для последующих эпох — творчество венских классиков, западных романтиков, русских и советских классиков. Представляя себе определенный стиль по его типическим выразительным средствам, необходимо, однако, помнить, что элементы стиля всегда находятся в постоянном движении, становлении, кристаллизации, переходе в новое качество. Точно так же никогда не останавливается и процесс исследования. В одну эпоху считают основными одни признаки, в последующую эпоху, на новом уровне развития науки исследователи находят дополнительные черты и, может быть, с не меньшим основанием подчеркивают другие существенные явления как важнейшие показатели стиля. Так подвергается нередко основательному пересмотру или значительному расширению весь комплекс представлений о том или ином явлении.

Эпоха вокальной полифонии строгого стиля (XV—XVI века) длительное время характеризовалась прежде всего с позиции становления в ней полифонических форм: подчеркивались имитации, мелодические, линейные моменты, а вертикаль — совершенно определенный комплекс типичных для этого стиля гармонических средств — рассматривалась во вторую очередь. В конце же XIX и особенно в XX веке появились теории и даже учебные курсы, изучающие этот стиль с позиций гармонии. (Учебник контрапункта Г. Римана построен также на основе гармонии<sup>1</sup>.) В настоящее время в Венгрии строгое письмо проходит в курсе под названием «Модальная гармония» по одному и тому же учебнику Лайоша Бардоса<sup>2</sup>. В 50-е годы XX века профессор С. Скребков разработал курс теории имитации, который целиком опирается на гармонию<sup>3</sup>. Интересно, что и в трактатах теоретиков музыки XV и XVI веков (например, Франко Кельнского, Иоанна Тинкториса, Монахуса, Джозеффо Царлино) характеристика вертикали находится также на первом плане. Такое внимание к вертикали совершенно естественно для XVI века, так как строгий стиль характеризуется преобладанием консонантности и полным подчинением диссонанса консонансу. Напряжение диссонанса и его разрешение не является еще сколько-нибудь заметной основой музыкальной динамики, а выступает лишь как сопутствующий момент. Это связано главным образом с тем, что ладофункциональные соподчинения действуют в этом стиле слабо. Тем не менее именно в крупных полифонических произведениях XV и XVI веков — в мотетах и мессах — происходил процесс централизации тональности, осваивались соотношения срединных и заключительных каденций, осознавалась формообразующая роль «тематических» реприз и интонационного единства частей целого. Аутентическая и плагальная каденция определились уже в XVI веке.

Путем использования в многоголосной ткани характерных для

строгого стиля приготовлений и разрешений диссонансов композиторы того времени могли бы получить большее насыщение ткани диссонантностью. Однако они этого не делали — густота диссонантности не соответствовала бы ни стилю, ни творческим намерениям, ни содержанию музыки. Нет сомнения в том, что композиторы в своих культовых произведениях сознательно ограничивали использование динамизирующих, функционально ярких и тонально красочных моментов. Об этом свидетельствует множество светских по тематике произведений тех же авторов, в том числе обработок народных песен, в которых палитра гармонических средств нередко богаче.

Вокальная музыка той эпохи характеризуется в целом меньшей централизованностью ладов (дорийского, фригийского, лидийского и миксолидийского), преобладанием консонантности и мало индивидуализированным тематизмом со сдержанным ритмом. В инструментальной же музыке значительно быстрее и интенсивнее откристаллизовались тональные и функциональные явления.

В инструментальных жанрах, а также в светской вокальной музыке — мадригале и опере — они использованы задолго до Баха и Генделя. Стилистические различия между музыкой XVI века и творчеством Баха, а также Баха и венских классиков определяются в первую очередь степенью индивидуализации тематизма и развития тонально-гармонических средств.

Основной принцип аккордообразования — терцовость — встречается в профессиональной музыке уже в XIII и XIV веках, а в народной, по видимому, значительно раньше. В XV веке аккорд был вполне осознан практикой, а в XVI веке Царлино сформулировал теоретически это понятие. Терцовая основа аккордообразования является преобладающей и до настоящего времени, хотя можно наблюдать поиски и других принципов, среди которых чаще встречается квартный.

Выразительные возможности квартных созвучий ограничены. В них почти отсутствует акустическое единство, они не имеют обращений, не альтерируются, их роль — преимущественно красочная. Наиболее выразительны при этом три звука, расположенные по квартам, так как четыре или пять звуков в созвучии из кварт воспринимаются уже как задержание к обращению терцового созвучия. А шесть звуков могут быть расположены как по терциям, так и по квартам. В последнем случае почти окончательно стирается их функциональное значение. Полный отказ от терцовости, от консонантности и внутренней динамики, отказ от тональности, а также от тоникальности характерен для теории и практики додекафонии.

Нельзя переоценивать акустические основы консонантной и диссонантной интервалки, как и трезвучий; они характеризуют звуковой материал, а не музыку. Однако с интервалами и аккордами связаны и действуют весьма значительные явления апперцепции, приобретающие в течение веков определенное музыкально-образное значение. Имеется в виду веками закрепленная и вместе с тем исключительно интенсивно развившаяся и продолжающаяся развиваться тональная система, а кроме того, и основанные на таком мышлении комплексы жанровых выразительных средств — вокальной и инструментальной музыки с их безграничными взаимодействиями, сочетаниями и новообразованиями.

Разделение видов многоголосия на гармоническое и полифоническое во многих случаях условно. Полифонические сочетания мелодий часто концентрируются в четкие аккордовые вертикали, а интенсивность мелодической подвижности гармонических голосов достигает уровня полифонической ткани.

<sup>1</sup> Riemann Hugo. Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1888.

<sup>2</sup> Bárdos Lajos. Modális Harmóniák. Zeneműkiadó vállalat. Budapest, 1961.

<sup>3</sup> Скребков С. Теория имитационной полифонии. Рукопись.



Гармония и полифония — разделы науки о музыке — отражают уровень развития музыкальной системы<sup>4</sup>, музыкального мышления, а также стилистические признаки эпохи, национальных композиторских школ.

В процессе постепенного проникновения в глубь явлений, анализа, синтеза и обобщения наука о гармонии раскрывает общие закономерности. Впереди всегда идет живое творчество, достижения которого, отстоявшись, могут быть оценены или как единичные прозрения, или как уже признанные приемы — закономерности определенного творческого стиля.

Развитие гармонии может быть представлено как путь постоянных поисков новых средств выражения или новаторского использования прежних достижений, в частности и в области нахождения контрастов — наиболее активных двигателей музыкального развития. В очень общем плане это можно наблюдать при сравнении, например, следующих образцов:

1 Organum (X в.)

2 Organum (X в.)

3 Organum (XI в.)

4 Фобурдон (XII в.)

<sup>4</sup> Словом система (греч. — совокупность частей целого, порядком) обозначают связанные между собой элементы или их группы. В теории музыки термин используется часто и в различной ёмкости. Так, мы говорим о диатонической и хроматической системах или о ладотональной системе, которая охватывает обе предыдущие. Наиболее широким понятием является понятие музыкальной системы, которое включает не только ладотональные, ладогармонические, диатонические и хроматические, но и метроритмические, темповые и другие системы.

5 Турнейская месса. Кутё (XIII в.)

6 Г. де Машо. Короначная месса (2-я пол. XVIII в.)

7 О. Векки. Фантазия (XVI в.)

8 О. Лассо. Гимн

Параллельное, а потом и противоположное движение голосов с преобладанием совершенных консонансов в двухголосном органуме (примеры 1, 2, 3) постепенно развивается в XII—XIII веках в трехголосие с различным соотношением голосов (см. примеры 4 и 5) и достигает, например в творчестве Гийома де Машо, четырехголосия, иногда чисто аккордового (см. пример 6). Оно строго подчинено тексту, причем слоги должны были исполняться всеми партиями одновременно. Имитация, как прием развития, создавала тематическое единство, но она проникла в профессиональную музыку лишь с появлением повторов слов и нарушением синхронности произношения слогов и слов текста. Внимание к созвучию, требование гармоничности вертикали установилось ранее. Однако принцип имитационного развития был, по-видимому, известен в народном творчестве и использовался задолго до его проникновения в профессиональную музыку.

Примеры 5 и 6, 7 и 8 иллюстрируют постепенное освоение терцовой структуры аккордов, уменьшение случаев параллелизма пустых квинт и кварт и появление септаккордов. К XV и XVI векам приобретают заметно большее значение кварто-квинтовые соотношения аккордов, в отличие от секундовых, отражавших связь с органумом и фобурдоном. Нужно обратить внимание на то, что кварто-квинтовые соотношения к этому времени становятся уже типичными для заключительных каденций:

9 О. Лассо. «Кармина хроматика»

Вызревание и усиление внутриладовой функциональной дифференциации и вместе с тем централизации происходило, таким образом, не только в мелодике, но и в гармонии.

Как композиторы, так и исполнители, по-видимому, ощущали нестойкость завершающего устоя. Желание фиксировать завершенность мысли более сильными средствами, чем протяженность заключающего созвучия, сыграло немалую роль в развитии ладового мышления, способствовало вызреванию мажоро-минорной системы, утверждению ионийского и эолийского ладов, наиболее централизованных и обладающих усиленной внутриладовой динамикой.

Процесс развития некоторых разновидностей диатонических ладов в их автентических формах в связи с повышением в каденциях VII ступени превращал дорийский минор в мелодический, а миксолидийский мажор — в ионийский. В эолийском ладу также подвергалась повышению VII ступень, что привело к образованию гармонического минора.

10 Жоскин Дебре. Месса de Beate Virgine, Kyrie

В процессе ладовой централизации были отодвинуты на задний план некоторые разновидности диатонических ладов. Однако в XIX веке эти лады оказались возрожденными благодаря их гармонической красочности, свежести звучания и усилению в творчестве композиторов-романтиков интереса к народнопесенным национальным культурам.

Процесс ладовой централизации и четкой дифференциации внутриладовых функций протекал параллельно с усилением хроматизации, а также возникновением новых ладовых систем.

Широкое использование в XVIII—XX веках септаккордов и много-терцовых образований, органных пунктов и педалей обогащало вертикаль, ее красочную палитру. Этому же способствовали заменные и внедряющиеся побочные тоны.

При особом внимании к вертикали такое усиление фонизма порождало нередко расслоение вертикали и возникновение полифункциональных образований с их горизонтально направленными связями. Появление на этой основе сочетаний гармонических пластов, политональности определенного типа привело, таким образом, к новым, характерным и для XX века явлениям полифонии. Возникли, так сказать, утолщенные мелодические линии, отдельные примеры которых встречаются, правда, уже в творчестве И.-С. Баха:

11 И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 3

В настоящее время отчетливо проявляется стремление к полифонизации ткани, которая якобы должна компенсировать ослабление централизующих сил тонального мышления. На деле же эта полифонизация приводит к самым различным результатам в зависимости от того, какое значение придает композитор вертикали, в какой степени он достигает художественного единства, соподчинения элементов и частей, а также ясной образности.

Учебный курс гармонии должен опираться на проверенные результаты исследований творческих достижений непреходящей ценности, апробированных временем, например, сочинений советской или современной зарубежной классики. Научные гипотезы могут занимать в учебниках лишь незначительное место.

В современную эпоху усилия многих музыковедов сосредоточены на проблемах лада и тональности, функциональности и фонизма, диссонанса и консонанса. В творчестве различных композиторов XX века эти проблемы решены по-разному и индивидуально. Поэтому и исследователи, опираясь на творчество определенных авторов, приходят иногда к различным результатам, обобщениям, гипотезам. Нередко попытки более широких обобщений оказываются дискуссионными. Но все это и составляет естественный путь развития науки о музыке.

Лучшие образцы современной музыки прямо или косвенно основываются на терцовой структуре вертикали, опираются на ладотональное мышление, функциональность гармонии. Не утратила своего значения как основа для богатейших модификаций и альтерационных изменений и диатоника. Она выступает в различных не только натурально-ладовых, но и условных вариантах. Для XX века характерно освоение сокровищниц народного творчества; он необычайно богат и творческими опытами, опирающимися на так называемые искусственные лады.

\*

Существуют три основных склада изложения: полифонический, гомофонический и подголосочный.

Выступая в чистом виде (что случается не так уж часто), они отличаются друг от друга взаимоотношением голосов, их дифференциацией в общем контексте.

Полифоническим называется такой склад многоголосия, в котором сочетающиеся голоса мелодически индивидуальны и значительны. В этом складе на первом плане — мелодическое мышление, которое в соединениях мелодических линий координируется определенными нормами вертикали данной эпохи, то есть закономерностями гармонии.

Гомофоническое многоголосие отличается неравноправием составляющих его голосов. В нем всегда обнаруживается основной, мелодически наиболее значительный голос и мелодически менее развитые и неиндивидуализированные голоса, составляющие обычно гармонический комплекс. Главная мелодия, выделяющаяся индивидуализированностью, жанровой четкостью и образной рельефностью, противостоит гармоническим, более нейтральным голосам аккордов. При создании гомофонического многоголосия на первом плане находится гармоническое мышление, поиски наиболее выразительных аккордов, рельефно выделяющих основную мелодию.

Но гомофонический склад сравнительно редко выступает в совсем чистом виде. Как правило, один или несколько гармонических голосов

проявляют явные тенденции к мелодизации. Уже в конце XVIII века вполне отчетливо вырывается более богатая дифференциация гармонических голосов, при которой приемы вторы (дублировки мелодии или другого голоса ткани несовершенными консонансами) сочетаются с главной мелодией и педальными звуками.

Подголосочное изложение представляет собой склад хорового (артельного) народного многоголосия и является наиболее древним его видом. Оно во всех своих разновидностях характеризуется одним общим принципом взаимоотношений компонентов. К основной, часто варьируемой в куплетах мелодии присоединяются другие голоса — подголоски, являющиеся ее свободными вариантами. Различие между соединяемыми в одновременности вариантами может быть большим или меньшим — от почти сплошного совпадения (или параллелизма и ритмического тождества) до весьма ритмически разнообразного и близкого к контрапунктическим соотношениям. В подголосочном многоголосии, как правило, нет постоянства в количестве голосов; плотность ткани то увеличивается, то разрежается. В моменты каденций голоса обычно сливаются в унисон или расходятся в октаву. Расчлененность структуры народной песни — совместное кадансирование голосов — пронизывает от большого внимания певцов к слову, его слышимости. Расчлененности речи подчиняются и возникающие иногда имитации. Весьма существенным моментом этого типа многоголосия является интонационное единство, подчинение вариантов основной мелодии нормам вертикали народнопесенной культуры.

Подголосочность проникает и в чисто полифонический склад, что особенно заметно в творчестве русских композиторов. С другой стороны, вторые проведения тем, при первом изложении звучащие гомофонически, нередко получают откровенно контрапунктирующие дополнительные голоса. В них обнаруживаются тенденции к включению в типично гомофонную ткань полифонических приемов развития, как правило, все же не нарушающих основы типа. В музыке XIX и XX веков часто встречается очень выразительное сочетание в одновременности различных типов многоголосия, которое называется сложным.

## ПОЛНАЯ ДИАТЕНИКА

## 1. РАЗНОВИДНОСТИ ФОРМ ДИАТЕНИКИ

Диатоникой мы называем систему из семи звуков, которые могут быть расположены по чистым квинтам (или квартам) и, будучи размещенными по секундам, образуют звукоряд из больших и малых секунд, то есть диатоническую гамму.

Восьмой и каждый последующий звук квинтового ряда является хроматически измененным звуком одного из семи основных. Если квинтовый ряд продолжить, сделав в обе стороны по пяти квинтовых шагов, то возникнет тот вид полной хроматики, который откристаллизовался в художественной практике еще до нахождения равномерной темперации:



Обычно термином «диатоника» в широком смысле обозначают мажор и минор в их натуральных, гармонических и мелодических разновидностях. Однако гармонические и мелодические мажор и минор правильнее должны называться условно диатоническими, так как их семизвуковые составы расположить по чистым квинтам невозможно.

К собственно диатоническим формам лада относятся, следовательно, лишь натуральные семиступенные лады — лидийский, ионийский и миксолидийский мажоры, дорийский, эолийский и фригийский миноры. В литературе эти формы часто именуются народными, натуральными, старинными или диатоническими разновидностями мажора и минора.

Бытуют, кроме того, неполные диатонические ладообразования, к которым, в частности, относятся и разновидности пентатоники.

Выразительные возможности диатоники исключительно богаты. Они могут быть представлены в консонантных или диссонантных гармониях. Как консонантная, так и диссонантная аккордика находила и находит широкое применение в художественном творчестве различных эпох, стилей и направлений. Диатоника является при этом и постоянной основой ладообразования, и опорой хроматики.

Если в начале развития профессионального многоголосия и до Ренессанса включительно господствовали консонансы, а диссонансы использовались редко и в полной зависимости от их консонантного окру-

жения, то в дальнейшем роль диссонанса постепенно нарастала, зависимость от консонанса претерпела значительные изменения. В наше время диссонансы нередко используются вне зависимости от консонансов.

Значительно изменилась с течением времени и роль диатонических ладообразований. Например, в известной нам профессиональной музыке на протяжении ряда первых веков второго тысячелетия нашей эры следы пентатоники сравнительно слабы, но в XIX веке интерес к ней, как и к другим менее употребительным натуральным ладам, значительно возрос, что послужило причиной образования особой области применения ладовых и гармонических средств этих форм диатоники.



В произведениях вокальной полифонии XV и XVI веков эти ладообразования (преимущественно дорийский и фригийский минор, миксолидийский и лидийский мажор) применялись в неоткристаллизовавшемся виде. Отдельные лады не использовались сколько-нибудь обособленно или развернуто. В западноевропейской профессиональной музыке XVII и XVIII веков они были вытеснены натуральным мажором, гармоническим и мелодическим минором. Даже натуральный минор стал появляться довольно редко.

Западноевропейская музыка развивалась в направлении все большей ладовой централизации, а также выделения ладов с подчеркнутой функциональностью. Инструментальные пьесы Свелинка (1562—1621) и Фрескобальди (1583—1643), как и их современников, уже весьма показательны в этом отношении. В нотных записях еще до Баха мы встречаемся то и дело со следами тех процессов, которые привели к образованию гармонического минора из эолийского, а мелодического минора из дорийского.

В эпоху вокальной полифонии XV—XVI веков натуральные лады выявлялись в основном мелодически, гармонический же колорит их еще не был осознан. Это остается характерным для профессиональной музыки и последующих двух веков.

Лишь в XIX веке наступает в творчестве ряда композиторов, так сказать, возрождение натуральных ладов, но уже на другой основе. Они проникают в профессиональную музыку вместе с народными мелодиями и привлекают внимание не только мелодическим, но и гармоническим колоритом.

Очень интенсивно использовался гармонический колорит этих ладов в творчестве русских композиторов XIX века, а также в произведениях Шопена и Грига.

Свежесть, специфическое мелодическое и гармоническое звучание натуральных ладов подчеркивается тем, что они выступают рядом с натуральным и гармоническим мажором и минором, образуя и свои переменные системы<sup>5</sup>.

В произведениях XX века возникают уже синтезы различных натуральных ладов при одной тонике, на основе чего происходит хроматизация различных «участков» тонального звукоряда. Так, синтез всех минорных вариантов, то есть эолийского, дорийского и фригийского, частично превращает минор в его хроматическую разновидность.

При сочетании различных видов ладов одного наклонения (например, минорных) сохраняется в неприкосновенности терцовый тон тонического трезвучия, IV и VII ступени, но с участием в синтезе и мажорных ладов, например ионийского и миксолидийского, хроматизируются III и VII ступени, диатонической остается лишь IV ступень; хроматизация последней возникает только при участии лидийского мажора.

Сочетание разновидностей мажорных натуральных ладов (ионийского, миксолидийского и лидийского) сохраняет в неприкосновенности II, III и VI ступени. Полная хроматизация звукоряда мажорного наклонения возможна лишь при участии и минорных вариантов натуральных ладов.

Говоря о синтезе натуральных ладов, мы имеем в виду не совмещение их по вертикали, а частое использование в непосредственной близости друг от друга типичных мелодических и гармонических оборотов (см. пример 24).

Совмещение признаков различных натуральных ладов в музыке XX века коренным образом отличается от взаимодействия их в вокальной полифонии XV и XVI веков, так как теперь они выступают в красочных гармонических оборотах, выделяющихся из мажоро-минорного окружения. Характерно, что колорит натуральных ладов наиболее чет-

ко проявляется в простых оборотах. Так, типичный случай использования дорийского лада — в плагальном обороте IV<sub>5</sub>—I с движением VI высокой ступени в V, то есть с типичным дорийским мелодическим ходом. Лишь впоследствии появляются септаккорды и их обращения, включающие VI дорийскую ступень (IV<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>).

В творчестве русских классиков, как и советских композиторов, внимание к гармоническим оборотам натуральных ладов тесно связано с мелодикой и всем интонационным строем образцов народного творчества. Натурально-ладовые гармонии пронизывают как вокальные, так и инструментальные жанры. Они нередко проявляются в, казалось бы, обычных модуляциях, служат средством ускоренных и красочных переходов. Рассматривая модуляции, обнаруживающие натурально-ладовый колорит, нужно иметь в виду, что вместо промежуточной тональности здесь берется общий аккорд натурально-ладовой сферы. В самом деле, при модуляции из соль мажора в ре минор вместо промежуточного отклонения в до мажор или ля минор тоника соль мажора может быть принята за дорийскую субдоминанту ре минора, после которой последует разновидность аккорда гармонической доминанты и тоника новой тональности. Однако такая модуляция сохранит обязательно дорийский оттенок, так как соединение двух мажорных аккордов большесекундового соотношения вызывает у нас ожидание мажора, а не минора.

В народном творчестве различных национальных музыкальных культур мы встречаемся с исключительным богатством полных (семи-ступенных) и неполных, то есть терцовых, квартовых, квинтовых, ладообразований, среди которых, по-видимому, одно из первых мест принадлежит пентатонике. Ее следы обнаруживаются не только в восточных музыкальных культурах и в русском народном творчестве, но и нередко в Западной Европе.

В культурах финно-угорских и монгольских, а также ряда волжских народов пентатоника до настоящего времени составляет почти господствующий пласт. В русской крестьянской песне мы обнаруживаем явные следы ее лишь в мелодике и ладовом мышлении. Эти следы проявляются в первую очередь в несамостоятельности натурального мажора, в преобладании натурального и дорийского минора, как и миксолидийского мажора. На этой основе в русской крестьянской песне сохранилась легкость смены опоры, то есть обильная внутренняя модуляционность. Именно эти следы составили в русском народном творчестве видимую основу для известного «сопротивления вводнотонности» и вместе с тем и интенсивной ладовой централизации.

Несмотря на то что русская профессиональная музыка испытывала влияние и западноевропейских культур, характерные черты народного творчества, связанные со следами пентатоники, являются в ней весьма сильными и устойчивыми, составляя наряду с другими признаками одну из особенностей национального ладового и гармонического мышления.

Господство в творчестве композиторов XVIII века основных гармонических функций в их наиболее активных кварто-квинтовых соотношениях способствовало ладотональной координации и стимулировало главным образом расширение круга тональных связей, соподчинений. Терцовые и секундовые соотношения аккордики и тональностей использовались в меньшей степени. Усилению интереса к последним у композиторов-романтиков сопутствовало и нарастание внимания к гармоническому колориту вообще и в частности к красочности диатонических разновидностей древних ладов. Гармоническая выразительность

<sup>5</sup> Переменными ладовыми системами называются такие ладо-тональные образования, в которых налицо две или несколько чередующихся и, следовательно, более или менее равноправных тоники.



этих ладов, как указывалось, проявляется в аккордах и оборотах, отличных от привычной условно-диатонической системы.

Так, натуральный минор выделяется не только низкой VII ступенью, мажорными трезвучиями на III, VI и VII ступенях, минорным трезвучием на V ступени, но и нередко противоположной мажору функциональной логикой. Здесь наблюдается и усиление роли плагальных оборотов:

15 В. Шебалин. «Береза», оп. 45, № 4

Певуче, но не слышном затягивая

*p* О чём грустишь ты у пригорка, ро-

Закр. ртом *pp*

-су ро-ня-я на песок? Мы при-нес-

на песок?

-ли сю-да ведро, чтоб твой ве-сен-ний выпить сок.

Закр. ртом

выпить сок

Дорийский минор привлекает высокой VI ступенью и своеобразной краской связанных с ней субдоминантовых гармоний и плагальных оборотов:

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», оп. 35, ч. II

16 (un poco più animato)

Большой интерес представляют красочные гармонические обороты и возможности, связанные с II низкой ступенью фригийского, VII низкой ступенью миксолидийского и IV высокой ступенью лидийского ладов.

17 Andante. Assai largo. Mistico М. Мусоргский. «Хованщина», д. V

Враг че-ло-ве-ков князь Ми-ра-хе,

-го вос-стал! Страш-ны

В. Шебалин. «Да будет светел каждый час», оп. 30, № 1

18 [В умеренном движении]

*mf* е-е вы-со-ка-я звез-да!

## 19 Andante tranquillo alla breve



Натуральные мажор и минор, как и другие их диатонические разновидности, нередко образуют на основе общности звукоряда и появления двух устоев параллельно-переменные мажоро-минорные системы, распространенные как в народном музыкальном творчестве, так и в профессиональной музыке.

Наиболее распространена эолийско-ионийская система:



Немного реже встречаются дорийско-лидийская и фригийско-миксолидийская системы:



Терцовые и секундовые переменные системы типа представленных в следующем примере встречаются намного реже:



Значительно чаще наблюдаются переменные диатонические системы, в которых при смене тоник ладовое наклонение остается неизменным:



Такая переменность подчеркивает смену функций созвучий, модуляционность, свойственную в большой степени и другим переменным системам. Функцию тоник принимает на себя при сохранении звукоряда то одно, то другое трезвучие. В зависимости от систематичности чередования достигается равноправие сменяющих друг друга тоник. Функциональная переменность перерастает в таких случаях в ладовую переменность.

К XX веку возникает и синтез ладогармонических красок, сближение и тесное взаимодействие гармонических и мелодических оборотов, ранее используемых порознь. Так, в следующем примере отчетливо сочетаются в заключительном восьмитакте признаки фригийского и дорийского миноров с лидийской квартой:

В. Шебалин. «Казак гнал коня», ор. 45, № 1







Наряду с бытовыми жанрами в творчестве композиторов XIX века используются в качестве тематического материала образцы народных песен. При этом заметна известная концентрация средств консонантной диатоники. Композиторы придают ей нередко значение основного выразительного элемента в создании пасторальных, хоральных, песенных образов, повествовании о прошлом.

Ф. Лист. «Капелла Вильгельма Телля»  
Piu lento



Так, начальный пятитакт, с его преобладанием секундовых и плаговых оборотов, постепенным уплотнением фактуры и остропунктирным ритмом, способствует созданию характера повествования, придает конкретность музыкальному образу.

Подобную же роль играют средства диатоники в сочетании с органичнообразной инструментовкой в начале увертюры Чайковского «Ромео и Джульетта». Вступление этого произведения, может быть, навеянное образом патера Лоренцо, весьма конкретно и очень выразительно обрисовывает эпоху.

В Интермеццо оп. 10 № 3 Брамса отсутствие диссонансов и обращений трезвучий, как и расположение аккордов в светлом верхнем регистре, создает пасторальный характер звучания этого трио. Метроритмические условия способствуют выявлению местных, а затем и основной тоник:

26 [Allegro]

И. Брамс. Интермеццо, оп. 10, № 3



Начальный аккорд воспринимается как тоника ля-диез минора, но затем оказывается минорной доминантой ре-диез минора. Перед завершением периода, то есть в заключительной каденции, доминанта участвует уже в своем гармоническом варианте. Утверждению тоник способствует также кварто-квинтовое ее окружение, хотя на пути к этому утверждению местную тониальность приобретает ритмически и метрически подчеркнутое трезвучие субдоминанты.

Эти и многие другие примеры свидетельствуют о том, что наряду с возрастанием интереса к диатонике шел процесс усиления роли плаговальности. После преобладания у венских классиков автентичности такие обороты воспринимались как обогащение, как новизна. Ведь никакое новшество в гармонической вертикали или последовательности, особенно в начале своего появления, привлекает внимание прежде всего красочной стороной. И здесь нередко забытые средства минувших эпох выступают как возрожденные на новом уровне. Так, например, плаговые заключения встречались нередко в вокальной музыке XV—XVI веков.



Не всегда такое возрождение воспринимается как архаика. Лишь применение жанровых комплексов выразительных средств достигает такой цели, использование же отдельных элементов или их новые сочетания в зависимости от творческого замысла, за редкими исключениями, несут печать композиторской индивидуальности.

Сравнение в этой связи мотета О. Лассо с предыдущими примерами показательно тем, что в первых девяти тактах — четырнадцать смен аккордов, из которых пять терцовых, четыре секундовых, пять кварто-квинтовых и всего один диссонанс (задержание). Здесь, кроме того, можно отметить слабую централизованность, преобладание основных трезвучий (только два секстаккорда), в аккордах всех ступеней соблюдаются почти исключительно нормативные удвоения; цезуры фиксируются кварто-квинтовыми соотношениями. Несмотря на четкую аккордовость изложения, голоса мелодически подвижны, что нередко приводит к их перекрещиванию. Заметно отклонение в ре минор и модуляция в до мажор. Цезура в девятом такте могла бы стать окончанием периода (в таком случае модулирующего). Однако в последующих четырех тактах возирается основная тональность (соль), закрепляемая совершенной каденцией, но без остановки движения. Тональные колебания продолжаются; за каденцией в соль мажоре сле-

дует секвентное развитие с нарастанием числа диссонансов и значительным сближением по времени звуков фа и фа-диез; увеличивается роль секстаккордов. Смена одноименных мажорных и минорных трезвучий является немаловажным признаком слабой централизации ладовой тональности. Особенно весомо в этом отношении близкое соседство, например, трезвучий фа мажора и ре мажора, которое усиливает в одном случае субдоминантовость трезвучия до мажора, в другом — субдоминантовость соль-мажорного трезвучия (см. такты 11—13 и 18—19).

Слабая централизованность проявляется и в последующих свободных сменах неродственных тональностей, функциональное значение которых, однако, неоднозначно. Эти смены и связанный с ними хроматизм играют скорее красочную роль и не направлены на упрочение тонального центра.

В первом периоде второй части сонаты № 23 Бетховена чередование трезвучий трех основных функций при минимальной диссонантности ( $\Pi_6, DD\Pi_6, D_7$ ) использованы так, что тональный центр оказывается исключительно прочным, а его тоника — однозначной.

## 28 Andante con moto

Л. Бетховен. Соната № 23, ч. II



В отличие от мотета Лассо, где относительно одинаковое мелодическое развитие голосов отражает полифоническое мышление автора, у Бетховена заметна иная дифференциация голосов. Скованной в первом периоде мелодии верхнего голоса противостоят развитый бас и несомненно более подвижные, чем верхний, средние голоса. У Бетховена — четкое членение периода. У Лассо же, несмотря на аккордовость изложения и кварто-квинтовые последовательности в моментах возмущения цезур, — непрерывность развития.

Противопоставление полифонического вида многоголосия гомофоническому оправдано, если имеются в виду типичные образцы изложения. В художественной же практике чисто гомофонического многоголосия не так много, если иметь в виду именно явное противопоставление главного голоса комплексу менее развитых и ему подчиненных голосов. На деле многоголосие обнаруживает часто весьма эффективную дифференциацию голосов.

Переменность функций в диатонике предполагает не переименование общего аккорда в процессе модуляции (где происхо-

дит смена функционального значения его в первой тональности и иное значение в новой тональности), а почти всегда в той или иной степени ощутимую многозначность аккордов и ступеней. В первую очередь это относится к консонансам.

Любое мажорное или минорное трезвучие может оказаться в таком метроритмическом положении, которое придаст ему значение местной, временной тоники. В этом случае выявляются функциональные соотношения соседних аккордов с местной tonикой, которые оказываются в доминантовом или субдоминантовом отношении к ней. Отношение аккорда к главной тонике называют основной его функцией, отношение же аккорда к местной или временной тонике — местной или переменной его функцией. В аккорде всегда есть его основная функция, переменная же функция может быть не выявлена. Чем сильнее переменные функции, тем отчетливее ощутима внутренняя модуляция. Переменные функции превращаются в основные, если местная тоника получает закрепление в каденции и происходит, таким образом, модуляция.

Диссонантные аккорды значительно реже и лишь при особых условиях приобретают значение местной тоники, вернее, занимают место возможной тоники. Диссонантная форма аккорда усиливает основную его функцию, если последняя оказывается доминантовой или субдоминантовой. Если же основная тоника выступает в форме диссонанса (например, септаккорда), то тем самым усиливается ее потенциальная доминантовость или субдоминантовость.

## Задания

### Устные

#### Проанализировать:

Н. Римский-Корсаков. «Старая песня» op. 16 № 3; «Татарский полон» op. 18 № 2.

А. Бородин. «Князь Игорь»: акт II, «Половецкий дозор».

М. Мусоргский. «Борис Годунов»: акт II, «Плач Ксении»; акт III, Полонез; «Хованщина»: акт V, песня Андрея.

Ж. Дебюсси. Прелюдия «Каюпа» (первое предложение).

Н. Мясковский. «Из лирики Степана Шипачева», № 8; «Пожелтевшие страницы», № 3 и 7.

В. Шебалин. Хоры «Полынок», «Зимняя дорога», «Бессмертник».

Д. Шостакович. Десять хоровых поэм, № 4; «Из еврейской народной поэзии», № 9.

Г. Свиридов. «У меня отец крестьянин», № 1 и 2; «Деревенная Русь», № 2; Хор «Табуи» (первый период).

#### Методические указания

Анализируя пьесы, в первую очередь начальные разделы, нужно выделить натурально-ладовые моменты, охарактеризовать их мелодическую и гармоническую специфику, отметить устойчивость или, наоборот, мимолетность ладового колорита, место его проявления, особенности голосоведения. Использование особого ладового колорита уже в экспозиционной части, как правило, свидетельствует о том, что композитор придает ему особое значение и в срединных частях даст этому элементу дальнейшее развитие.

В любых гармонических анализах следует учитывать частоту смены гармоний, так называемую гармоническую пульсацию, обычно соответствующую интенсивности мелодического движения ведущего голоса. Эти компоненты находятся в известном художественном равновесии, которое несколько схематично может быть сформулировано так: чем подвижнее мелодия, тем реже смены гармоний.

Для смен гармоний, кроме того, существенна связь с метрикой, то есть с тем, какие при этом образуются музыкальные стопы — хорейские, ямбические или амфибрахические | — |; — | — или — | — |. Эти стопы — порядок смен созвучий относительно тактовой черты — характеризуют не только существенную сторону мотивной структуры мелодии, но и составляют немаловажный момент в движении гармоний. Гармонические структуры выявляют группировку тактов, а также позволяют определить метрический вес отдельных тактов. В группе из двух тактов более весомым оказывается первый, если во втором такте выдерживается та же гармония. В этом случае мы говорим о хорейской группе: например, | — | — | — |. Более активна ямбическая двутактная группа, которая образуется тогда, когда во втором такте происходит смена гармонии — например, | — | — | — | — | — |. В начале главной партии первой части сонаты № 18 Бетховена первые два такта выдержаны на одной гармонии и образуют хорейскую группу; второй, третий и четвертый двутакты построены со сменой гармонии и составляют ямбические группы.

Как хорейские, так и ямбические группы могут включать и по три такта. Такие группы схематически могут быть изображены следующим образом: а) | — | — | — | — | — | — | или б) | — | — | — | — | — | — |. Трехтакты представляют в данном случае соответственно хорейскую и ямбическую группы. Амфибрахические группы возникают при двукратной смене гармоний: | — | — | — | — |.

## 2. ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МАЖОРА

Три основных трезвучия натурального мажора (I, IV и V ступеней) являются не только главными представителями трех функций — тоники, субдоминанты и доминанты, но и основными ладовыми характеристиками, так как все они мажорные. Из трех мажорных ладов лишь ионийский характерен такими ладовыми свойствами всех основных функций. В миксолийском мажоре трезвучие V ступени минорное, а в лидийском мажоре трезвучие субдоминанты уменьшенное.

Три минорных трезвучия натурального мажора (VI, II и III ступеней) составляют побочную группу аккордов. В то же время они могут рассматриваться как минорные параллели трех основных трезвучий.

В случае их обособления от главных они легко становятся ладовыми характеристиками параллельного минора (эолийского лада), так как являются его основными функциями. Побочные трезвучия находятся между собой в кварто-квинтовой координации и образуют при благоприятных метроритмических условиях параллельно-переменную систему. Трезвучие VII ступени мажора уменьшенное, оно отличается от всех других трезвучий неустойчивостью звучания, чем обусловлено довольно ограниченное его использование.

Трезвучия мажора, как и любого другого из диатонических ладов, находятся в кварто-квинтовых, терцовых и секундовых интервальных отношениях.

Трезвучия терцового соотношения имеют по два общих тона; трезвучий кварто-квинтового соотношения — по одному общему тону трезвучия же секундовых соотношений общих тонов не имеют. В зависимости от наличия общих тонов трезвучия первой и второй групп могут соединяться как гармонически, то есть с оставлением общего тона на месте (в том же голосе), так и мелодически. Трезвучия же третьей группы могут соединяться только мелодически.

При гармоническом соединении трезвучий терцового соотношения где два общих тона остаются в тех же голосах, подвижность голосов в четырехголосии окажется минимальной.

Такое соединение способствует плавности голосоведения и подчеркивает функциональную близость аккордов терцового соотношения.



При гармоническом соединении трезвучий кварто-квинтового соотношения подвижность голосов уже несколько большая:



Мелодическое соединение трезвучий создает во всех случаях большую подвижность голосов, обогащает мелодическую интерваллику:



Сохраняя в практических работах четырехголосное изложение общепринятым удвоением в трезвучиях основного тона, заметим, что от этого правила удвоения нередко полезно отступать. В частности целесообразно удваивать не основной, а терцовый тон второго трезвучия при восходящем соединении аккордов секундового соотношения

подобно тому как это рекомендовалось при соединении трезвучий доминанты и VI ступени:



Как видно, при таком удвоении возникает смешанное расположение, которое при плавном голосоведении создает дополнительные возможности перехода из тесного в широкое расположение и наоборот:



### Задания

#### Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы трезвучиями, используя трезвучия VII ступени только в секвенциях:







6) Досочинить второе предложение:



На фортепиано

Играть диатонические секвенции и гармонизовать басы в различных тональностях:



Устные

Проанализировать перечисленные произведения, обращая внимание на структуру аккордов, их последовательность и соотношения, цезуры и каденции, расположение и голосоведение:

Л. Бетховен. Соната для скрипки и ф-п. ор. 12 № 3, ч. III; Соната для скрипки и ф-п. ор. 24, ч. II.

Р. Шуман. «Альбом для юношества», № 17 и 19.

Р. Вагнер. «Парсифаль»: Прелюдия.

И. Брамс. Романс ор. 118 № 5.

С. Рахманинов. Прелюдия ор. 32 № 11.

М. Мусоргский. «Картинки с выставки»: «Богатырские ворота».

Г. Свиридов. «Деревянная Русь», № 1.

Методические указания

К первым двум мелодиям для гармонизации имеются дополнительные направляющие данные в виде одного из голосов, ограничивающие самым разнообразным образом возможности их решения. Такие задачи полезны после первого их выполнения решить в новом варианте, опустив при этом дополнительные данные. Новые гармонизации одними только трезвучиями позволяют проследить, насколько значительна роль интервальных соотношений аккордов, особенно при гармонизации цезур и каденций. Участие в них трезвучий кварто-квинтовых соотношений способствует выявлению тоникальности аккорда, завершающего каденцию. Секундовое соотношение аккордов в цезурах, как правило, не способствует выявлению тоникальности, а наоборот, воспринимается как остановка на неустойчивости, то есть как половинная каденция. Последующие мелодии для гармонизации даны без дополнительных данных и рекомендаций, которые могли бы стеснить творческую инициативу и их решении.

При выполнении гармонических анализов необходимо уделять большое внимание выявлению и осознанию гармонического развития, сравнению друг с другом каденционных гармонических оборотов, а также последних с экспозиционными, то есть некаденционными оборотами. Весьма важно выявление соотношения гармонии и мелодии, гармонии и метроритма, роли гармонии в кульминациях, обобщения или местных, мелодических или метроритмических.

Значительное место должны занять упражнения по игре на фортепиано. Добиться свободы и уверенности в выполнении упражнений по игре необходимо для более глубокой профессиональной подготовки по специальности. Постоянные занятия по игре на фортепиано являются залогом выработки и укрепления навыков предслухания, тесной связи двигательной, слуховой и зрительной памяти с мышлением. Выполнение этого рода упражнений — игру секвенций,



цифрованных басов или мелодий, последовательностей — следует начинать с продумывания того, что нужно исполнить, что должно прозвучать, по каким интервалам и в каком направлении пройдет секвенция, какой окажется структура трезвучия в отдельных ее звеньях, в каком расположении начинать гармонизацию цифрованного баса, где и на каких гармониях окажутся цезуры, каденции, где потребуются или возможна смена расположения, какими намечаются контуры мелодии. Прежде чем приступить к исполнению на инструменте всего продуманного, полезно сыграть отдельно бас будущей секвенции, стараясь при этом представить себе ее полное звучание. Пока нет уверенности в том, что прозвучит, начинать игру не следует. Играть нужно в определенном, пусть медленном, темпе. Приступать к гармонизации на фортепиано цифрованных басов следует также лишь после предварительного тщательного продумывания, достижения ясности, представления контура мелодии. После достижения удовлетворительных результатов в одной тональности все упражнения следует довести до свободы исполнения и в ряде других тональностей. Тщательная работа над выполнением упражнений по игре на фортепиано особенно необходима тем, у кого не прочны слуховые представления о звучании нотной записи.

### 3. ТРЕЗВУЧИЯ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА

Если для гармонического минора, как и для мажора, типична последовательность  $t-s-D-t$ , то в натуральном (эолийском) миноре такая последовательность гармоний встречается значительно реже. В этом ладу нет полутонового тяготения к prime тонике. Это меняет характер связи доминантовых гармоний (III, V и VII ступеней) тоникой. Тяготение к тонике субдоминантовых гармоний оказывается более интенсивным, в результате чего для этого лада более типична последовательность  $t-d-s-t$ .

В мажоре такая последовательность также вполне возможна, и относится к разряду прерванных оборотов. Как и в ряде других ладовых VII высокой ступени диатонических ладообразованиях, эолийском миноре централизованность менее ярко выражена, что способствует проявлению богатой внутренней модуляционности.

37

О. Лассо. Мо...



30

В отличие от других минорных ладов основные функции эолийского лада (I, IV и V ступени) имеют одинаковое ладовое наклонение, то есть все минорны. Их мажорные параллели, расположенные терцией выше, имеют также свойство обособляться. В таком случае они представляют параллельную переменную систему, вызывая переменность тонального центра. Внутренняя модуляционность натуральных ладов создает богатство ладовых оттенков и красок, возникающих при смене местных тонок.

В предлагаемых для гармонизации задачах возможно использование двух вариантов трезвучия V ступени: минорного — в натуральном миноре и мажорного — в гармоническом миноре, преимущественно в каденциях:



Задания

Письменные.

а) Гармонизовать данные мелодии только трезвучиями:



31

В Балладе ор. 10 № 1 Брамса подчеркнутый вначале метрическим и мелодическим положением утроенный квинтовый тон соседствует с тонической гармонией с терцовым тоном, доминантовый же аккорд появляется без терции, отчего возникает впечатление некоторой суровости и широты звучания. Лишь к концу периода возникает опять доминанта, но уже с мажорной терцией. Трио в той же балладе, наоборот, подчеркивает терцовые тоны в первую очередь мажорных трезвучий посредством мелодического положения и октавного удвоения. Это создает светлое звучание. Контраст одноименного ре минора и ре мажора оттенен, таким образом, еще и противопоставлением различных мелодических положений.

#### 5. СКАЧКИ ТЕРЦОВЫХ ТОНОВ В СОПРАНО, ТЕНОРЕ И АЛЬТЕ

Скачки терцовых тонов в мелодии при соединении трезвучий основных ступеней подчеркивают ладовый показатель и придают звучанию специфический эффект. Особая красочность скачкообразного движения мелодии по терцовым тонам главных трезвучий может быть усилена ходами терцовых тонов при соединении трезвучий терцового соотношения. Последние приобретают еще большее значение в случае замены терцового мелодического шага его обращением.



Гармонизация скачков терцовых тонов трезвучиями квинтового соотношения требует гармонического соединения (см. пример 45 а), а гармонизация скачков терцовых тонов аккордами терцового соотношения осуществляется путем мелодического соединения трезвучий (см. пример 45 б). Как в первом, так и во втором случаях происходит смена расположения, если придерживаться нормативных удвоений. Все сказанное относится и ко всякого рода скачкам терцовых тонов в теноре (см. пример 45 в, г).



В случае удвоения терцового тона в одном или обоих соединяемых трезвучиях скачки терцовых тонов возможны и в альте (см. пример 46 а). Кроме того, такое удвоение приводит к возможности сохранения одного расположения или введению смешанного в одном из соединяемых аккордов (см. пример 46 б).



#### Задания

##### Письменные

Гармонизовать данные мелодии и басы только трезвучиями. Задачу 3 гармонизовать дважды — в ля мажоре и в фа-диез миноре.



#### На фортепиано

Играть секвенции и гармонизовать на инструменте данный бас. Обратить особое внимание на использование в трех верхних голосах скачков терцовых тонов.



#### 6. СЕКТАККОРДЫ И КВАРТСЕКТАККОРДЫ ВСЕХ СТУПЕНЕЙ

Широкое использование сектаккордов создает непрерывность музыкального развития. Сектаккорд исключительно редко выступает в роли тоникой заключительной каденции. Появление сектаккорда, даже разрешающего предшествующий диссонанс, в цезуре всегда оставляет впечатление незавершенности, необходимости продолжения.

Правила об удвоениях в сектаккордах главных ступеней основного или квинтового тона, а в сектаккордах побочных ступеней — и терцового тона нужно дополнить несколькими рекомендациями. В сектаккорде уменьшенного трезвучия целесообразно удваивать преимущественно терцовый тон.

При плавном противоположном движении голосов вполне приемлемо удвоение терцового тона и в сектаккордах основных ступеней.

Удвоение терцового тона в одном из сектаккордов позволяет использовать целые цепочки гаммообразно движущихся сектаккордов, причем три голоса движутся параллельно.



Применение в гармонизациях квартсектаккордов всех ступеней значительно расширяет возможности получения плавного движения. Квартсектаккорды используются преимущественно в качестве проходящих между трезвучием и сектаккордом одной ступени или в качестве вспомогательных между трезвучием и его повторением при сохранении басового звука на месте. Реже они выступают в окружении сектаккордов. При введении квартсектаккордов необходима плавность голосоведения, удвоение басового звука и, как правило, легкая доля такта.



На протяжении многих веков квартсектаккорды сохраняли свое подчиненное значение, в XX же веке и в этом произошли изменения.

К. Дебюсси. Прелюдия № 8

[Très calme et doucement expressif]



Так, в примере 51 квартсекстаккорды создают эффект ожидания настроения неопределенности. В примере 52 они использованы в экспозиции темы. Размещенные на тяжелых долях тактов квартсекстаккорды выступают в более самостоятельном значении, несмотря на то что введены как параллельно движущиеся.

## Задания

## Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии 1—5 только трезвучиями секстаккордами, а в последующих задачах применять и квартсекстаккорды:





б) Досочинить второе предложение:



На фортепиано

Играть секвенции и гармонизовать данные басы в разных тональностях:



## 7. КОНСОНАНС И ДИССОНАНС

В плане акустического восприятия консонансом называется благозвучное, лишенное напряжения созвучие. Диссонансом называется напряженное созвучие, требующее разрешения, то есть перехода в консонанс.

В музыке консонансы, как и диссонансы, не встречаются обособ-

ленно. Выступая в качестве элементов ладотональности, приобретая в этой связи различные качества и степень устойчивости и неустойчивости, они вместе с тем сохраняют свои основные различия. Динамика диссонанса выявляется лишь в его разрешении.

Опорой лада, его центром, тоникой служит главным образом консонанс. Но и диссонанс также может приобрести опорность. Для этого необходимы особые метроритмические условия, например появление диссонанса на тяжелых долях при многократной повторности или длительном звучании. Однако диссонантное звучание как таковое при этом остается. Применение диссонанса как компонента гармонического языка прошло значительный процесс развития. В XV и XVI веках диссонанс встречался почти исключительно как приготовленное разрешение или проходящее созвучие, расположенное между двумя консонансами (см. пример 27).

Затем постепенно отпала необходимость приготовления задержаний, а еще позже — и обязательность разрешения диссонанса. Уже в XIX веке диссонансы нередко следуют один за другим, не обнаруживая явной зависимости от консонанса. Ладово неустойчивые консонантные созвучия строгого стиля уступили место диссонансам. На деле произошло сжатие во времени: диссонансирующие звуки оказались включены в само созвучие, момент разрешения совпал с включением разрешающий консонанс диссонансирующего дополнения (см. примеры 62, 63, 65).

В современной музыке диссонанс почти полностью эмансипировался, в определенных условиях он выполняет и роль тоники, однако и в таких случаях сохраняет свое большее или меньшее напряжение. Новую сферу насыщения диссонантностью музыкальной ткани представляют параллелизмы диссонантных созвучий (см. тему 11). В параллелизмах моменты разрешения обычно условны или вовсе отсутствуют; как правило, здесь преобладает инерция движения.

С проблемой консонирования и диссонирования теснейшим образом связаны проблемы развития ладотонального мышления вообще и проблемы тяготения, устойчивости и неустойчивости, динамики и покоя — в частности.

Центром развитого лада с тонкой дифференциацией соотношений его ступеней является его тоника, главный устой, разрешающий тяготение к нему неустойчивые звуки. В многоголосии тоника представлена тризвучием I ступени, состоящим из звуков I, III и V ступеней.

Ощущение устойчивости звука в мелодии возникает независимо от взаимоотношений ступеней лада на основе многократного возвращения к одному и тому же звуку или при длительном его звучании. Выделяемый таким образом звук становится главенствующим в мелодии, слушатель в своем восприятии ориентируется на него, а для исполнителя он служит опорой и как бы отправной точкой.

Метроритмическими средствами и повторностью можно достичь выделения любого звука ряда в качестве опоры (тоники). Однако не из них окажется при равных условиях метроритма и повторности единственно устойчивым. Не меньшую роль играет такое расположение центрального устоя, благодаря которому в него разрешается остротяготеющий неустойчивый звук. Прочной опорой обладает, таким образом, тот лад, в котором расположение неустойчивых звуков близко к устоям. Именно на этом основании выделились из других ладов ионийский мажор и эолийский минор. Прочность, устой-



чивость тоники и широкий радиус ее «притяжения» в свою очередь свидетельствуют о степени централизованности и развитости ладовой системы.

Если проследить историю становления форм тонического созвучия, например, с начала второго тысячелетия нашего летоисчисления, то точнее — с момента появления сведений о развитии многоголосия, то можно обнаружить значительное развитие.

До XIII и XIV веков роль тонического созвучия выполняли прима, октава или октава с квинтой. Терцовый тон в заключительном тоническом созвучии отсутствовал, несмотря на то, что внутри построений, то есть в некаденционных моментах, в музыке этих веков уже господствуют трезвучия и сектаккорды.

В XV и XVI веках формой тоники оказывается уже трезвучие, хотя вплоть до закрепления равномерной темперации в настройке инструментов с фиксированной высотой звука терцовый тон в заключительном аккорде применяется весьма осторожно, часто пропускается или минорная терция заменяется мажорной. Прочно установившейся в конце концов форме тонического созвучия — трезвучию — суждено было закрепиться в музыке до XX века. Тем не менее тоническое созвучие за весь этот период претерпело немало изменений. В XVI веке уровень ладовой централизации был еще невысоким. Заключительная тоника утверждается длительностью звучания и кварто-квинтовым соотношением с предшествующим ей аккордом. Ее расположение по отношению к предшествующему ей аккорду в XVI веке еще не было столь жестко закреплено.

С усилением централизации лада заключительная тоника оказывается преимущественно на сильном времени и в мелодическом положении прима (XVII и XVIII века). Здесь уже явно преобладают аутентические каденции. Венские классики закрепляют такое положение тоники, но при этом тонический аккорд в мелодическом положении прима обнаруживает фактурное разнообразие.

Романтики все большее внимание уделяют красочности тонических созвучий: часто используют их в мелодическом положении терцового тона или квинты. Очень устойчивой оказывается роль баса в заключительной каденции. Обращения тонического трезвучия крайне редко встречаются в качестве заключительного созвучия. Прочным, однозначным становится тонический центр в музыке XVIII и большей части XIX веков. Начиная с XVIII века радиус действия тоники по отношению к основной тональности становится очень широким, охватывая теперь не только большие по протяжению одночастные, но и циклические и оперные произведения.

Благодаря дифференциации неустойчивости появление тоники в контексте становится ограниченным. В XIX веке продолжается дифференциация и внутри неустойчивых функциональных групп; на сцену выходят, уже почти как самостоятельная группа, медианты. В результате наращивания терций в созвучиях появляются септаккорды и нонаккорды; возникновение аккордов с еще большим числом терций приводит к полифункциональности вертикали<sup>6</sup>. Там, где ранее были трезвучия, в XIX веке все чаще оказываются септаккорды и нонаккорды.

Тонический аккорд, достаточно долго сопротивлявшийся диссонансности даже внутри построения, все больше проявляет функциональ-

<sup>6</sup> Полифункциональным называется созвучие, сочетающее звуки двух или трех гармонических функций.

но переменность, обнаруживая то свою потенциальную доминантность, то субдоминантовость. Постепенно и в тонику проникают неаккордовые звуки в различных их формах: вспомогательные, проходящие, задержания.

Ранее других в тонический аккорд проникла секста. По-видимому, она сыграла подготовительную роль секста в субдоминанте — Педаль. Брамс. Рапсодия соль минор ор. 79 № 1; Бородин. «Спящая княжна»; Шопен. Мазурка ор. 17 № 4; Рахманинов. Прелюдия соль мажор; Свиридов. «Памяти Есенина», № 5.) Септима проникла вначале в минорный тонический аккорд.

В мажоре тонический септаккорд, по-видимому, подготовлен и септаккордом субдоминанты, и камбиатой или «воздушной» — брошенной — септимой. Чаще, однако, тонический септаккорд используется в миксолидийских оборотах, где даже в положении заключительного аккорда обнаруживает свой доминантовый оттенок. (См.: Римский-Корсаков. «Ночь перед рождеством», Колядные песни; Рахманинов. «Лодка среди океана»; Рахманинов. «Ау».)

В XX веке процесс проникновения в тоническое созвучие побочных тонов ускоряется, тоника обрывает секундой или секстой (иногда одновременно и секундой и секстой), представляя как бы свернутую в спираль или неполный аккорд пентатонику. (См.: Дебюсси. «Детская комната с волосами цвета льна», «Затонувший собор»; Барток. «Весенний лес среди секлеров».)

Однако сквозь все разновидности усложненной тоники просвечивает трезвучная основа. Кроме того, усложненные тоники все же продолжают окружаться, что позволяет им выполнять роль завершения, несмотря на то что чаще всего включение в тонику побочного тона делает ее полифункциональной.

Нужно отметить тоники с хроматическими побочными тонами, весьма часто используемыми Прокофьевым. Проникновение в тоническое созвучие таких тонов, как правило, играет красочную роль и влияет на его ладовый и итоговый характер, быть может, даже определяет его, если в предшествующем ладовом развитии принимали участие эти побочные тоны. Очень показательна в этом отношении фортепианная соната № 4 Прокофьева. В заключительных оборотах первой и третьей частей в тоническом аккорде оказывается вводный тон и квинта тоники (пример 56 а) и вводные тоны к прима и терции тоники (пример 56 б). Усиленная вводнотонность к основной и переносимым тоникам составляет в этом произведении весьма индивидуальную и характерный штрих. От вспомогательного звука к задержанию в различных гармониях, от форшлага до проникновения в самый аккорд — такова линия развития одного из элементов гармонии этого произведения Прокофьева.

С. Прокофьев. Соната № 4, ор. 29

а) б) 8-я

в) Allegro molto sostenuto



Сопряженность *фа-диез* и *соль* в начальном такте (пример 56) уже подчеркнута повторностью оборота в различном ритме и на тонической основе. Во втором такте, став терцией трезвучия двойной доминанты, *фа-диез* как будто уступает свое значение вводного тона, так как квинта этого трезвучия в свою очередь обыгрывается вспомогательным, но вводным тоном. Однако уже в такте 3 и затем в тактах 4, 9, 11, 13, 14, 15, 16 *фа-диез* предваряет либо тоническую квинту, либо доминантовую приму. Квинтовые тоны других аккордов первого периода обыгрываются нижними вводными тонами (см. такты 8, 12, 13). А в такте 6 звучит даже вводный тон второго порядка в виде задержания *ля-диез* к вводному тону *си-бемоль*. Если в первом периоде нижние вводные тоны к квинте расцвечивают квинтовые тоны и не имеют модуляционного значения, а изредка поддерживаются верхними вводными тонами, то роль последних нарастает в связующей партии. Они, однако, используются преимущественно в виде вспомогательных к различным аккордовым и неаккордовым звукам. Если в первом периоде они входили в мотив из трех звуков (с третьей четверть тактов 2 и 5, 10 и 13, первую четверть тактов 8 и 11), то в связующей партии верхний вспомогательный звук входит в оборотенный первый мотив (см. такты 21, 22, 27, 28).

В сфере побочной партии вводный тон к квинте, казалось бы, теряет удельный вес, так как оказывается форшлагом к квинтовому модальному тонам гармоний (пример 56г, такты 40, 41, 43, 47, 48, 54). Однако последовательное применение таких форшлагов, имеющих явно тематическое значение, вместе с тем подчеркивает роль вводного тона настолько, что появление его в заключительном каденсе первой части — как в доминантовой, так и в тонической гармонии — становится исключительно логичным, тем более что в разработке вводнотонность получает еще более интенсивное развитие. Стоит обратить внимание и на хроматический подголосок в побочной партии экспозиции. Движущийся четвертями, он ложится на гармонию так, что в тактах 40—41 и соответственно 49—50 также выделяются вводные тоны к квинтовым тонам аккордов. «Песней Баяна» можно было бы назвать эту привлекательную тему, фактура которой вызывает ассоци-

ции с «туселым перебором» и обнаруживает при индивидуальном прокофьевском колорите свою близость к ладовым особенностям образцов русского народного творчества.

В финале этой сонаты, как и в средней части цикла, вводнотонность имеет также очень большое значение, хотя здесь она и менее обнажена.

В современной музыке можно встретить окончания не на тонике. Такие окончания, независимо от того, является ли созвучие консонансом или диссонансом, как бы удерживают обычно весьма ясную, звучащую в воображении слушателя тонику: она в таком случае подразумевается.

В целом современная музыка исключительно свободно пользуется всякого рода диссонансами. Последние встречаются и в роли тоник. Однако творчество огромного большинства композиторов и в наше время тонально очень прочно. Лишь в отдельных примерах мы встречаемся с диссонантными тониками в заключительных каденциях произведений. В целом же в заключениях до настоящего времени преобладает тоническое трезвучие. Господствует и терцовый принцип структуры аккордов, несмотря на то что в развивающих частях произведений секундовые и квартовые структуры вертикали заняли у многих современных композиторов уже определенное, хотя преимущественно еще не самостоятельное, положение.

## Задания

### Устные

Проанализировать примеры, указанные в тексте раздела, а также другие примеры 51, 52, 56.

## 8. СЕПТАККОРДЫ ВСЕХ СТУПЕНЕЙ

Основные ступени лада (I, IV и V), представленные в виде трезвучий, контрастируют между собой благодаря различному звуковому составу и функциональному значению, но они одинаковы по консонантности и ладовому наклонению. Именно это делает их основными представителями трех функций и лада. Условия применения этих трезвучий, как уже было сказано, допускают различные удвоения, расположения и методические положения, а кроме того, разнообразие ритмичности и богатство регистровых красок.

Использование обращений аккордов обогащает выразительные возможности гармоний, а также увеличивает градации неустойчивости и устойчивости без включения диссонансов.





Значительно обогащают консонантные выразительные средства натуральных мажора и минора побочные трезвучия, оттеняющие противоположным ладовым наклонением окраску основных функций. Дифференциация ладовых и консонантных аккордовых средств диатоники сопровождалась осознанием и теоретическим усвоением интервальных, а затем и аккордовых диссонансов. Так, например, композитор и теоретик Монахус (родился ок. 1480), говоря о приготовленной секунде и ее выразительном значении, характеризует ее как «придающую сладость последующей нижней терции». Д. Царлино (1517—1590), великий музыкант и теоретик своего времени, подчеркивая художественную силу контраста явлений, противопоставляет диссонанс консонансу. Это положение отражало музыкальную практику, где связанный диссонанс применялся уже на службе поэтического выражения в качестве символа страстности. Тот же Царлино сформулировал теорией освоенное понятие аккорда, указав на два вида аккорда — мажорное и минорное трезвучия. Если  $V_7$  был вполне освоен в творчестве К. Монтеверди (1567—1643), то теоретическое освещение доминантсептаккорда как бифункционального диссонантного созвучия появляется лишь в труде Ф. Рамо (1683—1764) «Трактат о гармонии, сведенный к ее естественным принципам» (1722). От его появления в музыкальной литературе как приготовленного диссонанса (задержания) и проходящей септимы до этого момента прошло более двух столетий господства генерал-баса. Проникновение в композиторскую практику септаккордов других ступеней, их оценка и характеристика выразительных свойств тесным образом связаны не только с их звуковым составом и функциональным значением, но и фонетическими качествами и градацией диссонантности. От всех этих свойств в немалой степени зависело появление септаккордов на легких или тяжелых долях такта, в экспозиционных или кадансовых моментах формы.

Использование септаккордов динамизировало гармоническое развитие; введение диссонансов, требующих разрешения и тем самым создающих условия для приобретения разрешающим аккордом тоникальности, усилило дифференциацию созвучий и внутрिलाдовую модуляцию. Ощущение модуляционности в диатонике становится более четким уже в случае применения последовательностей, как бы копирующих отношения основных функций. Автентические варианты этих отношений оказались особенно действенными, когда появились в употреблении диссонирующие (бифункциональные) созвучия, то есть септаккорды. Появление консонантного аккорда, осуществляющего разрешение диссонанса, в некоторой степени предопределено самим диссонансом, требующим разрешения. При этом в основных, наиболее гармонически действенных разрешениях септаккордов диатоники в трезвучия, расположенные квартой выше, имеет место выявление доминантовости септаккорда, с одной стороны, и тоникальности разрешающего созвучия — с другой.

Прообразом применения септаккордов всех ступеней может служить доминантсептаккорд с его всевозможными разрешениями и переходами. Определение доминантсептаккорда как бифункционального созвучия, включающего доминантовые и субдоминантовые звуки, диссонансы тритона и малой септимы, обосновывает наиболее употребительное его разрешение в трезвучие тоники. По образцу разрешения  $V_7$  в трезвучие тоники самыми употребительными разрешениями септаккордов других ступеней является их разрешение в трезвучие, также расположенное квартой выше основного тона септаккорда. Этот вид разрешения является основным и относится к автентическим разрешениям. Напомним, что преобладание автентических разрешений связано с происхождением септаккорда от проходящей септимы. Но, кроме того, всякий септаккорд может иметь еще ряд разрешений, из которых назовем еще два автентических (как, например,  $V_7$  разрешается в трезвучие VI и в трезвучие III ступени) и два плагальных (когда разрешается в трезвучие II или IV ступеней).



Другими словами, всякий септаккорд может быть разрешен в трезвучие, расположенные квартой выше, секундой выше и терцией ниже. Эти разрешения относятся к автентическим и объединяются общим признаком — разрешением септимы на секунду вниз. Кроме того, возможны разрешения в трезвучия, лежащие квартой ниже и секундой выше. Эти разрешения относятся к плагальным и объединяются общим признаком — оставлением септимы на месте.

Доминантсептаккорд может рассматриваться как объединение звуков двух основных функций (доминанты и субдоминанты), в котором обычно преобладает функция доминанты. Этот малый мажорный аккорд сам по себе как бы представляет тональность, ибо встречается в первую очередь в двух (одноименных) тональностях и, как и в стро-гом письме, в нашем восприятии является преддверием тоники. Если же появление последней заменяется и доминантсептаккорд получа-ет разрешение или за ним следует другой, новый диссонанс, то мы это воспринимаем как нечто необычное, как прерванный оборот. В не-которых учебниках именно такие обороты называются эллипсисами. Данный выше перечень разрешений любого септаккорда не исчерпы-вает эти возможности. Так, встречается изредка в художественной ли-тературе переход септаккорда в трезвучие, расположенное терцией вы-ше основного тона, то есть в аккорд, являющийся составной частью самого септаккорда. На самом деле здесь имеет место не разрешение, а лишение септаккорда основного тона; септима, оставаясь на месте, превращается в квинту:

59 *Andante sostenuto*

Н. Мясковский. Соната, оп. 84, ч. 1

Близкое по замыслу явление наблюдается и в том случае, когда септаккорд переходит в основное свое трезвучие, теряет септиму:

60 *[Allegro non troppo]*

Н. Мясковский. Соната, оп. 84, ч. 1

Разрешение септаккордов (и их обращений) всех ступеней диатони-ко в трезвучие, лежащее квартой выше, а в другие аккорды уже в не-когда получило большое распространение и стало постепенно терять окраску прерванных оборотов, особенно если не попадало в цезурные или модансовые моменты:

*Allegro moderato e maestoso* С. Франк. Прелюдия, ария и финал

Выразительные свойства побочных септаккордов тесным образом связаны с их звуковым составом и функциональным значением, а так-же с фактическими качествами. В процессе освоения творческой прак-тики всех септаккордов диатоники большая роль принадлежала сек-венциям, занимавшим весьма значительное место как в полифониче-ских, так и гомофонических произведениях и способствовавшим созданию непрерывности движения, развертыванию, текучести — каче-ствам, столь характерным для музыкального мышления эпохи Баха, Гёделя и их современников:

*[Andante espressivo]*

И. С. Бах. Х.Т.К., том I, № 12





Диатонические септаккорды обнаруживаются у Баха в секвенциях, движущихся по разным интервалам. Нередко секвенции свидетельствуют о происхождении диссонирующих аккордов от задержаний. В целом преобладают септаккорды V и VII ступеней.

В творчестве венских классиков первое место среди всех септаккордов бесспорно принадлежит доминантсептаккорду. После него, уже значительно менее связанные с секвенциями, следуют малый минорный септаккорд на II ступени мажора, уменьшенный септаккорд, малый септаккорд с уменьшенным трезвучием в основании на II ступени минора и на VII ступени мажора. Большие мажорные, затем и большие минорные септаккорды осваивались вначале в секвенционных построениях и лишь затем использовались вне таковых.

Процесс дальнейшей динамизации внутрिलाдового развития диатоники привел уже в XVIII и XIX веках к интенсивному включению в многоголосную ткань переходов диссонанса в диссонанс без промежуточного разрешения в консонанс. Другими словами, в последовании аккордов все чаще происходит замена разрешенных переходами в диссонирующие аккорды. Как правило, последние обнаруживают в качестве основы полный или частичный состав звуков ожидавшегося консонанса, но дополненного, однако, одним или несколькими диссонирующими звуками. Обычно такой диссонанс сохраняет функциональную принадлежность консонантному основанию:



XIX и XX века принесли вместе с усилением интереса к плагальным оборотам, к красочности созвучий своеобразные разрешения обремененных доминантовых аккордов. Доминантсекундаккорд, терцикварткорд и секундаккорд VII ступени, как и нонаккорды и их обращения разрешаются непосредственно в тоническое трезвучие, чем определяется бифункциональность аккордов и решающая роль хода в определении функциональной принадлежности созвучия.





Значительные изменения заметны в XX веке в области голосоведения, более свободного при разрешении диссонансов: а) разрешение брошенной в одной октаве септималь в другом голосе и в другой октаве; б) разрешение брошенного диссонирующего звука лишь на большем расстоянии, после ряда «вставных» звуков.

[Allegro non troppo]

Н. Мясковский. Соната, оп. 84, 1

68

69 [Moderato]

А. Скрябин. Прелюдия, оп. 36, № 2

Особенно богато разработано использование плагальных оборотов, так же, как и терцовых и секундовых последовательностей, в творчестве русских классиков и советских композиторов. Весьма показательны в этом отношении заключительные каденции: именно в этих частях, находящиеся как бы в фокусе восприятия, появляются отсроченные, зрелые гармонические средства.

70 [Широко, задумчиво]

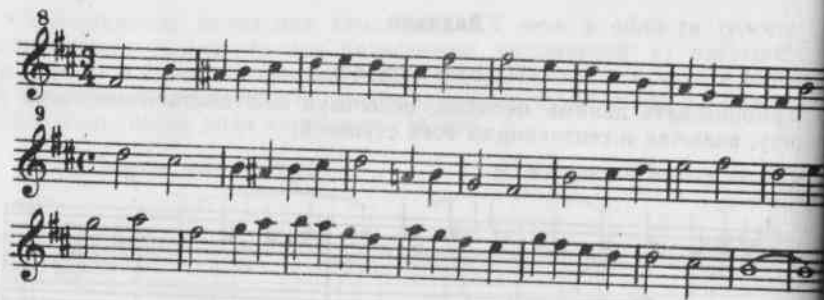
В. Шебалин. «Великая стройка»

и быль-ю на Вол-ге вста-ет их меч-та.

Задания

Письменные

Гармонизовать данные мелодии, используя всю диатоническую аккордику, включая и септаккорды всех ступеней:



На фортепиано

а) Играть секвенции, цифрованные басы и мелодию в разных тональностях:



б) Проанализировав аккомпанемент романса Глинки «Я здесь Инезилья», играть его в тональностях кварты, терции и тритона ниже или выше.

Устные

Проанализировать перечисленные произведения, обращая особое внимание на соотношения консонансов и диссонансов, типы голосоведения в разрешениях и переходах, место в форме, связь с мелодикой, метроритмом, роль септаккордов в модуляционности, переменности функций:

Р. Шуман. «Детский альбом» оп. 68, № 21.

М. Мусоргский. «Песни и пляски смерти»: Серенада.

С. Рахманинов. Романс оп. 10 № 6.

М. Равель. Менуэт на имя «Гайды».

М. Рeger. Юмореска оп. 82, 2-я тетрадь, № 7.

Н. Мясковский. Соната оп. 84, части I и II.

## 9. НОНАККОРДЫ ВСЕХ СТУПЕНЕЙ

Процесс проникновения нонаккордов в музыку различных композиторов свидетельствует о том, что они, как и другие диссонансы, являлись первоначально в качестве задержаний, чаще приготовленных (см. примеры 62 и 63). Появившись в таком виде в секвенции, стали затем появляться на различных ступенях лада.

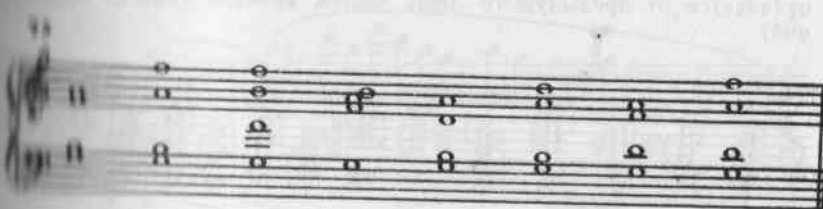
В XIX веке в качестве самостоятельного созвучия выступает вперёд доминантовый нонаккорд. Усложнение аккордики — вообще характерное явление этой эпохи. Вслед за  $V_9$  появляется нонаккорд  $IV_9$ , а затем и другие. Несмотря на то что в творчестве, например, Бетховена, Шуберта, Грига, Брамса  $V_9$  выступает уже нередко самостоятельный аккорд, даже в поздних сочинениях названных композиторов он используется в качестве задержания к септаккорду или появляется на органном пункте. И явное преобладание его одного вида остается в целом характерным явлением в их творчестве. Функциональная определенность и способность основного вида нонаккордов соответствовать направленности гармонического движения к большой ладовой централизованности и вместе с тем почти звучания. Бетховен использует  $V_9$  в кульминации, в каденции, в доминантовом органном пункте, в секвенциях (см., например, первую часть первой части Двадцать седьмой сонаты).

В творчестве почти всех композиторов XIX века можно проследить нарастания сложности вертикали и, в частности, диссонантности развиваемой по-разному и в различных направлениях. Брамс, Григ, Рeger особенно активно пользовались многозвучной аккордикой диатоники.

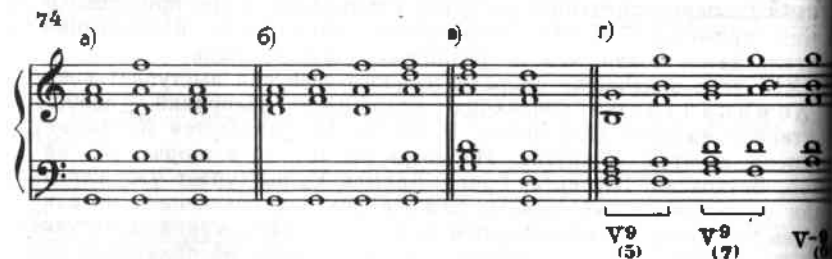
В творчестве этих композиторов чаще встречается нонаккорд  $IV_9$  ( $V_9$  или  $D_9$ ). В мажоре большой, в миноре малый — этот аккорд весьма определенно представляет тональность.

Нонаккорды бифункциональны так же, как и септаккорды. Их бифункциональность выступает особенно в обращениях. В основных нонаккордах преобладает функция баса. Если же нонаккорд берется в обращении с квинтой, септимой или ноной в басу, то преобладает функция мажорной: например, в нонаккорде V ступени — субдоминанты (см. пример 74). Функциональная двойственность обращения нонаккордов, по-видимому, является причиной того, что в музыкальных произведениях XIX и начала XX века преобладают основные нонаккорды, где эти бифункциональные меньше проявляется.

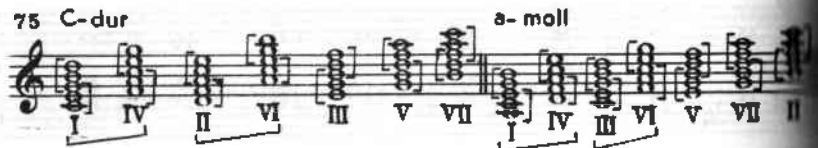
Среднеголосный нонаккорд используется преимущественно с пролонгированного тона, реже — терцового и еще реже — септимы.



Весьма существенно расположение нонаккорда и его обращения. Если в тесном расположении основного аккорда преобладает основная функция (пример 74 а), то при пропуске терцового тона или при регистровом обособлении трезвучия, возникающего от квинтового тона вверх, ярче воспринимается противоположная функция (пример 74 б). Расслоение, следовательно бифункциональность, нонаккорда может быть подчеркнута таким расположением, при котором функциональные группы друг от друга отодвинуты по высоте и выступают как самостоятельные комплексы (пример 74 в, г):



Нонаккорды различных ступеней отличаются друг от друга не только их функциональным значением в целом, но и структурой, а также ладовым наклонением составляющих его нижнего и верхнего трезвучий. На I и IV ступенях мажора и на III и VI ступенях натурального минора строятся нонаккорды, где оба рассматриваемых трезвучия мажорны, а терция, септима и нона большие. На VI и II ступенях мажора и на I и IV ступенях натурального минора строятся нонаккорды, где оба крайних трезвучия минорны, терции и септимы малые и лины нона большие. Рассмотренные группы аккордов могут быть охарактеризованы как однородные по составу элементов внутри групп, но противоположные по ладовому наклонению. Оставшиеся же диатонические нонаккорды (на III, V и VII ступенях мажора, V, VII и II натурального минора) состоят из неодинаковых по ладовому наклонению трезвучий. Так, нонаккорд на V ступени мажора и VII ступени натурального минора состоит из мажорного трезвучия снизу и минорного сверху; большая терция, малая септима и большая нона отличают его от предыдущих групп. Кроме того, этот нонаккорд включает еще и уменьшенное трезвучие, чем тоже отличается от предыдущих групп аккордов. На VII ступени мажора и II ступени натурального минора строится нонаккорд, состоящий из уменьшенного трезвучия снизу, мажорного сверху; его интервальный состав характеризуют малая терция, септима и нона, а также уменьшенная квинта от основного тона. На III ступени мажора и V ступени натурального минора строится нонаккорд, в основе которого лежит минорное, а на его квинтовом тоне надстроено уменьшенное трезвучие. Интервальный состав отличается от предыдущего лишь чистой квинтой (вместо уменьшенной).



Нонаккорды разрешаются в трезвучия и переходят в септаккорды и нонаккорды различных ступеней. Весьма часто нонаккорд или его обращения переходят в септаккорд той же ступени (или его обращения). При этом нона движется на секунду вниз в приму аккорда, обнаруживая свою природу задержания:

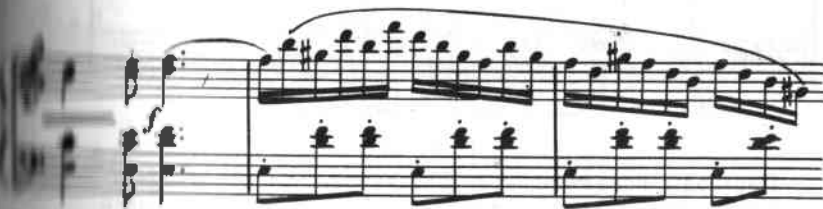


Нонаккорды разрешаются, как и септаккорды, не только в трезвучие, расположенное квартой выше основного тона аккорда, но и в трезвучие, расположенные секундой выше, секундой ниже, терцией и квартой ниже:



**Allegro ma non troppo**

Ф. Шуберт. Соната, оп. 164



Нонаккорды, кроме того, переходят в септаккорды и нонаккорды, расположенные аналогично, то есть квартой выше, секундой выше, секундой ниже, терцией и квартой ниже основного тона.

79 а) б)

80

81 [Спокойно, не затягивая] Г. Свиридов. «Вечером синицы»

Лун- ные но- чи!

*p* *dim.*

Переходы нонаккордов в септаккорды и нонаккорды различных ступеней становятся постепенно все более частым явлением.

## Задания

### Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии:

82

VI<sub>6</sub> VI<sub>43</sub> II<sub>6</sub> V<sub>9</sub> VI<sub>7</sub> IV<sub>65</sub> II<sub>43</sub> VI<sub>2</sub> II<sub>6</sub> VII<sub>43</sub> VI<sub>43</sub> V<sub>9</sub> II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub> IV<sub>65</sub> II<sub>65</sub> V<sub>9</sub>...

6<sub>5</sub> 6 9 7 9<sub>6</sub> 4<sub>3</sub> 4<sub>3</sub> 9 6<sub>5</sub>

б) Досочинить второе предложение:



# На фортепиано

Гармонизовать бас и играть секвенции:

84

## Устные

Проанализировать примеры данного раздела.

## 10. О МНОГОЗВУЧНЫХ ВЕРТИКАЛЯХ

Рассматривая образцы применения нонаккордов, мы обратили внимание на то, что в определенных условиях нонаккорд выступает не как единый комплекс, а как полифункциональное созвучие, состоящее из двух обособленных слоев. Аналогичное положение возникает в большинстве случаев при еще более многозвучных образованиях, которые даже будучи построены по терциям, редко образуют единство, то есть аккорд.

Таким образом, во многих случаях к многотерцовым образованиям, даже если они даны в тесном расположении и с основным тоном в басу, оказывается уже неприменимо понятие аккорда.

С одним из ранних многотерцовых созвучий мы встречаемся в Сонате ре мажор Д. Скарлатти (см. пример 85). На басу тоническая примы образован секундаккорд II ступени, над которым в виде задержания звучит  $D_2$  (см. начало такта 5). Этот комплекс сохраняет почти полностью и на вторую и третью восьмые, лишь вводный тон (*до-диез*) заменен звуком *си-бемоль*. К тому же именно с этого такта начинается двойная педаль (*ре* и *ля*), выдерживаемая на протяжении. В результате возникает полифункциональное сочетание звуков. Если их расположить по терциям от *ля*, то формально это созвучие можно считать обращением ундецимаккорда доминанты. Оно включает звуки всех основных функций (отсутствует только *фа*). При чередовании *до-диез* и *си-бемоль* создается весьма завуалированное

движение — смена доминантового и субдоминантового колорита на фоне тонической квинты, которая, однако, весьма слабо прослушивается.

## [Allegro]

Д. Скарлатти. Соната № 8, т. 3

Нисходящий пассаж в примере 86 представляет собой движение по терциям ундецимаккорда. По краям этого пассажа — фигурация доминантового нонаккорда, которая приводит к остановке на основном тоне доминанты. Следующее затем созвучие, построенное на басу II ступени, дает полный состав звуков нонаккорда доминанты с прилегающей тоникой в качестве прилегающего тона. На фоне доминантного нонаккорда ре минора звук *ре* третьей октавы представляет ундециму и все созвучие формально является как будто ундецимаккордом. В действительности же это *ре* здесь звучит скорее как предъем к последующей тонике или же как прилегающий тон.

## [Vivace]

С. Прокофьев. Соната № 2, оп. 14, финал

В такте 7 примера 87 кажущийся ундецимаккорд без терцового созвучия на самом деле полифункциональным образованием. Над



доминантовой квинтой здесь построено трезвучие дорийской субминанты:



В конце начального периода первого из «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля благодаря постепенному накоплению звука на доминантовом органном пункте возникает многотерцовое созвучие включающее субдоминантовые и тонические звуки; лишь вводный (VII ступень) здесь не представлен. Тем не менее полифункциональность этого созвучия совершенно очевидна. Оно воспринимается как одновременное звучание в разных пластах доминантовой и субдоминантовой сфер, из которых обе представлены многотерцовыми образованиями.

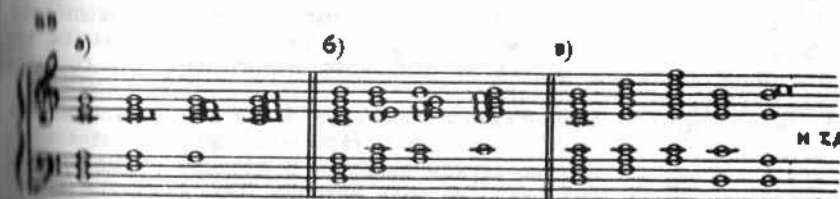
Расслоение многотерцовых образований происходит и в случае фигуративного наращивания, как в Интермеццо Брамса оп. 114 № 1 (такты 1—4), где композитор даже особенностями записи подчеркивает постепенное возникновение сложного созвучия и подчинение верхнего слоя нижнему. Об этом свидетельствует не только большой вес нижнего регистра, но и то, что в конце второго и третьего такта появляются в мелодии звуки, разрешающие ундесимы. Достижение или иного эффекта в данном произведении зависит от исполнения, от того, какой слой фактуры будет им акцентирован, какому из них, в том числе скрытому, будет придан больший вес.

В последовательностях многотерцовых созвучий в диатонике являются моменты весьма существенные, с точки зрения плотности фактуры и рельефности голосоведения. Число общих звуков весьма велико, в нонаккордах — три, в ундецимаккордах — пять, в терцдецимаккордах — семь, то есть включаются фактически все диатонического звукоряда. Именно поэтому композиторы предпочитают при сочетании таких созвучий мелодическое соединение или рациональное их изложение, а также (что бывает чаще) чередование многозвучных образований с созвучиями меньшей плотности, как, например, в упомянутом интермеццо Брамса или в Ригодоне Равеля, также наиболее рельефно плавное движение баса, которому голос образуют фигуративно рассредоточенный фон. Звуки попеременно укладываются (см. такты 3—5) в многотерцовые образования (нонаккорд или ундецимаккорд).

Н. Мясковский. Соната, ч. 84.

В многотерцовых созвучиях, даже при их расслоении, все же весь часто слышится преобладание одной гармонии, господство одной функции, для которой отсложившийся комплекс является подчиненной надстройкой. В большинстве случаев в многотерцовых образованиях функционально определяющим оказывается нижний слой (иногда и даже басовый звук). Роль нижнего звука усиливается именно там, где он является основным тоном многотерцового созвучия. В таком случае его функция преобладает, даже если пропущен терцовый тон. (См.: Григ. Симфонические танцы. ч. II, такты 42—49.) Здесь субдоминантовая надстройка на доминантовой prime подчеркивается фигурацией трезвучия октавой выше, что как-то усиливает ее значение.

Как можно было наблюдать в примере 85, при обращении нонаккордов и многотерцовых созвучий в тесном расположении возникают секундовые структуры вертикали, весьма напоминающие аккорды с прилегающими или внедряющимися звуками, которые обычно совершенно вуализируют их функциональное значение:



Такие многотерцовые образования, как было сказано, редко воспринимаются как аккорды, даже если в басу расположен основной тон. Тем более если мы имеем дело с их обращениями, которые в тесном расположении фактически не обнаруживают функциональной принадлежности, а в более широком, как правило, расслаиваются. Формально же обычно не составляет труда определение основного тона, к которому остальные звуки могли бы быть расположены по терциям. Особенно часто встречаются созвучия с прилегающими тонами в фортепианной литературе, где это обусловлено фактурными особенностями.

### Задания

#### Устные

Проанализировать:

1. Бетховен. Соната № 27, ч. I, экспозиция.
2. Скрябин. Сонаты № 1 и 18 (из первого тома издания Лейст).
3. Шуберт. Музыкальный момент оп. 90 № 4.
4. Шуман. Ноктюрны оп. 23, № 3 и 4; «Три фантастических отрывка» оп. 111, № 1; Марш оп. 76 № 3; «Фантастические отрывки» № 2 и 4.
5. Лист. Мужской хор «Не падать духом».
6. Брамс. Скерцо оп. 4; Интермеццо оп. 76 № 3; Баллада № 3.
7. Франк. Соната для скрипки и фортепиано, ч. I.
8. Григ. «Свадебный день в Трольдгаугене» оп. 65 № 6; «Симфонические танцы» оп. 64, ч. II.

К. Дебюсси. Прелюдия «Вереск».  
 М. Равель. Менуэт на имя «Гайди»; «Виселица»; «Благородные и сентиментальные вальсы»; «Аделаида».  
 М. Балакирев. Романсы «Песня золотой рыбки» и «Король беззаботно дитя».  
 М. Мусоргский. «Песни и пляски смерти»: «Полководец».  
 С. Прокофьев. Сонаты для фортепиано оп. 29 № 4, финал; оп. 14 № 2, финал; оп. 103 № 9, финал.  
 Г. Свиридов. Избранные хоры: «Табун», «Поет зима», «Млотьба».

## II. О ГОЛОСОВЕДЕНИИ И ФУНКЦИЯХ ГОЛОСОВ В МНОГОГОЛОСИИ

При рассмотрении одноголосия обычно обнаруживаются два пла-  
 связей звуков, составляющих мелодию, — непосредственно соседств-  
 ющих друг с другом и вступающих в соотношения на расстоянии.  
 Гармонический смысл соотношений звуков мелодии весьма важен, т.  
 как типы их связей далеко не одинаково значительны для создания  
 ладогармонического ощущения.

Как известно, гаммообразное движение по звукам диатоники о-  
 дает не столь однозначное ощущение гармонии, как это имеет ме-  
 при движении мелодии по звукам аккорда. В плавном гаммообразном  
 движении играет немаловажную роль метрика. Так, движение по  
 кам гаммы до мажор, если при этом до окажется на тяжелой доле  
 такта, вызовет скорее ощущение гармонии до—ми—соль, а если  
 сильной доле расположится ре, то более вероятно возникновение  
 монии ре—фа—ля:



Другими словами, при плавном мелодическом движении, то-  
 по секундам, след в памяти слушателя, оставляемый звуком, ве-  
 невелик и может быть усилен метроритмическими средствами  
 акцентами. Звук же мелодии, от которого сделан шаг шире секун-  
 оставляет в памяти более значительный след, который связывается  
 только с предыдущим звуком, но и со звуками последующими,  
 первую очередь с теми, которые выделяются метроритмическими  
 средствами. В результате в одноголосии возникают так называемые  
 скрытые мелодии, которые образуются фигурациями гармонии, то-  
 движением по аккордовым звукам.

Скрытые мелодии могут состоять из:

а) акцентируемых метрически и связываемых на расстоянии  
 ков, образующих мелодии второго плана:



б) связываемых памятью в отдельную линию звуковых следов,  
 связываемых скачкообразным мелодическим движением:

И. Б. Бах. Партита для скрипки соло, № 1. Куранта



Такие средства гармонического обогащения в немалой степени вли-  
 на гармонизацию мелодии в многоголосии.

В художественной литературе четырех последних веков наряду с  
 истой гомофонией распространены типы гомофонического многоголо-  
 сия, в которых заметна дифференциация голосов. В такой ткани каж-  
 дый голос выполняет совершенно определенную функцию.

Первые образцы многоголосия — органум — нередко представля-  
 ют собой мелодии, удвоенные в квинту или кварту (см. примеры 1, 2,  
 3). Позднее образовался фобурдон — тип многоголосия, где мелодия  
 фактически дублировалась секстаккордами (см. пример 4). А в века  
 расцвета полифонии строгого стиля среди дублировок господ-  
 ствовали несовершенные консонансы — терции, сексты, децимы, также  
 дополняемые до секстаккордов:

О. Лассо. Мотет



Подобного рода дублировки (удвоения), представляя как бы утол-  
 щение мелодии, в ладогармоническом отношении обычно соответст-  
 вуют самой мелодии. Они тоже диатоничны, как основная мелодия,  
 хроматизируются, если хроматизирована мелодия. Это означает,  
 что при удвоении в терцию диатонической мелодии используются и  
 большие и малые терции или сексты (см. пример 93).

Значительно распространен такой тип двух-, трех- или четырехго-  
 лосия, в котором сопровождающий или один из сопровождающих го-  
 лосов движется параллельно с мелодией, дублируя последнюю в тер-

цию, сексту, октаву или дециму. Если дублирующий голос — бас, в моменты каденций или подхода к ним такое удвоение обычно прекращается, нижний голос берет на себя функцию основного баса, остальные голоса образуют каденсовую аккордику.

Дифференциация подчеркивается часто тем, что одному из сопровождающих голосов поручается выдерживаемый тон, другому — противодвижение мелодии:

93 [Vivace]

Л. Бетховен. Концерт № 4, ч. 1

В гомофонической ткани нередко наблюдаются контрапункты так же, как и дублирующие голоса, подчиненные структурной основе главного голоса. Они мелодически несамостоятельны, но весьма важны для выбора гармоний, особенно если такой контрапункт поручен басу:

94

Мolto staccato e leggiero

И. Брамс. Баллада, ор. 10, № 2, ч. 1

Функциональная связь таких созвучий становится менее четкой только в дублирующих голосах, но и в созвучиях в целом. Поэтому во второй половине XIX и в XX веке особое внимание композиторов начинают уделять красочности сложных дублировок — не только секстаками и квартами, но и септаккордами и нонаккордами, которые даже в чистой диатонике скрадывают функциональную

связи. (См.: Прокофьев. «Мимолетности» ор. 22, № 1, 3; Соната для фортепиано № 3 ор. 28.)

Параллелизм сложных аккордов, как правило, сочетается с плавным движением мелодии, терцовые же дублировки применяются нередко и в скачкообразном. В таком случае на основе скрытого голосоведения возникают сложные аккорды: септаккорды и нонаккорды, undecимаккорды и терцдецимаккорды. (См.: Глинка. «Руслан и Людмила», № 18; Бородин. «Князь Игорь», № 4.)

В XX веке в творчестве ряда композиторов, например Дебюсси, Прокофьева, использована в своеобразном красочном плане дублировка мелодии в октаву или в две октавы, как бы имитирующая исполнение двухголосия разными хоровыми группами. (См.: Прокофьев. «Мимолетности» ор. 22, № 3, 11; Гавот ор. 32 № 3, II эпизод.)

Различные функции голосов — выдержанный тон, удвоенные мелодии несовершенными консонансами, противодвижение — отражают стремление к мелодической значительности голосов даже в гомофоническом складе, хотя функции голосов подчинены структуре главной мелодии, ее ритмическому рисунку и направлению движения. Гармонические контрапункты выявляются обычно в экспозиционных моментах предложений или фраз, к моменту же каденции голоса концентрируются в функционально ясную аккордику, фиксирующую эти значительные грани гомофонических форм. Многоголосие с дифференциацией мелодических функций следует поэтому считать характерным элементом экспозиционной гармонии. В каденционной, завершающей структуру аккордики такая дифференциация обычно прекращается (см. пример 94).

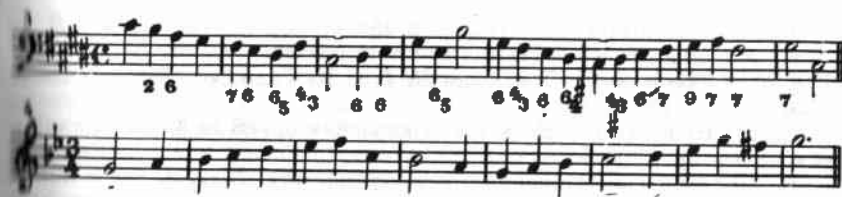
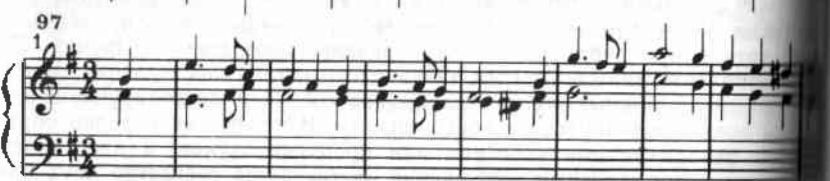
Однако в зависимости от роли гомофонического построения в форме каденционные моменты могут не выступать очень рельефно. Так, в романсе Рахманинова «Островок» грани периода отмечает не каденция. Ровное гаммообразное нисходящее движение баса, контрастирующее более подвижной мелодией, периодически дублируемое в альтимо одним из средних голосов, способствует стиранию их. Лишь повторность и регистровое смещение на две октавы вверх фиксируют грани формы.

Анализ вертикалей в примерах 92—94 показывает, что дифференциация голосов, параллелизм несовершенных консонансов вплоть до параллелизма секстаков и квартаков в разные эпохи означался различным нормам. Так, в эпоху строгого письма господствовала вертикаль трезвучная почти в буквальном смысле — явно преобладали именно трезвучия (см. пример 92). Диссонантные же созвучия возникали только в качестве проходящих и вспомогательных, а при дублировках, как правило, аккордовых созвучий. Но стоит обратить внимание и на явления скрытого голосоведения. В более поздних применениях параллелизмов созвучий диссонансирующие аккорды возникают наравне с консонансами. В последних нередко образуются ненормативные удвоения или пропуски звуков, а диссонансы получают ненормативные разрешения. Встречается соседство двух или трех диссонансов, восходящее разрешение септим или нон (как в диатонике, так и в хроматике). Обычно это вызвано определенной направленностью мелодической линии и ее удвоения или противодвижения. Присоединение дублировки контрапунктов и выдержанных тонов создает достаточно насыщенную и сложную ткань, в которой то в виде задержанных, то в виде проходящих или вспомогательных возникают и сложные терцовые основы которых скрыта. (См.: Бородин. «Князь Игорь», № 8; Рахманинов. Романс «Островок» ор. 14 № 2.)

# Задания

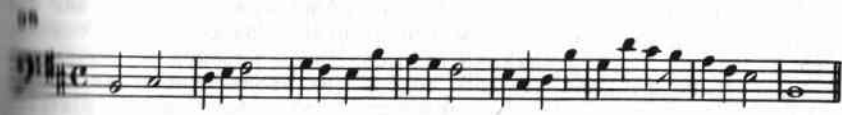
## Письменные

Гармонизовать мелодии, используя дублировку (удвоение) данной мелодии или контрапункта, применяя противодействие и выдержанные тоны по приведенным образцам:



## На фортепиано

Играть секвенцию и бас, применяя по возможности ясную дифференциацию голосов. При этом необходимо особенно внимательно следить за мелодией.



## Устные

Проанализировать:

1. А. Моцарт. Соната для фортепиано ля мажор, ч. I (тема).
2. Бетховен. Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 23, ч. II; ор. 24, скерцо; ор. 47, ч. I и II; Соната для фортепиано № 2.
3. Брамс. Интермеццо ор. 10 № 4; Баллада ор. 10 № 2.
4. Шуберт. Соната для фортепиано си-бемоль мажор № 10.
5. Шуман. «Детский альбом» ор. 68, № 2, 3, 5.
6. Шопен. Ноктюрн си-бемоль минор.
7. Мусоргский. «Колыбельная Еремюшки», «Пирушка».
8. Воровский. «Князь Игорь»: Интродукция; Хор «Да, вот кому снится на Путивле!».
9. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеж и семи богатырях» № 1 и 14.
10. Лист. «Забытый вальс» № 2.
11. Аренский. Хор «Анчар».
12. Григ. Мужские хоры ор. 66, № 15.
13. Дебюсси. Прелюдии: «Затонувший собор», «Канона», «Черный терний».
14. Рахманинов. Прелюдия до-диез минор ор. 1; Романс «Не расставайся со мной».
15. Чайковский. «Разочарование» ор. 65 № 2; «Ночь» ор. 60 Симфония № 6, ч. II.
16. Танеев. Хоры: «Восход солнца» ор. 8; «Из края в край» ор. 10.
17. «На могиле» ор. 27 № 1.



- А. Гречанинов. Хор «И, ой, взойдет».  
 Н. Мясковский. «Пожелтевшие страницы» ор. 31. № 7.  
 С. Прокофьев. Симфония № 7, ч. II; Гавот ор. 32 № 3; Песня «Сашенька» и «За горю».  
 Д. Шостакович. Десять хоровых поэм ор. 88 № 3, 6, 8, 10; «Песня о лесах» ор. 81 № 5.  
 В. Шебалин. Избранные хоры а cappella, № 2, 3, 8, 11, 13, 14.  
 Г. Свиридов. «У меня отец крестьянин», № 2, 3, 4; Хор «Мелотба».  
 И. Стравинский. Три фрагмента из балета «Петрушка»: «Русская».

#### Методические указания

При анализе перечисленных произведений нужно найти в них разделы, в которых композитором использовано голосоведение, основанное на четкой дифференциации голосов. Затем необходимо определить мелодические функции каждого голоса (их взаимоотношения), интегральные показатели удвоений, моменты и видимые причины отступлений от дублирования, метроритмические взаимоотношения данных мелодии и голосов сопровождения. Важно определить выразительный смысл примененной дифференциации голосов, нарушения нормативного удвоения звуков аккорда, расстояния между голосами, образованием созвучий нетерцовой структуры. При этом следует обратить особое внимание на вызываемые дублированием ненормативные разрешения и переходы, менее обычные последовательности аккордов. Кроме того, надо обратить внимание на контрасты фактуры, достигаемые посредством различной дифференциации голосов.

#### 12. ДИАТОНИКА В ЦЕЛОМ

Полная диатоника, четко дифференцированная и централизованная в мажорных и минорных вариантах, до настоящего времени сохранила все выразительные возможности, сыгравшие существенную роль на пути становления и развития ладотонального музыкального мышления. Осталось и ее основополагающее положение фундаментом для все продолжающегося обогащения и развития надстроек, взаимодействий различных ладообразований — неполных или малообъемных пентатоники, полных натуральных и условных диатонических, параллельно-переменных мажоро-миноров и полной хроматики<sup>7</sup>.

Полная диатоника продолжает служить творческим замыслам композиторов как исторически сложившийся комплекс, как единственно многообразных и богатых, вполне определенных, постоянно взаимодействующих и видоизменяющихся ладообразований. В каждой новой эпохе, в творчестве различных композиторов диатоника обнаруживала все новые грани и возможности. В процессе развития ладового мышления она раскрывала функциональные и крайние свойства отдельных ладов, которые ранее выступали в необозначенном виде.

<sup>7</sup> Понятием полной хроматики мы обозначаем лад, в котором используются все возможные хроматические варианты ступеней в различных функциональных значениях (подробнее об этом см. главу вторую).

В разные исторические периоды диатоника была представлена и тремя трезвучиями главных ступеней — как элементарная, и трезвучиями всех ступеней — как богатая возможностями образовать и перемешивать лады и внутрिलाдовую модуляцию. Постепенно диатоника обогащается диссонансами в виде неаккордовых звуков, затем в виде септаккордов и нонаккордов, а также многотерцовых созвучий, в которых возникает и их расслоение.

Этому процессу отбора, дифференциации и централизации, все более полного использования выразительных возможностей диатоники содействовала интенсивная ее хроматизация, способствовавшая как значительному расширению сферы действия тонального центра, так и расширению и обогащению ладовой периферии (см. об этом подробнее вторую, третью и четвертую главы).

Гармония в произведениях полифонистов эпохи строгого письма характеризовалась господством консонантности, точнее — мажорных и минорных трезвучий с их обращениями. В отношении же ладотональных признаков она представляла взаимодействие еще не обособившихся разновидностей ладов, где лишь в моменты каденций выдвигались четкие центры. Из них постепенно выкристаллизовались тоники в более позднем понимании — то есть как ладотональные центры. Обнаруженные исследователями нашего времени в ткани многоголосия XV и XVI веков сменяющие друг друга признаки различных диатонических ладов привели к жизни теорию модальной гармонии и привели к рассмотрению многоголосия того времени с позиции гармонии, а не полифонии.

В условиях строгого стиля и почти сплошной консонантности эффект замкнутости построений, впечатление завершенности их в большей степени зависели от повторности и протяженности последнего трезвучия: слабая централизованность не требовала большего. Даже в основе крупных по форме (протяженных) произведений лежал текст, способствовавший восприятию целого. В инструментальной же музыке процесс централизации происходил быстрее. Несмотря на то что по-прежнему, по-видимому, находилась длительное время в несколько подчиненном положении, ее влияние на вокальную музыку, даже в более частых, казалось бы, моментах, как, например, в заключительных каденциях месс или мотетов, было весьма значительным. Равномерная темпировка в настройке инструментов с фиксированной высотой звука еще не существовало: неудовлетворительное звучание многих тоналностей ограничивало возможности их применения.

Кроме того, участие инструментов в исполнении произведений для хора а cappella в случае недостаточной комплектности последнего привело к тому, что в заключительных трезвучиях терция пропускалась или заменялась в минорных произведениях мажорной. Еще сейчас можно встретить неправомерный вывод о том, что терцию буд-то бы считали тогда диссонансом.

Чем меньше централизованность лада, тем менее определено функциональное значение созвучия, особенно если оно является консонансом. Многозначность диссонанса вообще намного ниже, а в некоторых стилях просто минимальна. В процессе централизации определенных ладов, дифференциации их элементов немалая роль принадлежала и использованию диссонансов вообще, и отбору среди них наиболее однозначных, что в первую очередь относится к доминантсептаккорду.



## 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Художественная практика в течение уже многих веков пользуется хроматикой, которая постепенно преобразовала и расширила диатоническую музыкальную систему. Записи произведений XIV, XV и последующих веков позволяют сделать вывод, что в певческой практике тех столетий нотная запись фиксировала не все хроматические изменения, которые вносили исполнители. Таких изменений делалось действительно значительно больше. Именно они играли существенную роль в образовании условно-диатонических форм лада, где встречаемся с ранними хроматическими изменениями отдельных степеней диатоники.

Историческое развитие музыкальной системы связано с процессом ладотональной централизации: происходило формирование кварт-квинтового соотношения аккордов основных функций, наиболее активно выявляющих ладовый центр, постепенное выделение из натурально-ладовых образований натуральных мажора и минора, как и условно-диатонических вариантов. Кроме того, имело место осознание постепенно возрастающего значения хроматики, усиливающей тяготения к центру или выявляющей временные (местные) тоники.

При рассмотрении аккордики полной диатоники было обращено внимание на то, что наиболее распространены в ней септаккорды, нонаккорды, кварт-квинтового соотношения с разрешающим аккордом, выполняющим роль местного устоя, с которым предшествующие диссонансы соотносятся как диатонические доминанты и субдоминанты. Проникновение в такую аккордику хроматики превратило побольше доминанты и субдоминанты диатоники в хроматические.

Хроматика не представляет собой самостоятельной системы, а является надстройкой, превращающей диатонику в более широкую музыкальную организацию, обогащенную новыми интонационными возможностями. В истории музыкальной культуры хроматика выступала на разных уровнях развития: она участвует в образовании условно-диатонических ладов, возникает в модуляциях или при смене ладового наклонения на основе одной тоники. Хроматика обязательна в временных ладообразованиях параллельного и одноименного мажора и минора, при модуляциях в тональности и самые близкие, и отдаленные; наконец, приобретает огромное значение во внутрिलाдовой импровизации.

В XVI веке теорией различались четыре вида хроматики: трансмодуляционная, выражавшаяся ключевыми знаками альтерации; экспериментальная — так называемая хроматика «лабиринта», представлявшая собой распространенную практику творческих опытов

рожденная античная хроматика<sup>1</sup>, разновидности которой составляли отправную точку работ представителей определенного направления теоретиков (Н. Вичентино, Ф. Берарди и других), и наиболее направленной в будущее выразительная хроматика мадригала (К. де Роре, Л. Маренцио, К. Джезуальдо), в нашем понимании — модуляционная хроматика.

Освоение хроматики определенного уровня было практически закончено до введения равномерной темперации. Она представлялась как минимум семнадцатью звуками (см. пример 12), появившимися в результате постепенного обрастания диатонической основы.

Вокальная (одноголосная и многоголосная) музыка никогда не была темперированной; это давало ей, как и инструментам с нефиксированной высотой звуков, огромное преимущество перед темперированными инструментами в отношении интонационного богатства.

Равномерная темперация сыграла огромную роль в развитии хроматики, так как создала возможности неограниченного использования инструментами с фиксированной высотой звуков (клавишными и лютовыми) далеких модуляций и энгармонизма интервалов и аккордов.

Математические исследования интервальных величин и взаимоотношений звуков музыкальной системы привели уже в Древней Греции к установлению незамкнутости квинтового круга.

Двенадцать шагов по акустически чистым квинтам не приводят к энгармоническому совпадению, а дают разницу, названную пифагоровой коммой (по имени открывшего ее Пифагора).

Ни пифагоров, ни чистый строй не оказались пригодными для настройки музыкальных инструментов с фиксированной высотой звуков, так как требовали значительного увеличения числа звуков в октаве.

Например, в чистом строе в октаве должно быть свыше восьмидесяти звуков. Для того чтобы и на клавишных инструментах стала возможной неограниченная свобода модуляций на основе утвердившейся к тому времени двенадцатизвуковой системы, потребовалось найти замкнутый строй.

Поиски его велись на протяжении многих столетий, но только к концу XVII века равномерно темперированный строй утвердился не только для лютовых, но и для клавишных инструментов. Он обеспечил энгармонизм и полную свободу модуляций, использование

двенадцати четырех по фактическому звучанию и тридцати употребительных по написанию тональностей.

В этом строе все квинты уже чистых на  $1/108$  тона, что почти незаметно для слуха. Для настройки темперированных квинт в первой октаве достаточно добиться в каждой из них одиннадцати биений в десятую секунду.

Минимальные отступления в чистоте интервалов темперированного строя вполне искупаются уже отмеченными достоинствами. Это великое в истории музыки достижение встречало возражения, вызывая споры и лишь постепенно внедрялось в практику.

Как известно, решило все споры сочинение И.-С. Баха «Хорошо темперированный клавир».

На нетемперированных инструментах интонационное различие между энгармонически равными звуками сохранилось и составляет то обо-

<sup>1</sup> На перечисленных видах необходимо выделить так называемую «античную» хроматику, отличающуюся от других чисто теоретической сущностью, так как не существует достоверных образцов музыки того времени.

гашение, которое мы, как правило, ощущаем при включении в исполнение голоса или инструментов с нефиксированной высотой звуков. При исполнении на темперированных инструментах известных вокальных произведений наш слух и память производят, по-видимому, корректировку некоторой интонационной нейтральности темперированных инструментов.

В творчестве Баха и его современников широко использовались модуляционные возможности темперированного строя клавесина и органа. В дальнейшем, начиная с творчества Моцарта и сыновей И.-С. Баха, приобретает все большее значение альтерационная хроматика. Последняя достигает предельного уровня в «Тристане» Вагнера, в произведениях Р. Штрауса и М. Рegera. В творчестве А. Шёнберга и его последователей хроматика теряет свой смысл, так как теория и практике додекафонии все двенадцать звуков темперированной системы объявляются равноправными. Происходит превращение равномерной темперации в абсолют, снятие интонационных различий энгармонически равных по записи звуков и на этом основании — интонационное обеднение музыки.

В курсах гармонии училища хроматика определяется как совокупность аккордов диатонической системы, обогащенной побочными доминантами и субдоминантами, которые образуют более сложный, хроматический комплекс. Хроматика рассматривается на уровне тональностей первой степени (так называемого диатонического) родства, где видоизмененные ступени выступают лишь в роли определителей побочных доминант и субдоминант.

Процесс широкого творческого освоения хроматики углублялся и привел уже в XVII, а особенно в XVIII и XIX веках к охвату почти полного круга ладотональностей в их функциональной связи высшего порядка.

С учетом интонационного различия энгармонически равных звуков она предстает в виде семнадцатитонового кварто-квинтового ряда (см. пример 12).

Схема эта изображает единство диатоники и хроматики. Хроматика показана в качестве надстройки диатоники в нетемперированном виде, сохраняющем на практике свое значение. Настоящему музыканту не все равно, как записан звук, поскольку он в интонировании различает, например, *фа-диез* от *соль-бемоль* и понимает их значение в тональной системе музыкального мышления и музыкальной организации.

Однако необходимо обратить внимание на то, что и в тонально вполне ясной музыке мы нередко встречаемся с отступлениями от четких и обоснованных правил орфографии, которые обычно вызваны стремлением к большему удобству чтения нот.

К XX веку хроматика стала располагать всем богатством ладового разнообразия. Если использование диссонантных аккордов уже в чистой диатонике усилило модуляционность системы, то замена диатонических побочных доминант и субдоминант хроматическими их разновидностями еще больше ее увеличило<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Появление таких доминант, особенно в виде D<sub>7</sub> и его образных, как правило, весьма определенно указывает на местную тональность, которая, однако, далеко не всегда действительно за ними появляется. Следствием пропусков местных тоник или их замены септаккордами оказывается как бы поглощение хроматики такого типа основной тональностью.

Хроматика, возникающая таким путем, включает круг родственных тональностей, тоники которых входят в исходную тональность в качестве трезвучий ее ступеней. Разновидности модуляций «через общий тон» изучены в курсах гармонии среднего звена. Круг тональностей первой степени родства часто ограничивает модуляционную сферу в простых музыкальных формах, как и во множестве экспозиционных разделов более крупных форм. Если в диатонике функции представлены трезвучиями основных и побочных ступеней натуральных и гармонических мажора и минора, то тональности диатонического родства оказываются функциями высшего порядка для исходной тональности.

Отклонения и модуляции в тональности диатонического родства используются в различных стилях по-разному. Стилистические различия касаются при этом не только того, в какую функциональную сферу совершаются в различных разделах формы эти отклонения или модуляции, а в не меньшей мере и того, как это происходит.

В. А. Моцарт. Соната № 6, финал

Тема

Р. Глиэр. Мазурка, op. 26, № 2

## Meno mosso



Примеры иллюстрируют экспозиционные модуляции в доминантовую сферу. Для некрупной формы композиторов XVIII—XIX века характерен показ начальной тональности в первом и даже в начале второго предложения. В примере же из Мазурки Глиэра представлена типичная картина модуляции в творчестве композиторов конца XIX и XX века: начальный показ тональности весьма сжато, постепенный отход от нее способствует укреплению новой тональности.

## 2. МОДУЛЯЦИИ И ОТКЛОНЕНИЯ

Тональность музыкального произведения в целом (или его части) может быть раскрыта широким показом ее аккордики или длительным выдерживанием (повторением) тонического аккорда с редкими сменами его другими созвучиями. Кроме того, тональность выявляется сопоставлением ряда разнотональных признаков, которые легко естественно приводят к разрешению, то есть к появлению основной тональности, подытоживающей предшествующее развитие.

Для оценки тонального развития в процессе восприятия музыки важен исходный момент — ориентир. В качестве такового выступает первое созвучие. Если это созвучие является консонансом и изложено, кроме того, метрически весомо, то слушатель придаст ему значение тоники. Оно сохранится у такого созвучия до тех пор, пока дальнейшее движение не заставит переосмыслить, переоценить его функции. Таким же образом возникает у слушателя определение исходной тональности и тональной организации в целом. Если начальная тональность раскрыта широко, то она приобретет больший вес и послужит более длительным ориентиром для оценки последующего развития, чем при кратковременном выявлении.

Трезвучие до мажор в тактах 1—2 сонаты «Аврора» Бетховена воспринимаем как начальную тонику, но тут же переосмысливаем в субдоминанту соль мажора в момент появления D<sub>2</sub> с его последующим разрешением в этой тональности. Соль мажор, однако, в свою очередь переосмысливается слушателем, как только с началом такта 5 вступает показ фа мажора. Появление в такте 8 фа-минорного сектаккорда, как бы помогая слушателю, подтверждает, что в сопоставлении соль мажора и фа мажора раскрыта в более крупном плане тональность до мажор, хотя тоника результирующей тональности появляется лишь в начале второго предложения и также на весьма короткое время.

Слушательскому восприятию тональной организации экспозиции главной партии композитор предъявляет не только требование умения обобщить данное последование, но усложняет его еще показом тональности до минор по пути к половинной каденции. Выразительная

мысль такого включения одноименной тональности ясна: в начале второго предложения трезвучие до мажор звучит еще светлее и ярче именно как тоника. Дальнейшие отклонения — опять в соль мажор, затем в ля минор и модуляция в ми минор в качестве подготовки ми мажора побочной партии — не нарушают ощущения начального до мажора как основной тональности.

Тональный план экспозиции этой сонаты, как и показ основной тональности главной партии, отражает эволюцию в гармоническом мышлении, приведшую к включению в стремительное развитие красочных моментов весьма далеких тональностей, так же, как и к подчеркиванию мажора посредством введения одноименного минора. Замечательно и то, что основная тональность выявлена при минимальном участии самого тонического трезвучия.

В подобных показах тональностей через сопоставление их функций высшего порядка, в сближении, почти сопоставлении рядом одноименных тональностей, в минимальном показе самого тонического трезвучия, которое в то же время иногда «незримо» присутствует или подразумевается, уже у классиков проявляются тенденции, которые в последующие эпохи получили стремительное развитие.

В оценке гармонии весьма существенно знание стилистических признаков рассматриваемых явлений. На определенном этапе исторического развития малый мажорный септаккорд уже служит существенным признаком тональности, если он оказывается в ритмически и метрически достаточно весомом положении. Но и здесь переоценки могут наступить весьма быстро; так, определение тональности ля-бемоль мажор по первому аккорду пьесы Шумана «Почему» быстро изменится, так как уже второй, а тем более третий аккорд определят первое созвучие как двойную доминанту ре-бемоль мажора.

## Langsam und zart

Р. Шуман. «Отчего», оп. 12, № 3



При определении признаков тонально неоднозначных диссонансов значительную роль играет разрешающий консонанс. Так, принадлежность однозначного в условно-диатонических ладах малого мажорного септаккорда или большого нонаккорда в диатонике вполне ясна и без его разрешения, но малый септаккорд с уменьшенной квинтой свою тональную принадлежность обнаружит только в последующем движении, и тем раньше, чем быстрее наступит разрешающий аккорд:



Появление признаков новой тональности воспринимается как переход. Закрепление достигнутой тональности каденцией и цезурой усиливает ее значение в качестве новой тоники, завершая, таким образом, процесс, который называется модуляцией. Если же новая тональность не получает каденционного закрепления, появление ее кратко и незначительно, то образуется отклонение.

Нужно иметь в виду, что на практике встречаются и промежуточные явления, которые связаны не только с закреплением новой тональности заключительной или половинной каденцией в конце предложения или периода. Возможны случаи, например, развернутого длительного показа тональности, не закрепляемого, однако, каденцией, и наоборот, появление отдельных признаков новой тональности каденционный момент. В первом случае, по-видимому, правильнее говорить о разновидности модуляции, во втором — о каденционном отклонении.

### Allegretto semplice

Э. Григ. «Благодарность», оп. 62, № 1

103

Понятия «модуляция» и «отклонение» соответствуют более смене тональностей в экспозиционных частях музыкальных форм. В разрабаточных же (развивающих) разделах принципиальное различие между модуляцией и отклонением обычно стирается. Поэтому в таких случаях целесообразнее говорить о модуляционных явлениях. От продолжительности показа новой тональности зависит ее восприятие: кратковременно показанная, она сохраняет, как правило, свое функциональное значение по отношению к основной тональности, выступая

в роли субсистемы хроматики (см. пример 103)<sup>3</sup>. Но и выявление основной тональности в условиях хроматики, как мы видели, происходит нередко посредством сопоставления кратко показываемых тональностей, впоследствии воспринимаемых как функции высшего порядка:

Р. Шуман. Причудливые образы, оп. 12, № 4

### 104 Mit Humor

Понятие субсистемы (подчиненной системы) применяется и в диатонике, так и в хроматике. Субсистемой диатоники называется группа аккордов, находящихся в отношении субдоминанты к местной тонике. Полная субсистема включает субдоминанту, доминанту и тонику. Например, аккорды II и III ступеней в натуральном мажоре можно рассматривать как субдоминанту и доминанту по отношению к VI ступени — их местной тонике. Субсистемой хроматики принято называть краткий показ подчиненной тональности, заключающий собой частные случаи отклонений; субсистемы же хроматики ближе к явлениям ладовой переменности. Субсистемы хроматики нередко развернуты широко и включают свои субсистемы, которые по отношению к основной тональности именуются субсистемами второго порядка (см. пример 103, где при основной тональности соль мажор широко развернута субсистема си минор, которая в такте 10 включает свою субсистему фа-диез мажор).

Субсистемы диатоники отличаются от субсистем хроматики меньшей прочностью своих тоник, которые оказываются иногда завуалированными.



В пьесе Шумана главная тональность ре-бемоль мажор оказывается результирующей после неоднократного показа си-бемоль минора, соль-бемоль мажора и ля-бемоль мажора.

Прием развернутого показа основной тональности через сопоставление родственных функционально противоположных тональностей встречается во вступлении к Первой симфонии, в главных партиях фортепианных сонат № 16, 17, 21 и 23 Бетховена, в романсе «Благословляю вас, леса» Чайковского. Этот прием подготовки новой тональности, например, побочной партии или нового раздела формы стал характерным и для творчества других композиторов.

Новая тональность при отклонении или модуляции в большинстве случаев вводится после общего, чаще консонирующего, аккорда диссонантной доминантой с ее разрешением. Значительно реже в музыкальной литературе встречается модулирование посредством диссонантных субдоминант новой тональности:

105 а)



6)



Между показом начальной тональности и закреплением новой весьма часто располагаются отклонения в одну или несколько промежуточных тональностей. Их смысл состоит в том, чтобы отойти от начальной и вместе с тем подготовить появление новой тональности. В модулирующих периодах особенно характерны промежуточные отклонения в сторону субдоминанты заключительной тональности:

106 а)



Введение новой тональности происходит иногда путем сопоставления после заключительной или половинной каденции, а иногда и после внутренней цезуры вводится новая тональность без предварительной подготовки. Выбор сопоставляемых аккордов зависит от места в пьесе: после совершенной каденции, как правило, вводится тонический аккорд новой тональности; после половинной каденции — чаще диссонансирующая доминанта или субдоминанта новой тональности.

# Задания

## Письменные

а) Гармонизовать мелодии:

107



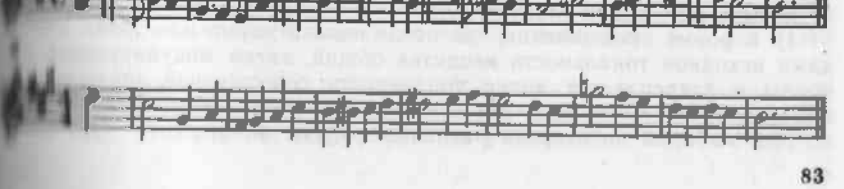
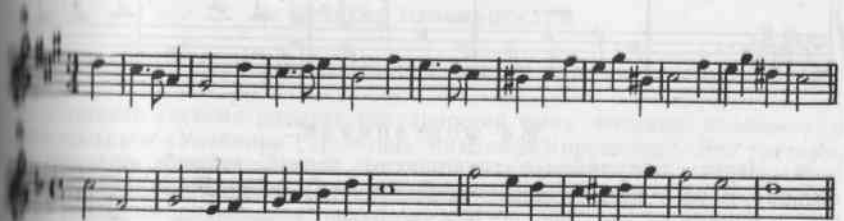
2



3



82



83



6) Каждый из двух данных примеров закончить модуляцией родственные тональности:

108



#### На фортепиано

а) Играть модуляции в тональности первой степени родства мажора и из минора: через общий аккорд; посредством сопоставления доминант на цезурах; посредством сопоставления доминант и субдоминант внутри построений.

б) Играть секвенции по родственным тональностям:

109



#### Методические указания

Играть модуляции следует:

1) в форме предложения, где после показа двумя или тремя аккордами исходной тональности вводится общий, затем модулирующий аккорды и закрепляется новая тональность совершенной заключительной каденцией. Одну и ту же модуляцию полезно исполнить несколько раз, выбирая по очереди различные общие аккорды;

2) в форме периода, где в первом предложении могут быть использованы отклонения в тональность одной из субдоминант, а во втором — промежуточное отклонение в тональность общего аккорда. Своего звучат отклонения в модулирующем предложении периода в одну из субдоминант новой тональности;

3) в форме периода, но посредством сопоставления доминант, тоник, реже субдоминант на грани предложений.

Приступая к упражнениям по игре на фортепиано, рекомендуется строго придерживаться правила: не начинать игру, прежде чем все не будет продумано. Не заучивать одно первое предложение, применяемое затем как постоянное начало всех модуляций. К сожалению, такой прием весьма распространен. Значительно целесообразнее поступать следующим образом: а) определить задачу, из какой данной тональности и какую последующую должна быть сыграна модуляция; в какой форме какой аккорд будет общим; б) точно представить себе аккорды по-прежнему исходной тональности, басовый голос, мелодию, расположение модулирующего аккорда, оформление заключительной каденции; в) несколько раз сыграть бас всего построения, уяснив себе при этом аккортику и мелодику; г) сыграть несколько раз модуляцию, добиваясь наиболее выгодной и рельефной метроритмики; д) данную модуляцию полезно затем исполнить в других тональностях, но также после продумывания, ясного представления и проигрывания сначала отдельно басового голоса.

### 3. РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

#### Тональности первой степени родства

Развитая система родства тональностей была впервые изложена и обоснована в «Учебнике гармонии» Римского-Корсакова<sup>1</sup>. Эта система, отражающая художественную практику весьма широкого исторического периода, явилась большим достижением теоретической науки и нашла в дальнейшем последующее развитие.

Теория модуляции разработана Римским-Корсаковым подробно и основана на его системе родства тональностей, в которой развито понятие о наличии общих элементов. Группу тональностей первой степени родства характеризует присутствие в составе данной тональности тонических трезвучий родственных тональностей. Таких тональностей (с учетом натуральных и гармонических вариантов мажора и минора) шесть: к С — d, e, F, f, G, a; к a — G, F, e, E, d, C.

Эти родственные тональности, кроме параллели, а также тональности доминанты гармонического минора и субдоминанты гармонического мажора, отличаются от основной на один ключевой знак.

#### Тональности второй степени родства

В группу второй степени родства отнесены двенадцать тональностей, тонические трезвучия которых не входят в исходную, но имеют с ней «по крайней мере одно общее трезвучие». К C-dur — это

<sup>1</sup> См. первое издание: Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии. Б. м., 1886. См. также: Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1960, с. 99—100 и 132—136.

As, A, B, H, Des, D, Es, E, g, b, h, c. K a-moll — это I, fis, g, gis, b, h, c, cis, A, B, H, D.

Модуляции в тональности второй степени родства осуществляются через промежуточную тональность. Качество такой модуляции зависит в немалой степени от выбора последней, особенно тогда, когда имеется два общих аккорда. По этому признаку из группы тональностей второй степени выделяются четыре, отличающиеся от исходной на два ключевых знака. Именно они имеют по два общих аккорда, и каждый из них может быть принят в качестве тоники промежуточной тональности, хотя при этом эффект модуляции окажется различным. Поэтому для модуляции в тональности, отличающиеся на два ключевых знака, формулируется следующее правило выбора промежуточной тональности: она должна быть субдоминантой или параллелью субдоминанты той из двух тональностей, которая лежит выше по квинтовому кругу. Например, для модуляции из до мажора в си минор промежуточной тональностью окажется ми минор или его параллель соль мажор, а для модуляции из ре мажора в ми мажор — ля мажор или его параллель то есть фа-диез минор.

Остальные восемь тональностей в каждой из групп отличаются от исходной на три, четыре или пять ключевых знаков как в диезную, так и в бемольную сторону, если идет речь о модуляции из мажора в мажор или из минора в минор. При модуляции же из мажора в минор разница может быть на три или пять знаков лишь в сторону бемолей, а из минора в мажор — лишь в сторону диезов:

110 а)



б)



в)



При модуляции в тональности с разницей на три, четыре или пять знаков промежуточной окажется либо тональность гармонической субдоминанты мажора, либо тональность гармонической доминанты минора, например, из до мажора в ре-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор, си-бемоль минор или до минор следует идти через фа минор, который оказывается в первой степени родства с до мажором и с любой из перечисленных пяти тональностей. При модуляции из до мажора в ля мажор, ми мажор или си мажор промежуточными будут соответственно ре минор, ля минор и ми минор, то есть гармонические субдоминанты лежащих выше по квинтовому кругу тональностей. При модуляции из ля минора в минорные же тональности — соль-диез, до-диез, фи-диез, — а также в си мажор или ля мажор нужно двигаться через ми мажор, родственный всем названным тональностям (в том числе к исходному ля). При модуляции из ля минора в минорные же тональности — си-бемоль, фа или до — на пути окажутся соответствующие минорные тональности — фа, до и соль, то есть гармонические доминанты лежащих ниже по квинтовому кругу тональностей.







Особого внимания требуют модуляции:  
в одноименную тональность. После отклонения в тональ-  
ность гармонической доминанты минора или гармонической субдоминан-  
ты мажора первоначальной тональности рекомендуется отклонение  
в тональность параллели к последующей одноименной;



в тональности противоположного ладового на-  
клонения, расположенные на б. 2 ниже мажора или  
на б. 2 выше минора. Во избежание двух квартовых или квинто-  
вых шагов подряд, что создает не всегда желательное однообразие,  
здесь рекомендуется также включить еще одно отклонение в параллель  
от промежуточной или заключительной тональности:



### Задания

#### Письменные

a) Гармонизовать мелодии, предварительно проанализировав усло-



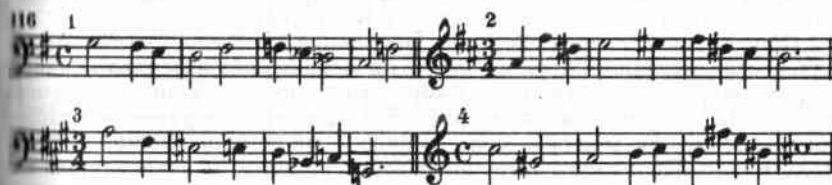


б) Досочинить периоды, модулирующие в тональности второй степени родства:



## На фортепиано

а) Гармонизовать басы и мелодии:



б) Играть модуляции из ля мажора и фа-диез минора в тональности второй степени родства.

### Устные

а) Составить планы модуляции из си-бемоль мажора и ре мажора во все тональности второй степени родства.

б) Составить планы модуляций из фа минора и си минора во все тональности второй степени родства.

в) Проанализировать:

Д. Скарлатти. Соната, т. I, № 4.

Л. Бетховен. Соната для скрипки и ф-п. ор. 24, ч. II, разработка.

Ф. Шуберт. «Миньона», первый период.

С. Рахманинов. Мелодия ор. 3 № 3, первый период.

П. Чайковский. «Времена года»: «Декабрь».

Д. Шостакович. Десять поэм для хора ор. 88, № 2 и 6; «Песня в лесах», № 1, 4, 6.

Г. Свиридов. Хор «Табун».

### Модуляции в далекие тональности (третья степень родства)

В группу далеких тональностей, относящихся к третьей степени родства, входят пять тональностей. Для мажора — одноименные мажор и минор, отстоящие от исходной на тритон, минорные тональности на малую секунду и малую терцию выше и большую терцию ниже. Для С это Fis (Ges), fis, cis, gis (as), dis (es).

Для минора — одноименные мажор и минор, отстоящие на тритон от исходной тональности, мажорные тональности на малую секунду и малую терцию ниже, большую терцию выше. Для с это Fis (Ges), fis, H, A, E.

Модуляции в эти тональности выполняются, как правило, с двумя промежуточными тональностями, если при их выборе восприниматься гармоническими доминантами минора и гармоническими доминантами мажора. При модуляции из мажора в сторону диэзов необходимо в качестве первой промежуточной тональности выбрать параллельный минор или минор, отличающийся на один знак в этом (диэзом) направлении, после чего возможен шаг сразу на четыре знака в сторону диэзов (то есть движение в тональность гармонической доминанты). Например, модуляция из до мажора в соль-диез минор может быть осуществлена прохождением через ми минор и си мажор или через ля минор и ми мажор. Модуляция же из минора в диэз-направлении начинается отклонением в его гармоническую доминанту, после чего последует отклонение в тональность, родственную

этой гармонической доминанте и заключительной. Например, модуляция из ля минора в фа-диез мажор осуществляется через ми мажор, затем соль-диез минор или соль мажор, затем си минор. Шаг на четыре знака в сторону диэзов может быть и в конце ряда.

При составлении планов таких модуляций не следует выбирать тональности, отстоящие друг от друга на одинаковые интервалы, например фа мажор — си-бемоль мажор — ми-бемоль мажор — ля-бемоль минор. Данная модуляция прозвучит лучше при следующем подборе тональностей: фа мажор — соль минор — ми-бемоль мажор — ля-бемоль минор. Промежуточные тональности не должны закрепляться каденциями и могут быть даже представлены одним или двумя аккордами.

В художественной практике далекие тональности встречаются в большинстве случаев в качестве конечной цели удаления от основной тональности и, как правило, в развивающих частях крупных произведений. Для экспозиционного изложения простых форм они не характерны и если используются, то в основном вводятся внезапно. В разработках и экспозициях крупных произведений введение далеких тональностей встречается чаще:

Н. Мясковский. Соната, оп. 82, ч. II

# Andante pensieroso poco più mosso



# Più lento



Так, в «Аппассionate» Бетховена далекие тональности достигаются сразу — в начале разработки и перед появлением предыкта. В первой части Четвертой симфонии Чайковского развернуто показывается мажор — си минор в заключительной партии экспозиции.

В зависимости от широты использования круга тональностей и хроматика используется в различном значении. В тональностях первой степени родства хроматические звуки выступают в виде вводных тонов или доминантовых аккордов к тоникам пяти тональностей, тонические трезвучия которых входят в состав аккордов исходной тональности. В тональностях второй и третьей степени родства хроматика приобретает иное, более высокое значение. Здесь звуки хроматической надстройки не являются только вводными тонами или септимами побочных доминант или субдоминант.

Различие в интенсивности роли хроматики в зависимости от использования групп тональностей выражается, кроме того, в количестве возникающих энгармонизмов. Так, в группе тональностей первой степени

родства имеют место три пары энгармонизмов. По отношению к С  
cis = des, dis = es, gis = as.

В группе тоналностей второй степени родства прибавляются еще  
пять пар энгармонизмов. Для С это h = ces, e = les, a = heses, ais =  
fis = ges.

Тональности третьей степени родства дают остальные четыре пары.  
Для С это his = c, cisis = d, lisis = g, eis = f.

Принцип распределения энгармонизмов для ля минора аналогичен.

### Задания

#### Письменные

а) Гармонизовать мелодии:

118

1

2

3

б) Сочинить вторую часть в форме периода, модулирующего в ос-  
новную тональность:

#### На фортепиано

Играть модуляции в далекие тональности по плану (через проме-  
жуточные тональности).

#### Устные

Проанализировать тональные планы следующих произведений:

Бетховен. Соната № 29, ч. I.

Шуман. «Танцы давидсбюндлеров» op. 6, № 17; Соната op. 11,

Шопен. Этюд op. 10, № 6, op. 25, № 7.

Чайковский. Романсы op. 27, № 1 и 5.

Прокофьев. «Мимолетности» op. 22, № 11; Хор «Вставайте,  
русские».

### 4. ДРУГИЕ СПОСОБЫ МОДУЛЯЦИИ

В «Руководстве к практическому изучению гармонии» П. И. Чай-  
ковский делит все тональности на две группы: родственные, кото-  
рые относятся к тональностям первой степени родства системы Рим-  
ского-Корсакова, и неродственные — все остальные. Обобщая в  
свою очередь свой творческий опыт, он вводит понятия модуляции не-  
прямой и проходящей. Для осуществления непосредственной  
модуляции необходимо выполнение двух условий голосоведения: а) на-

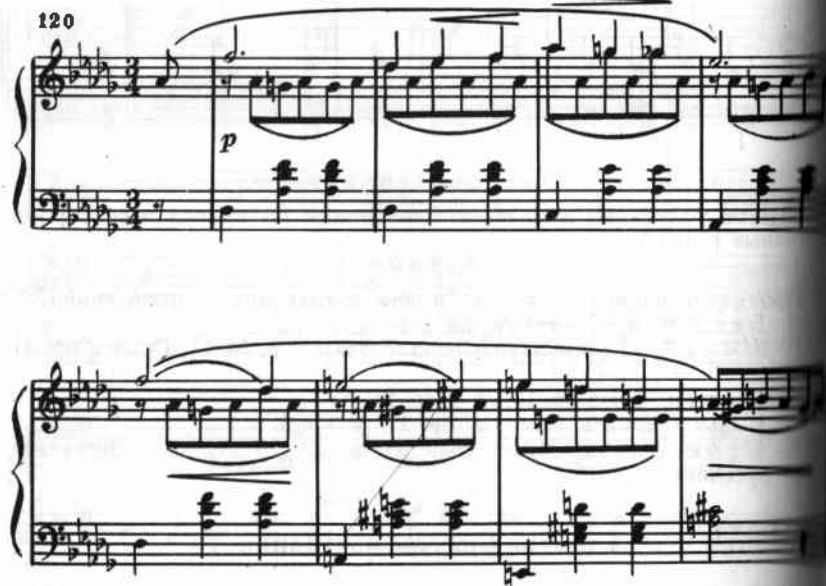


личие внешней связи (общий тон) между модулирующим аккордом (трезвучием, септ- или нонаккордом доминанты) и предшествующим ему трезвучием; б) размещение хроматизмов в одном голосе.

Для проходящих модуляций, то есть постепенных переходов в отдельные тональности, Чайковский ограничивается общим указанием на выбор промежуточных тональностей по признакам большей близости начальной и заключительной<sup>5</sup>.

В экспозиционном изложении модуляции в тональности второй степени родства, отличающиеся от исходной на два ключевых знака, встречаются редко. Наибольшее распространение они получили в развивающихся частях, где используются в общем потоке тонального развития без закрепления. Тональности же с разницей на три, четыре или пять ключевых знаков проникают значительно чаще в экспозиционное изложение, привлекая, по-видимому, красочностью, новым колоритом. Важно отметить, что модуляции или отклонения в такие тональности осуществляются нередко без промежуточных тональностей, через общий аккорд (часто септаккорд) или посредством сопоставления доминант, а также путем введения доминанты новой тональности на основе общего тона с предыдущим аккордом. Во всех этих случаях первостепенную роль играет плавное голосоведение с преобладанием гармонического соединения.

Ф. Шуберт. Вальс, оп. 9 а, № 1



<sup>5</sup> См.: Чайковский П. Руководство к практическому изучению гармонии. — В кн.: Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературное произведение и переписка, т. III а. М., 1957, гл. XVIII, с. 74.



Переходы посредством сопоставления доминант представляют частный случай модуляций, рекомендованных в учебнике гармонии Чайковского, если при этом между аккордами нет общего звука, введение новой неродственной тональности производит впечатление внезапности, особенно внутри построений; может также возникнуть эффект резкости или неестественности.

В XIX и особенно в XX веках значительно чаще стали вводиться тональности без промежуточных звеньев. Этому способствовал не только интерес к гармонической красочности, но и усиление централизации тонального плана, сдвигом все более глубокой тональной периферии, а также использованием диатонических разновидностей тональностей, усилением роли контрастных и параллельных мажоро-минорных систем. Сближению с далекими тональностями способствовало, кроме того, распространение внутриладовой и модуляционной альтерации.

Расширение тональных планов в сочинениях этого периода идет не только по линии проникновения более отдаленных тональностей в экспозиции, разработки и репризы отдельных частей симфонического цикла, но и по пути развития то-  
тальных отношений между частями циклических форм.

#### Модуляции непосредственные

В модуляционной технике и использовании тональностей широкого спектра заметна определенная линия постепенного сближения, а затем и

непосредственного соприкосновения отдаленных друг от друга тональных сфер. Теория модуляции Чайковского была создана им еще до того, как Римский-Корсаков сформулировал свои определения степеней родства тональностей. Она отражала художественную практику середины XIX века, а также собственный творческий опыт композитора. Рекомендуемая им техника непосредственной модуляции, основанная не на общем аккорде, а на общем звуке, охватывает весьма широкий круг тональностей. Принципиальным условием такой модуляции является то, что один из звуков тонического трезвучия исходной тональности может быть принят за тон доминантсептаккорда вводной тональной сферы.

Так, например, прима тоники C может оказаться примой, терцией, квинтой или септимой доминантсептаккорда последующей тональности. В таких случаях получаются соответственно модуляции в тональности F, f, Des, cis, B, b, G, g.

Если терцовый тон тоники C получит значение примы, терции, квинты или септимы доминантсептаккорда последующей тональности, возникнут тональности a, A, F, f, d, D, h, H.

И квинтовый тон тонического трезвучия C, получив значение примы, терции, квинты или септимы доминантсептаккорда последующей тональности, даст возможности модуляции в тональности C, c, As, as, I, d, D.

Даже при таком ограничении связи через общий тон одного из звуков тонического трезвучия с одним из тонов D<sub>7</sub> новой тональности достигается семнадцать тональностей.

Однако в этой группе отсутствует тональность диатонического родства ми минор; в то же время представлены все тональности второй степени родства (по Римскому-Корсакову) и даже до-диез минор (или ре-бемоль минор) из группы самых далеких тональностей. Но и отсутствующие шесть тональностей (Es, es, E, e, Fis, fis) вполне достигаются непосредственной модуляцией, если, как рекомендует Чайковский, доминантсептаккордам этих тональностей будет предшествовать, например, доминантовое трезвучие исходной тональности. В том же случае, если тоны тонического трезвучия приравнять к тонам септаккорда II или VII ступеней, то принцип непосредственной модуляции окажется не только всеобъемлющим, но и создающим возможности подхода к любой тональности и через субдоминанту.

Теория непосредственной модуляции Чайковского создает, таким образом, возможность применения модуляций и отклонений из данной тональности в любую другую без каких-либо промежуточных ступеней. Однако выразительный эффект введения этим способом новой тональности весьма неравноценен, поэтому использование непосредственной модуляции требует от композитора особенно развитого чувства стиля. Непосредственные модуляции как в близкие, так и далекие тональности Чайковский применял в развитых формах в основном внутри построений в виде кратких отклонений, достигая таким путем красочных эффектов в раскрытии основной тональности. В простых же формах непосредственные модуляции в далекие тональности оказываются, по правилу, в кульминациях (см., например, романс «Отчего» op. 6 № 1 и «Мы сидели с тобой» op. 73 № 1).

При всей индивидуальности отдельных композиторов и творческих школ можно все же отметить общую тенденцию к расширению тональных сфер, подчиняемых одному центру, и в то же время усиление роли красочных сопоставлений отдаленных, функционально мало связанных тональностей.

## Задания

### Письменные

а) Гармонизовать мелодии:

б) Сочинить второе и третье предложения и гармонизовать целое:

### На фортепиано

Играть непосредственные модуляции в неродственные тональности.

### Устные

Проанализировать:

- Вородин. «Князь Игорь»: каватина Владимира Игоревича.
- Чайковский. Романс «Песнь Миньоны» op. 25 № 3.

## 5. СЕКВЕНЦИИ

Одной из областей в гармонии представляет изучение техники секвенций. Секвенцирование гармонического мотива по тональностям диатонического родства может также служить средством модуляции. В модуляционной роли секвенции весьма значителен шаг, который определяет в некоторой степени материал сдвига звена, который определяет в некоторой степе-

ни интенсивность модуляционного процесса, так как в соприкасающихся на границах звеньев тональностях вполне ощутимо функциональное соотношение. Сопоставление тональностей секундового отношения особенно интенсивно готовит появление той тональности, в которой предыдущие оказываются диатонически родственными. Так, секвенция сопоставление мажорных тональностей соль и фа в начале главной партии Сонаты № 21 Бетховена находит свое разрешение в появлении тоники до мажора в начале второго предложения. Аналогичное соотношение имеет место в начале «Аппassionаты». Сопоставляются секвенчно до мажор и ре-бемоль мажор, готовые вступить тоники минор. Секвенции по секундам, таким образом, наиболее динамичны функциональном отношении, особенно если следующие друг за другом тональности используются как функции субдоминанты и доминанты высшего порядка. Секвенции по терциям родственных тональностей уже менее функционально динамичны. Они выдвигают на первое место яркость звучания, особенно если они движутся по неродственным тональностям:

Н. Римский-Корсаков

124 «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», д. 1

Отрок

Ви - жу как бы Ки-теж град го-рит: пла-чет, ис - кры ме-чут-ся

Секвенции различают по их роли в форме, однако используемая терминология скорее оттеняет моменты иного порядка: например, мы говорим о диатонической секвенции, то есть о такой, которая возникает при движении мотива по ступеням диатоники, без использования хроматики.

Н. Мясковский. Соната, оп. 84, ч. II

[Andante sostenuto]

В отличие от диатонической, хроматической называется секвенция, которая движется по тональностям первой степени родства и использует, следовательно, хроматику на этом уровне.

П. Чайковский.

«Благословляю вас, леса», оп. 47, № 5

Andante sostenuto

Модулирующими обычно называют секвенции, движущиеся по родственным тональностям, независимо от того, каков конечный результат этого движения. Между тем все отмеченные разновидности секвенции — как диатоническая или хроматическая, так и движущаяся неродственным тональностям — могут быть в конечном итоге средством модуляции. Диатоническая секвенция, двигаясь, например, в мажоре по терциям вниз, как бы демонстрирует субдоминантовую сторону подчиненными каждой из ступеней побочными доминантами или субминантами; то же самое случится с хроматической секвенцией, движущейся по терциям вниз. Но, окружая ступени субдоминантового значения своими хроматизированными доминантами и субдоминантами, такая секвенция демонстрирует тем самым родственные субдоминантные тональности. Окажутся ли они модулирующими или нет, зависит лишь дальнейшего развития. Достигнутая в четвертом звене местная тоника (II ступень) может закрепляться, тогда произошла модуляция; но может оставаться II ступенью и послужить лишь для более глубокого показа основной тональности или быть принята в качестве субдоминанты параллели. В диатонической и в хроматической секвенции интервалы перемещения, ладовые наклонения местных тоник, а в хроматической секвенции также и структура побочных доминант неодинаковы, тогда как в секвенциях по неродственным тональностям общая структура всех аккордов, звеньев сходна. Но и эти секвенции могут быть использованы двояко — как модулирующие и как красочное сопоставление неродственных тональностей на фоне основного строя. В последнем случае происходит деление звукоряда на равные участки, секвенция возвращается к исходной тональности. Несмотря на некоторую негочность обозначений разновидностей секвенций, целесообразно их сохранить.

В секвенциях различного рода весьма заметную роль играют а) протяженность мотива и количество аккордов в звене; б) ритмический метрика; в) функциональная характеристика начала и конца звена; г) голосоведение.

Мотивы ямбической структуры, и особенно те, в которых в начале имеется диссонантная гармония, не только динамичнее, но и более естественно соединяются с предыдущим звеном, не вызывая впечатления толчка или неловкости. Менее свободно и гладко соединяются в связи с этим больше зависят от шага мотивы замкнутые, то начинающиеся и кончающиеся тоической гармонией. Такие мотивы обычно не дают удовлетворительного продвижения по секундам, но возникают иногда жесткости на стыках звеньев, одинаковых по своему наклонению.

[Adagio] Ф. Шуберт. «Ночь», оп. 9, № 3

Толь - ко звезд - ды

127

pp Толь - ко звезд - ды те дрожат на не -

Но относится в первую очередь к хроматическим и секвенциям по родственным тональностям.

Соединения звеньев (переходы от одного к другому) требуют внимательного отношения к голосоведению, так как именно здесь нередко возникают перекрестки. Отношение композиторов к такому рода явлениям остается весьма индивидуальным. Лишь в хоровой литературе к ним сохранилось и по сей день внимательное отношение.

В полифонической музыке проникли в гомофоническую, и особенно в вокальную, приемы вертикальной перестановки голосов. В таких секвенциях в каждом последующем звене изменяется мелодическое положение аккордов, голоса как бы меняются местами, переставляются. Измененность мелодического положения аккордов такой секвенции создает при структурном тождестве значительную динамизацию развития, более выразительную, если при этом, как в примере 129, дается противоположное движение голосов.

Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста», (финал оперы)

[Allegro]

*f stringendo*

В музыке нередко встречаются секвенции, в которых после некоторого проведенного полного звена из него вычленяется мотив и секвенция самостоятельна. На этой основе возникают более сложные построения, учащаются пульсы смен, динамизируется развитие. В ряду от секвенций, в которых все звенья равновелики, секвенции с переменным использованием редко в экспозиционном изложении, но чаще в развивающихся частях формы. Как правило, с появлением дроб-



ления в секвенции изменяется не только протяженность звена, но его гармоническая структура и в связи с этим нередко и интервал-  
ремещения:

Э. Григ. «У твоих ног», оп. 68,

[Poco andante e molto espressivo]

130 Più mosso

*p* *cant.*

*stretto*

*cresc.*

*f*

*dim. e rall.* *a tempo* *p*

Образцы секвенций с дроблением также уже встречаются в  
фонической музыке, и в частности в фугах Баха.

## Задания

### Письменные

а) Гармонизовать мелодии и бас:

6) Досочинить мелодический отрывок до расширенного модулирующего в до минор периода, построенного на основе секвенций, тем гармонизовать его:

132



На фортепиано

а) Играть восходящие и нисходящие секвенции с перемещением различных интервалов, предварительно определив особенности данных звеньев и в связи с этим наиболее целесообразные шаги, как и возможности вычленений:

133 а)



б)



б) Играть на основе секвенций модулирующие периоды.

Устные

Проанализировать произведения и определить тип секвенции, ее форму, особенности структуры звена и дальнейшего развития, ее зительный смысл в каждом случае:

Л. Бетховен. Соната для скрипки и ф-п. ор. 12 № 1, ч. II.

Р. Шуман. Соната ор. 11, ч. IV.

Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста»: акт II, Марфы.

А. Бородин. «Князь Игорь»: песня Владимира Галицкого, ор.

С. Франк. Прелюдия, ария и финал: прелюдия.

С. Танеев. Хоры ор. 3, № 2; ор. 32, № 11.

Р. Глиэр. Прелюдия ор. 26 № 3.

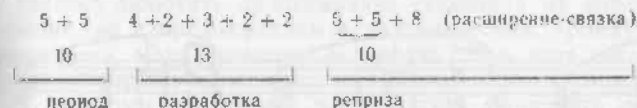
Ф. Лист. «Забывтый вальс» № 1.

Методические указания

При разборе произведения, выявлении тонального плана основных, затем развивающих разделов формы, рассмотрении

секвенций и их роли никогда не следует довольствоваться установлением фактов — с этого только начинается анализ.

Гармонические явления должны быть оценены в их связи и взаимодействии с тематизмом (мелодикой), метроритмом, темпом, фактурой, необходимо подробное рассмотрение голосоведения, взаимоотношения голосов, структуры разделов и целого. Так, в Балладе Брамса ор. 118 № 3, соль минор, первая часть сложной трехчастной формы представляет собой простую репризную трехчастную форму с серединой разработочного типа. Соотношения частей этой формы создают образную симметрию:



Привлекают внимание пятитактные предложения первого периода: нарушение квадратности достигнуто посредством секвенции в тактах 4 и 7. Эти секвенции диатонические: первая состоит из трезвучий, вторая — на том же тематическом материале, но с септаккордами тоже квинтового соотношения. В периоде повторного строения подготавливается мажорная доминанта соль минора кадансным отклонением в такте 5. Второе предложение заканчивается в основной тональности, но тоника звучит в мажорном варианте, проявляя некоторые минорные потенции, которые подчеркиваются появлением на третьей четверти септимы. Нарастание гармонической интенсивности в основном секвенция во втором предложении. Почти в середине разработки (такты 15 и 16 от начала) появляется третья секвенция, которой септаккорды квинтового соотношения усложнены параллельными терциями. Во втором предложении репризы дублировка мелодии в верхнюю терцию приводит к мелодической кульминации и к отклонению не в фа мажор, а в ре минор. Важно обратить внимание и на голосоведение — параллелизм септаккордов в начальных мотивах двух предложений первого периода в дальнейшем сливается с гармонической фигурацией сопровождения, где, однако, сохраняется параллелизм терций:

Allegro energico

И. Брамс. Баллада, ор. 118, № 3





Именно в таком виде параллелизм используется и на протяжении почти всей середины, которая изложена в субдоминантовой сфере. Клонения в тональности ми-бемоль мажор, фа минор и ля-бемоль мажор предшествуют появлению тональности ре-бемоль мажор: краткие отклонения в отдаленную субдоминантовую сферу составляют особый характерный для Брамса гармонический прием. Интересно и то, что этот автор раскрывает здесь основную тональность (соль минор); диатонический минор чередуется с гармоническим и натуральным; пользуются аккорды побочных ступеней в кварто-квинтовых соотношениях, и не только внутри периода, но и в большей части середины. Лишь в начале ее с введением ре-бемоль мажора Брамс испол-

няет аккорды, причем в последнем случае весьма характерным для его приемом: аккорд ре-бемоль мажор вступает в виде секста аккорда ми-бемоль мажор, к фа минору и воспринимается вначале как тоника с секстой ми-бемоль мажора; только вторичное появление этого аккорда после вводного квартаккорда ре-бемоль мажора утверждает его как местную тонику. Уже в периоде сопоставляются низкие и высокие VI и VII ступени. В середине этот прием приобретает некоторое развитие. Реприза первой части динамизирована посредством дальнейшего развития секвенции первого и второго предложений.

В упражнениях по игре секвенций и последовательностей весьма полезно включить проигрывание секвенций из анализируемых произведений, но с продолжением в диатоническом, хроматическом и, по возможности, модулирующем вариантах. При игре секвенций, которыми состоят из четырех или большего числа аккордов, нужно после двух-трех проведений всего мотива вычленив одну из его частей и продолжить игру секвенции с дроблением. Такие упражнения следует проводить с предварительным анализом звена, его гармонического и метроритмического содержания. Приступить к игре нужно только после установления возможности вычленений и изменений в нем с этим рядом показателей, позволяющих получить разнообразные направления и шаги.





Примеры 135 а, б, в представляют три варианта секвенции пассив, заимствованный из задачника Аренского; в первом случае секвенция диатоническая, во втором — хроматическая, но возвращающаяся в основную тональность, в третьем — модулирующая, двигающаяся в неродственный тональностям; но, пройдя цикл тональностей по общим терциям, она тоже возвращается в основную тональность. В сто возврата сделано вычленение второй части мотива, изменено направление и интервал шага секвенции. Как уже говорилось, если мотив замкнут (как в данном случае), то есть начинается и заканчивается тониической гармонией, то движение по родственным тональностям секундовым интервалом при соотношении тональностей одинакового ладового наклонения звучит менее гладко; мотивы же, начинающиеся диссонирующей доминантой, двигаются одинаково легко по любым направлениям и интервалам.

Структура мотива и направленность его движения (вверх или вниз) создают обычно и направление секвенции, так как при соблюдении заданного мотивом направления грани звеньев соединяются скачками и перечерки.

При игре секвенций особенно важен строгий порядок подготовки к ней, а именно следует: а) определить структуру звена, выбрать интервал шага и его направление; б) представить себе аккордику мотива в последующих тональностях по избранному плану.

После исполнения секвенции в удовлетворительном темпе, с пауз и фермат рекомендуется наметить новый план и исполнить, найти возможность дроблений, вычленений, построить на основе материала мотива и секвенционного его развития план модулирующего периода (с дроблением). Завершающей частью периода может быть свободное каденционное построение. Такой период не обязательно должен быть строго квадратным, а может иметь расширения, его второе предложение может быть построено уже на вычленном материале.

Если для секвенцирования дан модулирующий мотив, то при определении интервала и шага секвенции нужно учитывать, куда модулирует мотив и как соединяется новое звено с окончанием первого. Секвенции с модулирующим мотивом часто строятся так, что новое звено начинается в тональности, достигнутой в первом звене.

136

П. Чайковский. «Ни слова, о друг мой», ор. 6, № 11

[Andante ma non troppo]



110



## 6. О МНОГОТЕРЦОВЫХ ОБРАЗОВАНИЯХ И ФУНКЦИЯХ ГОЛОСОВ В ХРОМАТИКЕ

В многотерцовых образованиях хроматика уточняет функциональное значение составных частей созвучий, приводит к изменению функции или альтерационному усилению тяготения отдельных компонентов. Как правило, многотерцовые образования хроматики относятся к явлениям политональным (см. седьмую главу, тему 10).

Если диатонические прилегающие или внедряющиеся тоны нередко вуалируют основное функциональное значение созвучия, то хроматические прилегающие или внедряющиеся тоны этим свойством обладают в меньшей степени. Обычно они лишь окрашивают основное созвучие (см., например, заключительную каденцию первой части Четвертой сонаты Прокофьева).

В хроматике обогащаются варианты соотношения голосов при удвоении мелодии или контрапунктов несовершенными консонансами, секст-, квартсекст- или септаккордами. В диатонике такие дублировки образуют разнообразную диатоническую интервалику; в хроматике же нередко возникают параллелизмы совершенно одинаковых интервалов для аккордов (например, малых или больших децим, мажорных или минорных секст- или квартсектаккордов).

Если голос удваивает диатоническую мелодию, он, как правило, также диатоничен, и наоборот, удвоение хроматической мелодии также хроматично. В случае же, когда удваивается контрапункт, возможны разнообразнейшие варианты диатоники и хроматики в различных областях.

Andante

А. Бородин. «Князь Игорь», д. II, № 11

137 Владимир Игоревич



111



- ди-лось, зо-ри ве-чер-ни-е мер-кли,  
ночь над-ви-га-лась на зем-лю, те-ни ноч-ны-е чер-ны-е  
ро-вом степь засти-ла-ли... Теп-ла-я юж-на-я ночь!

rall.

Н. Римский-Корсаков.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деже Февронии».

[Allegro]

138 Феврония

12

dim.

A-y!

f

mf

dim.

f

dim.

A-y!

p

f

С. Прокофьев. Соната № 3, оп. 28

[più animato]

139

В речитативе Владимира из «Князя Игоря» удвоение нижним голосом мелодии вначале диатонично (как и мелодия), но в дальнейшем вместе с мелодией хроматизируется и дублирующий голос. В отрывке из партии Февронии наблюдается сопровождение восклицаний в вокальной партии хроматически спускающимися мажорными кварт-секстаккордами, исполняющими роль красочного контрапункта-фона.

В примере 139 из Сонаты № 3 Прокофьева диатоническая мелодия сочетается с хроматическим контрапунктом, удвоенным неполными секстаккордами.

Включение хроматики в мелодическую линию, удваиваемую несовершенными консонансами, приводит обычно не только к хроматизации дублирующего голоса. Как правило, в таких случаях возникают тональные, модуляционные и альтерационные явления либо проходящие, функционально почти нейтральные созвучия.

В XX веке в творчестве ряда композиторов (например, Дебюсси и Прокофьева) использована в своеобразно красочном плане дублирование мелодий в одну или две октавы так, что дублирующий голос и мелодия оказываются крайними линиями фактуры.

# МАЖОРО-МИНОРНЫЕ И МИНОРО-МАЖОРНЫЕ СИСТЕМЫ

## 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Взаимообогащение мажора и минора сопровождало процесс выделения из ряда диатонических разновидностей средневековых ладов. Сам факт образования гармонических и мелодических, то есть условно-диатонических мажора и минора, свидетельствовал о сближении функциональной логики этих ладообразований.

Если натуральные виды мажора и одноименного минора отличаются тремя ступенями, то в гармонических и мелодических разновидностях остается практически одно отличие, а именно ладовый показатель, то есть III ступень или терцовый тон тонического аккорда:

140

натуральный гармонический

Мажор

Минор

мелодический и натуральный

Было бы неправильно представлять себе этот процесс только как результат использования гармонических и мелодических средств одного из ладообразований в другом. Как уже говорилось выше, в это проявлялась тенденция к ладовой централизации; хроматические изменения ранее других коснулись ступеней лада, усиливающих тяготение к тоническому аккорду. Понижение VI ступени в мажоре позволило обогатить субдоминантовую группу лада как бы за счет одноименного минора, и наоборот, повышение VII ступени натурального

минора обогатило аккордику лада как бы за счет мажора. Гармонические мажор и минор получили, таким образом, по два вводных тона: в приму тоники снизу и в ее квинту сверху. Однако такое обогащение аккордики минора (его доминантовой группы) имело существенное значение для функциональной последовательности гармоний: в гармоническом миноре и натуральном мажоре они становятся аналогичными.

Мажоро-минорной одноименной системой называется объединение одноименных ладов (натуральных и гармонических), в котором главной тоникой является мажорная. Такое же объединение при главенстве минорной тоники образует миноро-мажорную одноименную систему. Эти системы представляют новый уровень условной диатоники, так как объединяют натуральные и условно-диатонические лады.

Аккордика мажоро-минорных систем богата и может быть схематически представлена следующим образом:

Схема может быть дополнена септаккордами и нонаккордами.

Как правило, в произведениях, основанных на такой системе, нет полного равноправия двух противоположных по ладовому наклонению одноименных тонок: для них характерно главенство одной из них.

Эти тональные образования достаточно четко сформировались и использовались в художественной практике не только в качестве систем с обогащенной аккордикой и выразительными средствами, но и в качестве определенного круга тональностей.

## 2. ОДНОИМЕННЫЙ МАЖОРО-МИНОР

Проникновение аккордики минора в одноименный мажор обогатило в первую очередь субдоминантовую сферу гармоний. Эту новую группу составляют: уменьшенное трезвучие и малый септаккорд с уменьшенной квинтой на II ступени, минорное трезвучие и малый минорный септаккорд на IV ступени, трезвучия мажорное и увеличенное на VI низкой ступени, уменьшенное на VI высокой ступени.

Обогащенной оказалась и доминантовая группа: мажорное трезвучие на III низкой ступени, минорное трезвучие и малый минорный септаккорд на V ступени, мажорное трезвучие, малый и большой мажорные септаккорды на VII низкой ступени. Появление минорной тоники в условиях мажоро-минора обычно имеет значение местной тоники, сохраняющей свое подчиненное положение.

В мажоро-минорных системах из группы тональностей второй степени родства к исходному мажору часто используются тональности минорной стороны, отличающиеся на четыре, три и два знака: для мажоро-минора — это ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор, си-бемоль мажор и соль минор, субдоминанты и доминанты которых соотносятся в мажоро-миноре. Лишь ля-бемоль мажор отличается от других субсистем тем, что в этих условиях не имеет основной субдо-

минанты. Субсистема VI низкой ступени мажора и VI гармонического минора становится полной, если используется неаполитанская гармония, что случается весьма часто.



### Трезвучие VI низкой ступени (VI<sub>н</sub>)

Из гармоний субдоминантовой группы мажоро-минора ранее других широко стала использоваться аккордика низких ступеней.

Наиболее красочно звучит трезвучие VI низкой в прерванном обороте (см. пример 143 а). Как и аккорд VI диатонической, VI низкая может играть роль промежуточного звена между тоникой и основной субдоминантой или разновидностями гармоний II ступени, в том числе низкой (неаполитанской), для которой VI низкая является доминантой (см. пример 143 б, в). Кроме того, VI низкая выполняет иногда роль субдоминанты в плагальном обороте, переходя в таком случае прямо в тоническое трезвучие (см. пример 143 г). Нередко VI низкая вводится через III низкую, являющуюся ее доминантой (см. пример 143 д):



На гранях музыкальной формы VI низкая как тональность вводится часто сопоставлением, подчеркивая начало нового раздела. В субсистеме III низкой ступени VI низкая ступень является одной из ее субдоминант.

Расположенное терцией ниже мажорной тоникой, трезвучие VI низкой ступени, вступившее после своей доминанты и оказавшееся местной тоникой, иногда переходит в свою VI низкую ступень, от которой до замыкания большетерцового цикла остается один шаг. В одном из большетерцовых шагов в таких случаях возникает энгармоническая замена, отражающаяся в записи.



М. Глинка. «Руслан и Людмила», увертюра

### 145 [Presto]



Когда трезвучие VI низкой появляется в плагальном обороте (с разрешением в тонику), ее квинтовый тон воспринимается как вводный тон к тонической терции, что иногда приводит к соответствующей нотации, то есть энгармонической замене звука III низкой повышенной II ступенью.

Г. Свиридов. «Вечером синим»

### [Tranquillo]



# Задания

## Письменные

а) Гармонизовать мелодии:

147



б) Гармонизовать бас и доразвить до периода:

148



118

# На фортепиано

а) Играть каденции и гармонические обороты с VI низкой в различных ее положениях.

б) Играть секвенции.

## Устные

Проанализировать:

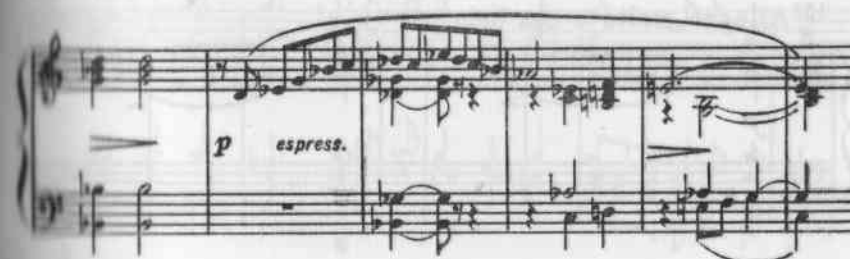
- Л. Бетховен. Соната № 26, вступление: «Песнь Миньоны» op. 75
- 1: «Дай мне под камнем могильным».
- М. Глинка. «Руслан и Людмила»: марш Черномора, трио.
- П. Чайковский. «Евгений Онегин»: ария Гремлина, заключение.
- Ж. Бизе. «Кармен»: увертюра.
- Э. Григ. Соната для скрипки и ф-п. № 3, ч. II.
- С. Рахманинов. Юмореска op. 10 № 5.
- Д. Шостакович. Прелюдии op. 87, № 13, 23.
- Н. Мясковский. Соната op. 83, ч. II.
- С. Прокофьев. Прелюдии op. 12 № 7.
- Г. Свиридов. Хор «Вечером синим».

## Трезвучие III низкой ступени (III<sub>n</sub>), минорная доминанта и VII низкая ступень (VII<sub>n</sub>)

Из созвучий доминантовой группы одноименного минора трезвучие III низкой ступени проникло в мажор значительно позже субдоминантовой аккордики. Наибольший выразительный эффект дает появление этого аккорда после мажорной тоникки или мажорной доминанты в ее различных вариантах. В творчестве романтиков, русских классиков, а также советских композиторов трезвучие III низкой ступени встречается довольно часто и, как правило, наряду с другими, чаще всего субдоминантовыми аккордами мажоро-минора.

Д. Шостакович. Прелюдия, op. 87, № 1

[Moderato]



119



Трезвучие III низкой ступени выступает в различном окружении и в зависимости от этого приобретает различные оттенки. Так, после D, натурального мажора или тонического трезвучия оно вносит чуть более темный колорит, что более свойственно субдоминантовой аккордике одноименного мажоро-минора.

В аккордике мажоро-минора трезвучие III низкой обладает как субдоминантой — в виде VI низкой ступени, так и доминантой — в виде трезвучия или септаккорда VII низкой ступени, поэтому нередко появляется и как центр полной субсистемы. Весьма красочно введение трезвучия или тональности III низкой ступени через VII низкую или септаккорд II ступени гармонического мажора.

В творчестве советских композиторов, как и зарубежных авторов XX века, низкие ступени мажоро-минора используются также в виде септаккордов (а иногда — в виде нон- и ундецимаккордов).

В. Шебалин. Хор «На взгорье», оп. 49, № 1

150 [Легко, подвижно]

В эту эпоху мажоро-минорные системы уже так прочно вошли «быт», что частое их введение приобрело новое качество, обороты стали менее заметными, более привычными. III ступень применяется нередко в качестве вспомогательного аккорда, а также проникает в фоновую структуру.

Д. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром, оп. 48, ч. 1

151 Allegro molto e con brio

Подобно тому как трезвучие и тональность VI низкой ступени послужили основой образования большетерцового цикла, используемого в виде либо тонального плана для произведений развернутой формы (см., например, Этюд ре-бемоль мажор Листа), либо в виде секвенций по нисходящим большим терциям, либо в виде последовательности аккордов (см., например: С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», «Джульетта-девочка»), так трезвучие и тональность III низкой ступени привели к малотерцовому циклу аккордов, секвенций или тональностей тонального плана (подробнее об этом см. тему о терцовых рядах).

Реже, чем III низкая, встречается трезвучие или септаккорд VII низкой. Применение трезвучия VII низкой ступени можно рассматривать не только как созвучие доминантовой группы мажоро-минора, но и как аккорд двойной субдоминанты или миксолидийского лада. Восприятие его в том или другом значении зависит от окружения: так, если этому аккорду предшествует гармония диатонической субдоминантовой группы, то VII<sub>н</sub> воспринимается как двойная субдоминанта. Если же ему предшествует VI<sub>н</sub>, то аккорд приобретает явное значение доминанты к III низкой.

Наиболее четко мажоро-минорная природа проявляется в этом аккорде, если он вводится после тоники или диатонической доминанты. VII низкая нередко переходит в гармонические аккорды субдоминанты, DD или VI низкую.

И. Брамс. «Сокол», оп. 93 а, № 5

Оживленно

152

Очень редко встречается прямое разрешение септаккорда VII низкой в тонику, что придает обороту миксолидийский оттенок:

153 [L'istesso tempo alla breve] М. Мусоргский. «Серенада»

ры - царь не ве - до - мой си - пой чу.  
- дес - ной ос - во - бо - жу я те - бя

Так же редко и позже других аккордов доминантовой группы мажоро-минора стала использоваться минорная доминанта. В зависимости от условий применения миксолидийский оттенок этого аккорда проявляется более или менее сильно, особенно при введении только этого представителя мажоро-минорной доминантовой группы:

154 [В умеренном движении]

В. Шебалин. «Эхо», оп. 42, № 4

*mf* свой от - клик в воз - ду - хе пус -  
свой от - клик  
- том ро - дишь ты вдруг, ро - дишь ты вдруг  
*pp*

При сопоставлении в условиях мажоро-минора одноименных тоник обычно минорная тоника четко обнаруживает свою подчиненность мажорной. То же возникает и в более крупном плане, когда целое минорное построение противопоставляется мажорному. Выразительный смысл контраста — в «потемнении» краски, особенно если минорное построение дано на материале, только что прозвучавшем в мажоре.

В. А. Моцарт. Симфония Es-dur, ч. II

155 Andante

Любой из аккордов низких ступеней мажоро-минора может не только стать местной тоникой, но и служить общим аккордом или промежуточным звеном для модуляций в ряд других тональностей ее диатонического родства. Так, через аккорд ля-бемоль мажор (VI<sub>н</sub>) или его тональность возможны модуляции в минорные тональности: си-бемоль, до, ре-бемоль и в мажорные тональности: ре-бемоль и ми-бемоль; через ми-бемоль мажор (III<sub>н</sub>) — в минорные тональности: соль, ля-бемоль, до и мажорные тональности: ля-бемоль и си-бемоль; через си-бемоль мажор (VII<sub>н</sub>) — в минорные тональности: до, ми-бемоль, соль и ми-бемоль мажор.

156

II несп. VI III VII IV I V

157 [Оживленно]

Н. Брамс. Хор, оп. 109, № 1

### Задания

#### Письменные

Гармонизовать мелодии:

158

### На фортепиано

а) Гармонизовать басы.

б) Играть секвенции и модуляции через аккорды низких ступеней или их тональности:



Устные

Проанализировать:

Ф. Лист. «Часовня Вильгельма Телля», начало и кода.

И. Брамс. Серенада op. 14 № 7; «Голубкам» op. 63 № 4.

Р. Вагнер. «Тангейзер»: романс Вольфрама.

Э. Григ. Соната для виолончели и ф-п. op. 36.

Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста»: цифры 132—133.

М. Балакирев. Романсы «Взгляни мой друг», «Догорает румя-

ный закат».

М. Мусоргский. «Без солнца», № 1.

К. Дебюсси. Прелюдия «Вереск».

М. Рeger. Сонатина op. 89 № 3.

Н. Мясковский. Симфония № 6, ч. III.

Ж. Бизе. «Кармен»: Сегедилья.

С. Прокофьев. «Дуэнья»: вступление.

Д. Шостакович. Десять хоровых поэм op. 88, № 1.

В. Шебалин. Хоры: «Стрекотунья-белобока», «Эхо», «Взгорье».

Г. Свиридов. Хор «Табун».

### 3. ОДНОИМЕННЫЙ МИНОРО-МАЖОР

Появление в миноре малого мажорного септаккорда V ступени произошло давно. Проникновение же остальной аккордики одноименного мажора в минор протекало медленнее. Исключение составляет лишь аккорд мажорной субдоминанты в мелодическом миноре.

Все особенности аккордики субдоминантовой группы одноименного миноро-мажора обусловлены высокой VI ступенью лада. Применение же этой аккордики связано прежде всего с тем, что высокая VI ступень теряет в большой мере свою мелодическую связь с квинтой тоники и, как бы выравнивая увеличенную секунду гармонического минора, создает плавный мелодический ход через VII гармонический

в приме тоники. Кроме того, именно своеобразное звучание перехода VI высокой ступени в квинту тоники, тоже встречающееся в художественной литературе, создает явный оттенок дорийского лада. Гармонии субдоминантовой группы миноро-мажора окрашивают минорновому, подчиняя более светлые тона группы минорному центру. В таком воздействии этой группы гармоний на основное ладовое наклонение обнаруживается известный синтез гармонических средств мажора и минора и в то же время отражаются свойства других ладообразований.

Изменения в субдоминантовой группе миноро-мажора радикальные, но лишь на VI высокой ступени появляется новый минорный аккорд. Своеобразная двойственность его звучания связана с тем, что он в качестве квинтового тона имеет высокую III ступень: в восприятии это противостоит минорному звучанию самого аккорда. Аналогична двойственная природа, хотя и противоположного направления VI низкой ступени мажоро-минора: участие в аккорде VI и III низких ступеней оттеняет мажорное ладовое наклонение самого аккорда (см. примеры 156 и 157).

Как показано в примерах (см. 160—162), аккорды субдоминантовой группы с VI высокой ступенью достаточно разнообразны. Необходимо подчеркнуть особую весомость и красочность плагальных оборотов. Исторически такие обороты, по-видимому, более позднего происхождения, как и случаи отклонений в тональность VI высокой ступени. Наиболее ранними образцами являлись характерные обороты с аккордом в одном из голосов по VI и VII высоким ступеням, выявляющие особенность мелодического минора, восходящую направленность VI высокой ступени.

Р. Шуман. Маленький романс, op. 68, № 19.



С. Прокофьев. Соната № 4, op. 29, ч. I







Эффект миноро-мажора почти полностью исчезает, когда VI высокая гармонизуется как кварта или терция в альтерированной субдоминанте или двойной доминанте:



Реже в миноре используется трезвучие III высокой ступени, выступающее в большинстве случаев как параллель мажорной доминанты.

164 [Lento assai]



Характеризуя типичные соотношения между одноименными тониками в мажоре-миноре, мы отмечали, что одноименная минорная тоника обычно подчинена мажорной. В миноро-мажоре одноименная мажорная тоника более «агрессивна», и, появившись, она часто становится главенствующей, нередко полностью заменяющей к концу минорной. История взаимоотношений одноименных тоник на протяжении столетий отразилась в известной мере, и особенно в минорных пьесах, историю строя музыкальных инструментов. Хоровые произведения в *capella* в XV, XVI, XVII и даже в XVIII веках очень часто завершались тоническим созвучием без терцового тона. Объяснение этого факта, весьма вероятно, следует искать в том, что эти преимущественно культовые произведения часто исполнялись под аккомпанемент органа, настройка которого в то время оставляла желать много лучшего. Именно терции мажорных и минорных трезвучий строили неудовлетворительно; надо полагать, что это более касалось минорных терций. Такое объяснение подтверждается практикой записи музыки почти исключительно в тональностях с малым количеством ключевых знаков. То есть в тональностях, более или менее удовлетворительно настраиваемых на инструментах.

Заключительные или половинные каденции фиксировали внимание на созвучии. Вероятно, мажорные трезвучия выстраивались лучше, и потому практика заключения минорных пьес мажорной тоникой находила все более широкое распространение. Ссылки на акустическое сходство мажорного трезвучия представляются недостаточным аргументом для объяснения художественной практики, в которой минор как ладовый контраст и как ладотональная ветвь имеет многогранное развитие. Знаменательно то, что применение в художественной литературе минорных окончаний в мажорных пьесах встречалось очень редко и в значительно более позднее время.

Утверждение равномерной темперации позволило получить удовлетворительное звучание минорного аккорда, и поэтому давняя традиция постепенно утрачивалась.

### Задания

#### Письменные

Гармонизовать мелодии:





#### На фортепиано

а) Играть последовательности в миноро-мажоре, включая порождающие их аккорды, а затем и последовательно аккордику одноименного мажоро-минора.

б) Играть модуляции в тональности первой степени родства к III и VI высоким ступеням миноро-мажора.

#### Устные

Проанализировать:

- С. Танеев. Романсы: «И дрогнули враги» op. 26 № 7; «Едется в даль беспокойное» op. 17 № 9.
- М. Балакирев. Ноктюрн.
- Ф. Лист. «Горы все объемлет покой».
- И. Брамс. Песни: «Девичье проклятие» op. 69 № 9; «Клятва друга» op. 69 № 4.
- Н. Мясковский. Соната для ф-п. № 3, главная партия.
- В. Шебалин. «Пора, мой друг» op. 23 № 7; «На восходе солнца» (без опуса).
- Д. Шостакович. Прелюдии op. 87, № 8, 22.
- Н. Римский-Корсаков. Песня Индийского гостя из оперы «Садко».
- С. Танеев. «Ангел» op. 32 № 2.

#### 4. ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МАЖОРО-МИНОР И МИНОРО-МАЖОР

В диатонике значительное место занимают переменные лады (см. первую главу). В отличие от переменных ладов, где возникает известное равноправие параллельных тоник, параллельный мажоро-минор характеризуется единой мажорной тоникой и обогащением аккордики натурального и гармонического мажора аккордами параллельного, в том числе гармонического, минора. Аккордика натурального мажора, кроме ступенного значения, не отличается от аккордики натурального мажора, поэтому обогащение мажора происходит за счет аккордики гармонического минора.

На основе энгармонического равенства оказывается одинаковым звуковой состав трезвучий III ступени гармонического минора и VI ступени гармонического мажора. Совпадают и звуковые составы вводных уменьшенных септаккордов параллельных ладов. Наибольший интерес поэтому вызывает доминантовое трезвучие и септаккорд гармонического минора и, кроме того, трезвучие субдоминанты и II, гармонического мажора. Эти аккорды также встречаются в противоположных направлениях параллельных ладов, хотя записываются по-разному.



Однако в художественной практике энгармонические замены в записи, как правило, не применяются:

**[Moderato]** Д. Шостакович. «Майская песня», оп. 89, № 168 **87**

Проникновение доминантовой аккордики минорной параллели в мажор осуществлялось достаточно давно.

Аккорд этот сохраняет в параллельном мажоре функцию доминанты и чаще разрешается в мажорную тонику или субдоминанту.

В параллельный минор из гармонического мажора проникают аккорды субдоминантовой группы. Наиболее выразительно их введение после тоники или доминанты. В последнем случае возникают разновидности весьма эффектных прерванных оборотов, в которых, как правило, происходит энгармоническая замена в записи. Ее смысл не только в удобстве чтения, но и в интонационном различии. Оно отсутствует на темперированных (клавишных) инструментах, но весьма выразительно на нетемперированных, а также в вокальной музыке.

**[Largo]** М. Глинка. «Руслан и Людмила», д. II, ария Руслана, 169 **Руслан**

### Задания

### Устные

Проанализировать:

- М. Балакирев. «Я пришел к тебе с приветом».
- Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста»: ария Грязного.
- Ф. Шуберт. «Приют».
- Г. Григ. Соната для скрипки и ф-п. № 3, ч. II.
- Ж. Бизе. «Кармен»: Сегедилья.
- Ф. Лист. «Мыслитель»; Этюд ре-бемоль мажор.
- С. Рахманинов. Прелюдия оп. 10 № 5.
- М. Глинка. «Руслан и Людмила»: ария Руслана.
- Д. Шостакович. Прелюдии оп. 87, № 13, 16, 19, 22.
- А. Бородин. «Князь Игорь»: песня половчанки.
- А. Мусоргский. «Хованщина»: ария Марфы «Силы потайные», сцены 8 и 40.

### 8. ОДНОИМЕННО-ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МАЖОРО-МИНОР И МИНОРО-МАЖОР

Одноименные мажоро-минор и миноро-мажор, как и параллельные мажоро-минорные системы, можно рассматривать как частные случаи

хроматики. Их даже полезно представить в виде следующей ступени условно-диатонических ладообразований, так как и одноименные и параллельные оказываются объединением диатонических, в числе условно-диатонических ладов вокруг одного тонального центра. В мажоро-минорах и миноро-мажорах хроматизм еще неполный, более того, в одноименных системах нет энгармонизма, лишь ряд ступеней выступает в них в двух вариантах: основном и низком — в мажоро-миноре, основном и высоком — в миноро-мажоре. В параллельных системах энгармонизм фактически должен был бы иметь место и в пьесе, хотя на практике он почти не применяется вовсе. По существу же лишь одна ступень — VI низкая гармонического мажора — энгармонически равна VII ступени параллельного гармонического минора.

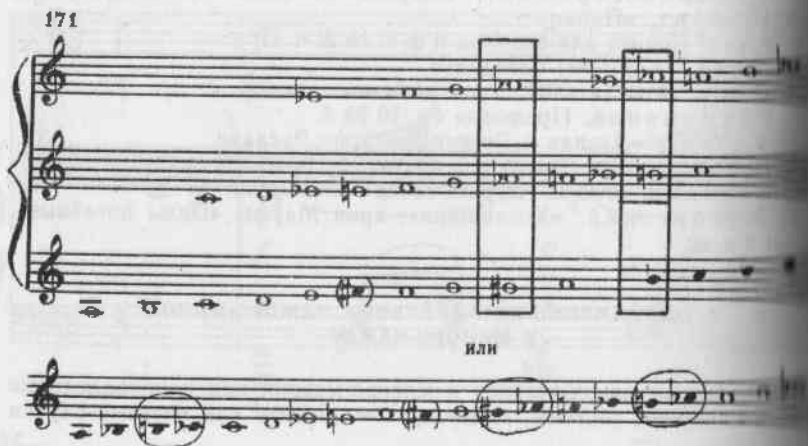
Полная же хроматика обнаруживает почти полный энгармонизм побочных ступеней даже в том случае, когда она образуется от использования лишь побочных доминант.

Не имеют на этом уровне энгармонической замены только три ноты: от прима тоники и VII низкая ступень.

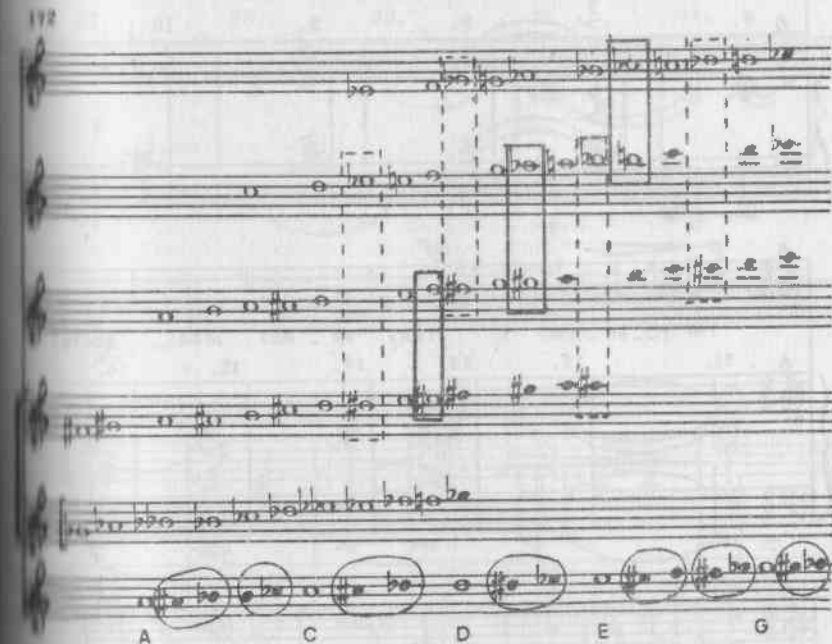


В XIX веке мажоро-минорные системы выступают в объединенном виде, образуя полный (параллельно-одноименный) мажоро-минор и миноро-мажор.

В случае объединения одноименной системы с ее параллелями снизу и сверху (как, например, Aa — Cc — Eses) возникают при полном хроматизме два случая энгармонизма:



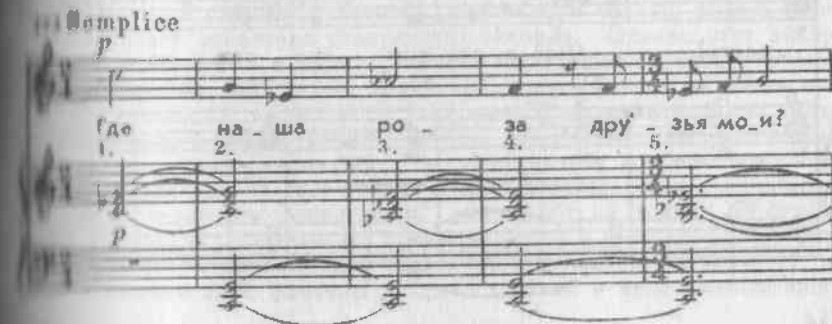
В случае же продолжения объединения дальше параллельно-одноименных систем по тому же принципу возникает малотерцовый тональный круг: fis — Aa — Cc — Es es — Ges, в котором хроматизм полный:



Энгармонизм здесь почти полный.

Малотерцовые круги тональностей, возникающие в связи с параллельно-одноименным мажоро-минором, встречаются не только как отдельные тональные планы крупных произведений (см., например, в опере «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского). В более сжатом виде эти системы встречаются у того же автора (см.: «Хованщина», акт I, цифра 117, клавир под ред. П. Ламма), в творчестве Шуберта (см. «Двойник») и других композиторов.

В. Шебалин. «Роза», оп. 23, № 2





У-вя-ла ро-за, ди-тя за-ри.

Не го-во-ри: так #в-я - нет мла-дось!

Не го-во-ри: вот жиз-ни ра-

-дось! Цвет-ку ска-жи: про-сти, жа-ле-ю!

И на ли-ле-ю нам у-ка-

Романс В. Шебалина «Роза» иллюстрирует соотношения параллельно-одноименных мажоро-минорных систем в большом сжатии и в сочетании с альтерационными явлениями. Основная тональность романса — до минор, особенно определенно выявленная в вокальной партии. В такте 3 на органном пункте тонической квинты звучит аккорд II ступени, который переходит в тонический септаккорд. Вариант этого построения составляет завершение романса с дополненным тактом, где заключительная тоника берётся с двойным задержанием дорийской окраски.

Переход в верхнем слое фортепианной партии II ст. в III ст. (такты 3—4), образующий с басовой квинтой септаккорд тоники, вместе с тем способствует появлению следующего аккорда. Однако этот аккорд звучит в минорном варианте (вместо ожидавшегося скорее мажорного факлоения), что создает дорийский оттенок и в то же время придает появлению эффект сопоставления. Выдерживаемый два такта, он играет роль местной тоники, которая, однако, вступлением следующего аккорда переосмысливается в субдоминанту ми-бемоль минора, так как септаккорд на соль-бемоль в последовательности с ля-бемоль — трезвучием определенно указывают на тонику ми-бемоль. Именно эта тональность подтверждается и септаккордом II ступени (такт 10). И тоника этой тональности появляется в такте 11, но в нижнем слое фактуры и с надстройкой в виде уменьшенного

вводного септаккорда. Последнее полигармоническое созвучие воспринимается как тройное, а затем и четверное задержание, которое в такте 13 разрешается хотя и не в тонику ми-бемоль минора, как ожидалось, а в септаккорд до-бемоль минора (то есть VI ступени), записанный энгармонической заменой — как си минор. Если аккорд си минора встает как бы в прерванном обороте, то его протяженность (четыре такта) дает ему значение местной тоники. Септаккорд на до в такте 17 является в этой тональности септаккордом II низкой ступени, что подчеркивает вокальной партией (фраза «Не говори»). За этим септаккордом следует VII<sub>6</sub> натуральной ступени с пониженной терцией, энгармонически равный VII<sub>4</sub> с пониженными терцией и квинтой в ля-бемоль миноре. Этот аккорд переходит в увеличенный септаккорд III ступени, энгармонически равный септаккорду VI гармонической в ми-бемоль мажоре. Именно в направлении ми-бемоль мажора развивается гармония, что подтверждается появлением в такте 21

полифункционального созвучия  $\frac{VI_7}{V_7}$  этой тональности. Доминантное значение имеет и следующее созвучие (D<sub>7</sub> с побочным тоном или задержанием) — такты 23—24. Малый септаккорд с уменьшенной квинтой (такт 25) — многозначное созвучие: II<sub>7</sub> в си-бемоль миноре, III<sub>7</sub> в ре-бемоль мажоре, или D<sub>7</sub> во фригийском фа миноре (с малой терцией и уменьшенной квинтой). Следующие за ним созвучия (в этих условиях тоже многозначные) постепенно выясняют си-бемоль минор, затем фа минор и приводят к септаккорду II низкой основной тональности (такты 30—31), вводящему репризное проведение начального шеститакта. Обращает на себя внимание ведение басового голоса, в котором явно преобладают секундовые шаги, отразившие любопытный факт: предельно редкое (лишь в одном случае) последование аккордов кварто-квинтового соотношения (см. такты 25—26), как и ограниченное использование терцовых соотношений соседних аккордов. Зато терцовые соотношения тональностей получают преобладающее значение. В самом деле, основная тональность обрамляется весьма сложный тональный план: до минор — ми-бемоль минор — фа минор — до минор. Заслуживает внимания размещение единичных трезвучий. Композитор их располагает на «видных местах» (подчеркивает дублировкой, другим регистром, акцентом, большей протяженностью), благодаря чему они не только отличаются от диссонансов окружения колоритом и консонантностью, но и легко становятся местными тониками. Как уже было сказано, в этом романсе таких аккордов очень мало, но наряду со своеобразным размещением и ограничением применением консонансов композитор отбирает и из диссонирующих аккордов более многозначные, исключая, например, септаккорд и аккорд V ступени. Применение многозначных диссонансов, как и редкое возникновение многозначных трезвучий, приводит к тому, что явление тональности достигается, как правило, в результате гармонического движения, то есть соединения аккордов, обнаруживающих один общий центр. Местная тоника может не появляться вовсе и входить в полигармонию. В последнем случае ее появление оказывается тоже многозначным, так как она, с одной стороны, завершает прерывающийся оборот, а с другой — обнаруживает новые импульсы, способствуя непрерывности развития.

Непосредственная близость и концентрированность использованных элементов одноименно-параллельного мажоро-минора придают этим средствам новые оттенки. Если введение гармонии, принадлежащей

определенной ладовой системе, ранее обычно выполняло однозначную роль — обогащение данной системы, не выводящее ее за ее пределы, то здесь оно служит средством модуляции. Красочные элементы, обнаруживаясь в моменты введения их в условиях данной системы, затем перемещаются. Они проявляют свое значение в новой системе, то есть приобретают роль общего аккорда в более далеких модуляциях.

В данном романсе декламационная мелодия имеет в гармонизации прочную опору. Единство здесь столь полное, что трудно определить, интонационно ли богатая мелодия вызвала гармонию или наоборот.

Как показано в схемах (пример 172), в одноименно-параллельных системах встречаются энгармонизмы ступеней противоположного интонационного направления. Оказываясь в составе различных аккордов, энгармонически равные звуки особенно четко обнаруживают устойчивость такого равенства, которое оказывается действительным лишь в записи и на темперированных инструментах. Однако именно непосредственные модуляции, сопоставления или переходы аккордов, включающих энгармоническую замену, воспринимаются как особенно весомый выразительный эффект. В музыкальной литературе такие гармонические обороты используются композиторами в кульминациях и подчеркивают эффект перемены интонационного значения звука (см., например, заключение песни Шуберта «Приют»).

В примере 174 («Il penseroso» Ф. Листа) до-бикар, включенный в трезвучие VI ступени, никто не воспринимает как си-диез. Появлением же этого звука в качестве терции доминантного аккорда он слышится только как си-диез.

Ф. Лист. «Мыслитель»



Более того, в нашем сознании возникает совершенно определенная интонационная направленности высотного восприятия одного и того же звука, которая на нетемперированных инструментах обнаруживается и акустически. Особенно показательные в этом отношении примеры давно известны (ария Грязного в «Царской невесте» Римского-Корсакова, ария Руслана в опере «Руслан и Людмила» Глинки). И эти использованы энгармонизмы «ближних», то есть соседних ступеней одноименно-параллельной системы, их тяготение соответствует направлению аккорда и направленности последующего движения (см. пример 172). У композиторов второй половины XIX века запись энгармонизмов, поручаемых темперированным инструментам, становится точной и регламентируется в первую очередь соображениями удобства чтения нот, а не точности интонирования, например, пев-

## Задания

### Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

175



### На фортепиано

а) Играть построения (периоды, предложения) с использованием аккордики параллельно-одноименного мажоро-минора (или минор-мажора).

б) Играть секвенции после предварительного тщательного анализа аккордики данных звеньев:

176



### Устные

Проанализировать:

- 1. Танеев. Романсы: «Мой ум подавлен был», «Зимний путь» № 3 и 4.
- 2. Регер. Сонатина ор. 89 № 3, ч. II, трио.
- 3. Брамс. Рэпсодии ор. 79, № 1 и 2, главные партии.
- 4. Вагнер. «Тристан и Изольда»: акт III, сцена 3.
- 5. Шуман. Фантазия до мажор
- 6. Шопен. Фантазия фа минор.
- 7. Шебаляев. «Укрощение строптивой»: увертюра.

### 6. ТЕРЦОВЫЕ РЯДЫ

С распространением и все более широким использованием одноименного, параллельного и одноименно-параллельного мажоро-минора, видимо, связаны своеобразные последовательности или сопоставления групп аккордов по большим или малым терциям. Эти явления известны лишь в последние годы и неполно, хотя в музыковедческой литературе можно встретить о них немало замечаний и разноречивых суждений. В дальнейшем мы будем называть их терцовыми рядами.

Терцовыми рядами называются сопоставления по одинаковым большим или малым терциям отдельных аккордов или их групп, принадлежащих различным, как правило, неродственным тональностям. Терцовые ряды часто представляют собой разновидность модулирующих секвенций. Грань между этими явлениями порой весьма условна. Терцовые ряды представляют один из видов наиболее ранних и распространенных случаев тональной неопределенности, так как сопоставление звеньев вовсе не выявляют или лишь с трудом позволяют ощущать подчиненность общему тональному центру.

В художественной литературе терцовые ряды и секвенции встречаются нередко в непосредственной близости и переходят друг в друга. Тональная неопределенность возникает не только при сопоставлении отдельных аккордов, но и тогда, когда звено состоит из нескольких аккордов, достаточно рельефно выявляющих тональность звена. Сопоставляемые неродственные тональности в таких случаях оказываются обособленными, не скрепленными функциональными связями, лишь подчиняющимися инерции движения. При шестетерцовом сопоставлении тоника и VI низкой в одноименном мажоро-миноре и про-

должны такого движения от VI низкой вниз с последующим возвратом таким же шагом в тонiku происходит деление октавы на три равных части. При соединении основных тонов трезвучий проходящими звуками возникает целотонная гамма, которая воспринимается как внетональное образование.

А. Бородин. «Князь Игорь», кода увертюры

177 *Animato*



Аналогичные, но обращенные (по сравнению с предыдущими) отношения возникают при соединении в параллельном мажоро-минорной тоники с III мажорной ступенью и продолжении таких шагов в последующем движении (основные тоны сопоставляемых таким образом трезвучий создают увеличенное трезвучие). Это один из первых в музыкальной литературе образцов терцового ряда. Дальнейшее развитие ладового мышления привело к тому, что в последовательности таких аккордов слышится и функциональная связь: T — VI<sub>h</sub> — III<sub>маж</sub>, воспринимаемая как T — S — D — T.

Подобные сопоставления нередко использовались в секвенциях, также в тональных планах «картинно-программных» произведений. Особенно показательным примером может служить концертный Этюд ре-бемоль мажор Листа, где больше-терцовые ряды используются в различном значении.

Более сложными и функционально почти не связанными являются сопоставления нисходящих по большим терциям минорных трезвучий, относящиеся к миноро-мажорной одноименно-параллельной системе.

Функциональная связь малотерцовых рядов еще меньшая, чем в больше-терцовых сопоставлениях, хотя и они могут быть отнесены к миноро-мажорным и мажоро-минорным системам. По-видимому, этот факт, что второй малотерцовый шаг приводит к тритоновым отношениям, усиливает функциональную неопределенность, благодаря чему малотерцовые ряды получают явно преобладающее распространение.

В малотерцовых рядах нередко встречается гаммообразное (с проходящими звуками) движение одного из крайних голосов, образующее полу-тон-полутон и подчеркивающее внетональную природу этого явления.

Применение терцовых рядов исключительно разнообразно: от спонтанного созерцания отдельных аккордов или малых групп, лишь внешне связанных общим тоном, до стремительно несущихся по инерции функционального сопоставления тональностей. Во всех случаях основным признаком терцовых рядов является минимальная связь и соподчиненность, что усиливает красочность, колорит как отдельных звуков, так и их сопоставлений, создающих эффект мерцания, неясности, неопределенности.

Н. Римский-Корсаков. «Садко», к. II

178 *Andante*



Отсутствие динамики делает терцовые ряды зависимыми от тонального организованного окружения и составляет их выразительный смысл. Функциональность таких построений весьма убедительно доказана отсутствием произведений, целиком выдержанных в терцовых рядах, и местами расположения подобных образований в форме.



Характерный эффект терцовых рядов значительно уменьшается, если вместо сопоставления звеньев они соединяются модуляцией. Терцовые ряды встречаются в кульминациях модуляционного движения, разработках или развивающихся частей, в кодах, где кратко резюмируется то, что ранее излагалось более пространно. Нередко они звучат вступлении, где лишь постепенно и как бы издали нащупывается тональная сфера для экспозиционного изложения основного материала. В зависимости от степени тональной устойчивости их контрастность этому окружению может быть большей или меньшей.

Не всегда отчетлива грань, позволяющая выделить из секвенции те, которые мы называем терцовыми рядами. В художественной практике находится немало примеров явно промежуточного характера, ним в первую очередь относятся ряды, звенья которых соединяются посредством энгармонизма вводимых между ними уменьшенных секвенций. Кроме того, приближаются к обычным секвенциям те ряды, звено которых само модулирует и тем самым в значительной степени стирает эффект сопоставления.

179



180

Р. Вагнер. «Зигфрид», д. II



144



Инерция движения нередко создается тем, что ряду предшествует секвенция с терцовыми шагами по родственным тональностям, например, до мажор — ми минор — соль мажор — си минор, которая, выйдя за пределы родства с начальной тональностью, и дает толчок к возникновению ряда:

П. Чайковский. «Евгений Онегин», д. II, к. 2

[Andante, quasi adagio]  
[Poco più animato]

*Poco à poco cresc.*



145

- ди я твой су-пруг, при-ди, я твой супруг, при,

rit.  
- ди, при-ди я жду те-бя же-лан-ный

друг. Приди, при-ди, я твой суп-руг

Ряды обычно отличаются от секвенций меньшим числом аккордов. Поэтому нарастание неустойчивости усиливается при переходе от сек-

венций или других структурных единиц к терцовому ряду и при дроблении. Но во второй половине XIX века и это отличие терцовых рядов от секвенций становится менее достоверным.

Исторически терцовые ряды прослеживаются от среднего периода творчества Бетховена и до начала XX века, кульминацией их является вторая половина XIX века. В применении терцовых рядов проявляются не только признаки стиля эпохи, но и индивидуальные черты композиторского почерка. В творчестве Бетховена использование терцовых рядов тесно связано с мотивной разработкой-дроблением. В связи с угнетением романтиков к красочности наблюдается противопоставление диатоники и устойчивости тональной неопределенности. Включение рядов в развитой мажор-минор смягчает их эффект. Широко использовал ряды Лист, в творчестве Вагнера и Брамса они встречаются значительно реже.

Русские композиторы Глинка, Балакирев, Бородин, Мусоргский используют больше терцовые ряды редко, Чайковский же и особенно Римский-Корсаков часто и по-разному. У Римского-Корсакова при разнообразии по форме и характеру применения терцовых рядов все же явно преобладает их красочная трактовка, что затем становится типичным и для других представителей петербургской школы. В творчестве Чайковского ряды используются для роста напряжения и динамики, колористическое значение их невелико. В произведениях Глинка и особенно Рахманинова терцовые ряды играют и красочную, и динамизирующую роль. У раннего Прокофьева они встречаются довольно часто, у Мясковского много реже, у Шостаковича — лишь единичные примеры.

При рассмотрении терцовых рядов как зависящих от лада тональной неопределенности образований может показаться, что они могут быть отнесены к атональным явлениям. Между тем нельзя не заметить, что между тональной неопределенностью, возникающей в терцовых рядах, и атональностью существует принципиальная разница, а именно: атональность достигается заведомо негативной связью с закономерностями лада и связанными с ним основами музыкального мышления, тогда как она основана на исключении возможности возникновения ладовой организации, тональная же неопределенность (которая может возникнуть и помимо терцовых рядов) обычно находится в зависимости от ладово определенного окружения, благодаря чему и достигается выразительность. Об этих явлениях см. подробнее седьмую главу, тему 9.

М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. I

Andante tranquillo  
cresc.  
мне сни-лось: лест-ни-ца кру-та-я ве-  
pp  
cresc.

ла меня на башню с высоты мне ви-делась Москва

*mf cresc.*

В примере из арии Ленского (см. пример 181) секвенция с терцовым шагом по родственным тональностям переходит в неточный, лишь по басу (следовательно, кажущийся) терцовый ряд. В нем поставлены тональности мажоро-минорного родства таким образом, что достигается самая отдаленная (ля-диез минор — си-бемоль минор). Для Чайковского весьма характерно использование терцового ряда в заключительной кульминации. Пример из рассказа Григория («Борис Годунов» Мусоргского) также представляет неточный терцовый ряд, однако, по выразительности вполне ему соответствующий.

### Задания

#### Письменные

а) Гармонизовать мелодию:

183

б) Досочинить в данных примерах вторые предложения; в первом примере в одном из голосов использовать целотонную гамму, во втором — гамму тон-полутон:

184

1

2

#### На фортепиано

Играть секвенции типа терцовых рядов.

#### Устные

Проанализировать:

1. Бетховен. Симфония № 2, ч. I, кода.
2. Шуберт. Симфония № 7, ч. I, такты 327—339.
3. Шопен. Этюд оп. 10 № 4, середина.
4. Вагнер. «Тристан и Изольда»: «Смерть Изольды».
5. Бородин. Романс «Спящая княжна».
6. Лист. «Часовня Вильгельма Телля», реприза.
7. Римский-Корсаков. «Садко»: 2-я картина.
8. Прокофьев. Соната № 4, ч. I, заключение.
9. Чайковский. «Пиковая дама»: заключение 2-й картины.

## 7. РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ О СТЕПЕНЯХ РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Мажоро-минорные системы способствовали постепенному расширению круга тональностей, подчиняемых одному центру, и этот процесс не оказался остановленным полным объединением средств одноименно-параллельных систем. Он нашел продолжение в последующих одноименных заменах и в развитии принципа низких ступеней мажоро-минора или высоких ступеней миноро-мажора. Кроме того, включение в орбиту основного центра тональностей, родственных низким ступеням мажоро-минора и высоким ступеням миноро-мажора — в виде субсистем первого и второго порядка, — оказалось следующим шагом в развитии мышления, уже характерного для конца XIX и XX века. Низкие и высокие ступени переносят развитие на новый уровень, в котором более стремительно, чем по степеням родства, охватывается самая далекая тональная периферия.

В творчестве Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Шебалина, Шапурин и многих зарубежных современных композиторов эти процессы весьма наглядны. Так, например, в Прелюдии № 23 из оп. 87 Д. Шостаковича используется аккордика низких и их одноименных ступеней, что вызвало выделение побочных доминант диэзной стороны и привело к укреплению тонального центра — фа мажора. Для Шостаковича, эффективно и весьма часто применяющего аккордику бемолевой стороны, как и понижающую альтерацию, такое уравновешивающее использование доминант диэзной стороны особенно показательно. Аналогичен план гармонического развития в Прелюдии № 24 того же цикла.

Но, пожалуй, наиболее примечательно развитие и расширение тональных планов до охвата далекой ладовой периферии в фугах многих авторов XIX и первой половины XX века (Бетховен, Лист, Брамс, Брукнер, Берлиоз, Франк, Чайковский, Танеев, Рeger, Рахманинов, Глазунов, Шостакович, Шебалин). Форма фуги особенно тесно связана с тональной координацией и в принципе мало приспособлена для тональных скачков и сопоставлений. В немалой степени именно это явилось причиной синтеза форм фуги и сложной трехчастной, фуги и сонаты.

Благодаря музыкальной практике XIX и XX веков стала реальной постановка вопроса об уточнении или пересмотре (в том числе и в учебном курсе) системы группировки тональностей по степени родства. После создания Римским-Корсаковым первой в теории гармонии общепринятой системы родства тональностей предпринимались попытки дальнейшего ее развития и усовершенствования. В этих стремлениях теоретиков заметны две тенденции: а) к большей детализации с целью устранения некоторой неоднородности группы тональностей второй степени родства, по Римскому-Корсакову; б) к созданию новой группировки тональностей с уменьшением числа групп и выражению тем самым процессов сближения тональностей.

Прежде чем перейти к характеристике различных систем, заметим, что родство тональностей даже в наше время не утратило своего значения ни в организации тональных планов произведений, ни в своей выразительности. Оно существует объективно, несмотря на то, что восприятие явлений связано с изменением. Слушатель, воспитанный на классическом музыкальном наследии (включая и романтиков, и русских композиторов), оценивает тональ-

ность в стилистическом плане. Смена тональности на родственную в диатонике производит более заметный эффект, чем в хроматически насыщенном ладу. В последнем случае для такого же эффекта, по-видимому, потребуется более отдаленная, то есть неродственная, тональность.

Для понимания сущности модуляции и степеней родства, функциональной ясности и красочности вполне уместно сравнение тонального плана с соотношением цвета в различных стилях изобразительного искусства. Мягкая постепенность перехода от одного цвета в другой, с одной стороны, резкая контрастность и отсутствие постепенности — с другой, аналогичны постепенным и внезапным модуляциям в далекие тональности.

Далеко не все поиски новых обобщений в группировках тональностей на основании их родства носили радикальный характер. Так, авторы «Учебника гармонии», профессора Московской консерватории И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, В. В. Соколов и И. В. Способин<sup>1</sup>, в целом признававшие группировку тональностей Римского-Корсакова, из чисто методических соображений считали целесообразным разделение группы второй степени родства (двенадцать тональностей) на группу из четырех тональностей, отличающихся от исходной на два ключевых знака, и группу из восьми тональностей, отличающихся от исходной на три, четыре и пять ключевых знаков.

Тональности, отличающиеся от исходной на два ключевых знака, в действительности вовсе не ближе по родству, чем остальные восемь, что доказано художественной практикой XIX и начала XX века; они значительно менее употребительны, например, в экспозиционных частях.

В «Хрестоматии по гармоническому анализу» О. Л. и С. С. Скребковых<sup>2</sup> предложена следующая группировка тональностей: а) тональности диатонического родства (эта группа совпадает с группой первой степени родства в системе Римского-Корсакова), б) тональность альтерационного родства (с), в) тональности прямого мажоро-минорного родства (то есть тональности, тоники которых входят в мажоро-минорные системы главной тональности и г) тональности косвенного мажоро-минорного родства, одноименные к диатонически родственным.

Таким образом, авторы считают мажоро-минорные системы основополагающими в восприятии тональностей и определении их взаимоотношений, а сами расширяют понятие тональности.

В книге «О модуляции»<sup>3</sup> А. Мутли предлагает в качестве дальнейшего развития системы родства Римского-Корсакова новую группировку тональностей: 1) тональности тоники, субдоминанты и доминанты с их параллелями, но без гармонической субдоминанты, 2) тональности, в тонические трезвучия которых входит (в качестве общего тона) один из основных тонов трезвучий I, S, D исходной тональности (для С это В, b, f, Des, c, As, g, Es); 3) тональности, у которых квинтовый тон тонического трезвучия совпадает с основным тоном трезвучия основных функций исходной тональности (для С это D, A, S), то есть одноименные трех параллелей основных функ-

<sup>1</sup> Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М., 1973.

<sup>2</sup> Скребкова О. Л., Скребков С. С. Хрестоматия по гармоническому анализу. М., 1967.

<sup>3</sup> Мутли А. О модуляции. М., 1948, с. 29.



ций); 4) тональности, одноименные к низким II, III и VI ступеням (для C — des = cis, as, es); 5) тональности (для C — fis, Fis, H, h), основные и квинтовые тоны тонических трезвучий которых образуют тритон с основным тоном тонического трезвучия исходной тональности.

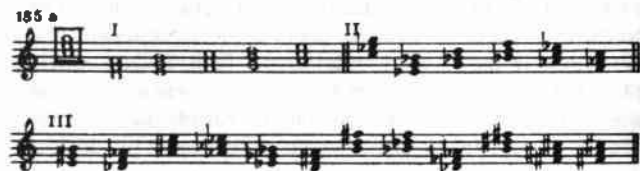
Как видно, для определения групп родства тональностей А. Мутли предлагает квинтовый, терцовый и одноименный принципы. Формулировка и набор признаков вместе с тем перекликаются с рекомендациями для непосредственных модуляций, предложенными в учебнике П. Чайковского. В целом предложенная А. Мутли система отражает стремление разделить неоднородную группу тональностей второй степени родства по системе Римского-Корсакова.

Для исследователей художественной музыкальной практики многих столетий стало совершенно ясным, что разница в ключевых знаках, как и наличие или отсутствие общих аккордов (за пределами группы тональностей диатонического родства), не являются вполне достоверными показателями тонального родства. Так, тональности, отличающиеся на два ключевых знака, имеют с исходной по два общих аккорда, но в экспозиционных модуляциях переходы встречаются значительно реже других восьми тональностей группы второй степени родства по системе Римского-Корсакова, которые, однако, обнаруживают лишь по одному общему аккорду с исходной тональностью и то лишь в их гармонических вариантах.

Четкая граница (подтверждаемая также художественной практикой) видна лишь между тональностями первой степени, то есть явно родственными, и остальными — неродственными. Более интенсивное использование одной или более редкое применение других тональностей из второй группы, очевидно, мало связано с соблюдением какой-то объективно существующей градации родства. Но попытки найти их делались. Они оказались весьма убедительными, например, в системе, предложенной И. В. Способиным. И. В. Способин предложил два варианта группировки тональностей.

Первый вариант:

1. «К данной тональности наиболее близки пять тональностей, тонические трезвучия которых входят в состав натурального диатонического лада. Они образуют группу тональностей наивысшего родства по отношению к главной».
2. «Следующая группа тональностей объединяется одноименной тоникой. Они образуют группу мажоро-минорного родства...»
3. «Остальные тональности составляют группу хроматического родства».



Во втором варианте:

1. «Пять тональностей диатонического родства, тонические трезвучия которых входят в диатоническую систему данного мажорного или минорного лада».

<sup>4</sup> Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969, с. 43.

2. «Тональности полудиатонического родства — минорная субдоминанта мажора и мажорная доминанта для минора».

3. «Тональности одноименного мажоро-минорного родства (одноименная тональность и диатонически родственные к ней)».

4. «Тональности параллельного мажоро-минорного родства — III мажор к мажору и VI минор к минору».

5. «Тональность полухроматического родства — мажорная тональность «неаполитанской» II<sub>6</sub> ступени».

6. «Тональности собственно хроматического родства» ... «все остальные тональности (доминанты и субдоминанты к предыдущим тональностям, а также родмены их тоник одноименными)»:



Как видно, второй вариант группировки тональностей в большей мере учитывает исторический процесс проникновения в экспозиционное изложение тональностей недиатонического родства.

В специальной работе по этому вопросу В. Рукавишников<sup>5</sup> приходит к выводу, что на основе анализа тональных планов произведений XIX и XX веков и на основе восприятия тональных явлений, целесообразно разделить тональности на две группы по отношению к исходной. В группу родственных тональностей он включает еще ряд вошедших в постоянно близкое соподчинение на основе взаимодействия одноименных и параллельных мажоро-миноров, так же, как и натурально-ладовых образований и альтераций. Группа неродственных тональностей объединяет все остальные.

1. Родственные — двенадцать тональностей; к C-dur: a, G, e, F, d, b; к C-moll: C, e, G, d, F, G; b = ais, f, c, cis, E, A.

2. Неродственные — одиннадцать тональностей; к C-dur: D, A, fis, gis = as, dis = es, Fis = Ges, ais = b, Es, B, g; к a-moll: g, c, Es, As, cis = Cis, Ges = Fis, es = dis, H = Ces, fis, h, D.

Основным принципом новой группировки тональностей, в частности назначения новых тональностей в группу первой степени родства, служили результаты анализа тональных планов и гармонического развития в произведениях конца XIX и начала XX века. В эту группу включены вводно-тоновые тональности (для до мажора это си минор и си мажор), VI и II низкие ступени для мажора это ля-бемоль мажор и ре-бемоль мажор), мажорная тональность III ступени и одноименный минор (для до мажора — ми мажор и ми минор). Все эти тональности действительно используются почти на практике тональностей диатонического родства, в том числе и в экспозиционных модуляциях.

<sup>5</sup> Рукавишников В. Некоторые дополнения и уточнения системы тонального родства Н. А. Римского-Корсакова и возможные пути ее развития. В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975.

В подобном подходе к группировке тональностей отражаются этапы развития музыкального мышления, которые могут быть представлены в обобщенном виде следующим образом:

а) взаимодействие полных и неполных, но еще не обособленных разновидностей натурально-ладовых образований со слабой централизацией и, следовательно, весьма большой подвижностью устоев;

б) полная диатоника, централизованная на основе господства разновидностей мажора и минора и включающая, таким образом, и различные условно-диатонические формы — в том числе мажоро-минорные системы, их одноименные, так и параллельные, и их объединения;

в) полная хроматика, выступающая также в виде централизованного подчиненного основному центру взаимодействия основных и побочных ступеней с их побочными доминантами и ладовой периферией, альтерациями, энгармонизмами, охватом главной тональностью широкой сферы ладов и тональностей.

В объединении одноименных натуральных мажора и минора I, II, III и V ступени являются общими, а III, VI и VII — различными.

В творчестве классиков и особенно романтиков, как известно, наблюдается выразительное — красочное и эмоциональное — сопоставление одноименных созвучий и тональностей. Но уже в XIX, а затем XX столетиях усилилось распространение и непосредственные сопоставления тоже натуральных тональностей, в которых общими являются III, VI и VII ступени, например, в до мажоре и до-диез миноре.

По аналогии с одноименными мажоро-минорами, где существует общность основных и квинтовых тонов трезвучий основных функций тональности с общими терцовыми тонами называются однотерцовыми. Сопоставление однотерцовых (по родству более отдаленных друг от друга) тональностей производит в сравнении с одноименными мажоро-минорными сопоставлениями более яркий красочно-эмоциональный эффект. Здесь при смене тональной основы переосмысливаются терцовые тоны основных гармоний, которые оказываются ладовыми показателями мажора или минора.

Тоники таких тональностей (а соответственно и доминанты и субдоминанты) отстоят друг от друга всегда на полутон, как, например, C — c# или B — h.

Однотерцовые соотношения и объединения натуральных мажора и минора представляют собой дальнейшее расширение системы мажоро-минорного родства, так как в них прослеживаются соединения различных сторон одноименных и параллельных мажоро-минорных систем. Общность III, VI и VII ступеней совмещается с как бы дважды параллельными соотношениями: мажор, расположенный полутоном выше мажора, является минорной параллелью доминанты параллельного минора от однотерцовой тональности. Для до мажора однотерцовая — до-диез минор — является параллельно мажора, а есть доминанты ля минора.

Задания  
Устные

Проанализировать:

М. Глинка. «Песнь Маргариты», переход к репризе.

Ф. Лист. «Похороны», реприза побочной партии.

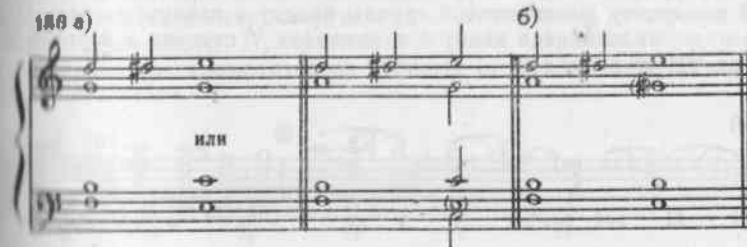
С. Прокофьев. «Детские пьесы» оп. 65; Тарантелла.

### 1. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Слово альтерация означает изменение. В музыке это понятие связано с ладотональностью и таким изменением ступеней лада, которое повышением или понижением их усиливает тяготение неустойчивых ступеней в устойчивые (ладовая или внутриладовая альтерация) или же создает новые тяготения, уводящие из тональности, способствующие модуляции (модуляционная альтерация).

Происхождение альтерации тесно связано с хроматическими неаккордовыми звуками (проходящими и вспомогательными), то есть с главным мелодическим движением на фоне малоподвижной гармонии. Трансипация хроматических проходящих и вспомогательных звуков в определенных метроритмических условиях способствовала их проникновению в аккорды и интервалы, которые стали называться альтерированными. Грань между хроматическими неаккордовыми звуками и их включением как элементов аккорда иногда весьма условна.

Альтерироваться может любой звук диатоники, отстоящий от соседнего на целый тон. Поэтому очевидно, что ладовая альтерация связана с неустойчивыми, тяготение которых к опорным, ладово устойчивым звукам усиливается путем их повышения или понижения. Модуляционная же альтерация в первую очередь затрагивает устойчивые ступени, повышение или понижение которых вводит из тональности, создает новые точки «притяжения», новые вводнотоновые отношения. Частично альтерация неустойчивых ступеней, усиливая их тяготение к соседним устойчивым ступеням, может также оказаться и модуляционной, что произойдет в том случае, если устойчивая ступень изменит свое значение, окажется в составе тоники новой тональности.



При альтерации любого из тонических звуков обязательно должна наступить модуляционная обстановка. Однако она может оказаться ту же погашенной — в зависимости от того, в какой роли выступает в аккорде разрешающий тяготенный звук:



Модуляционная обстановка и осуществление модуляции зависят от многих компонентов, поэтому следует всегда иметь в виду, что всякая альтерация может в конечном счете стать модуляционной или, наоборот, не проявить заложенную в ней модуляционную функцию.

Ладовая альтерация в своей основе направлена на укрепление ники. Она продолжает процесс централизации лада, хроматизирует (хотя и не полностью).

Строго говоря к ладовой альтерации относится уже понижение VI ступени мажора, превращающее натуральный мажор в гармонический. Как указывалось, ладовой альтерации могут подвергнуться II и IV ступени мажора, причем II может быть как пониженной, так и повышенной, IV — только повышенной.

Эти ступени входят и в доминантовую, и в субдоминантовую аккорды, но полезно рассмотреть альтерации этих ступеней порознь в названных функциональных группах.

В аккордику доминантовой группы входит в первую очередь II ступень лада, являющаяся квинтой в аккордах V ступени и терцией в аккордах VII ступени:



Во всех случаях нисходящей альтерации II ступени усиливается ее тяготение к prime тоники, восходящая же альтерация II ступени усиливает ее тяготение к терцовому тону тоники, что при разрешении приводит к удвоению терции (см. пример 188 в).

Удвоение в аккорде квинтового тона доминанты (II ступени) допускает одновременное его повышение и понижение. Аналогичное совмещение повышения и понижения этой ступени возможно и при ее удвоении в качестве терцового тона аккордов VII ступени (см. приложение 189 а).

Значительно позже и менее интенсивно проникало в доминантовую группу аккордов повышение IV ступени, которая оказывается либо септой V<sub>7</sub>, либо квинтой VII<sub>7</sub>. И в том и в другом случае привычно и естественно ее разрешение в терцовый тон тоникки. В повышенной IV ступени усилено тяготение в квинтовый тон тоникки, что противоречит привычному ее разрешению вниз. В произведениях конца XIX и XX века, однако, довольно много примеров совместной восходящей альтерации IV ступеней в составе доминантовых аккордов:



Как показывают примеры, предпочтительнее расположение альтерированных звуков таким образом, чтобы с соседним аккордовым звуком возникала не уменьшенная терция, а увеличенная секста. Обращает на нас внимание тот факт, что повышенная септима (IV ступень) в доминантовом аккорде очень часто выступает совместно с повышенной квинтой; параллельное восходящее движение отмечалось уже при знаменитом с проходящим терцквартаккордом доминанты, движущимся в квинтсекстаккорд. Происхождение таких двойных (параллельных) альтераций от хроматических двойных проходящих представляет весьма реальным.



### 3. ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ МАЖОРА

Если не считать аккордику субдоминант гармонического мажора, исторически наиболее ранним проникновением альтерации в гармонический мажор оказалось понижение II ступени и образование в гармоническом мажоре так называемой неаполитанской субдоминанты. Гармония эта значительно чаще выступает в виде секстаккорда и, видимо, пришла в мажор из минора, что наталкивает на мысль о том, что гармония по своему происхождению связана не столько с альтерацией, сколько с фригийским минором. Все три звука неаполитанского аккорда связаны с тоническим полутоновым тяготением. Самая яркая субдоминанта мажора, неаполитанская гармония вместе с тем сравнительно редко используется в плагальных каденциях и оборотах. Она разрешается в тонику не прямо, а переходом сначала в кадансовый квартсекстаккорд или доминантовую гармонию, часто с пониженной квинтой. Благодаря такому окружению тоники наиболее ярко тяготеющими гармониями устойчивость центра оказывается подчеркнутой:

191 а)

б)

Ан. Александров. Соната № 10, оп. 72, 4-я

[Andante semplice]

192

Крайне редко встречается в литературе септаккорд II низкой ступени с высокой VI ступенью в качестве увеличенной квинты.

Все аккорды субдоминантовой группы, помимо уже описанного, подвергаются альтерации, связанной с повышением II и IV ступеней мажора:

Побочные доминанты (DD)

Э. Григ. «У твоих ног», оп. 68, № 3

[Poco andante e molto espressivo]

194

Совмещение повышения и понижения II ступени мажора с повышенной IV и натуральной VI ступенями дают созвучие, энгармонически равное малому септаккорду с уменьшенной квинтой (ре-диез, фа-диез, ла-бемоль), которое вполне естественно разрешается в тоническую гармонию ( $T_3$ ,  $T_6$  или  $T_6$ ) с удвоенным квинтовым тоном.

Разрешаемые непосредственно в тонический аккорд или в кадансовый квартсекстаккорд, аккорды альтерированной субдоминанты сохраняют свое функциональное субдоминантовое значение, несмотря на то что многие из них по записи или энгармонически равны доминантовым аккордам тональности V ступени. Именно эта группа аккордов нередко используется в качестве побочных доминант. В таком случае они разрешаются или переходят в аккорды доминантовой группы. Это привело к обозначению термином «двойные доминанты»<sup>1</sup>, иногда неправильно используемым для всех альтерированных субдоминант, независимо от их разрешения.

В учебной литературе иногда встречается обозначение таких созвучий термином «ложные доминантсептаккорды».



Такое упрощение не следует допускать. Двойными доминантами нужно называть лишь аккорды, разрешающиеся или переходящие в доминантовые созвучия. Как известно, та или иная функциональная оценка альтерированных аккордов субдоминантовой группы отражается и в их записи, в которой буквы S или DD определяют функцию аккорда, то есть то, какую роль он выполняет, разрешается ли в доминантовую сферу (в этом случае отмечается DD) или в тоническую (обозначается S). В такой записи цифры, прибавляемые справа от буквы и при них знаки альтерации уточняют характер альтерационных изменений. Так, аккорд *ля-бемоль — до — ре — фа-диез* в зависимости от того, куда он переходит, получит определение либо как терцквартаккорд II ступени с повышенной терцией и пониженной квинтой  $II_{\sharp 4}^{\flat 5}$ , либо как DD терцквартаккорд с пониженной квинтой  $DD_{\flat 5}$ , который кроме того, называется увеличенным терцквартаккордом. Аналогично этому энгармонически равные аккорды  $II_{\sharp 4}^{\flat 5}$  и  $DD_{\flat 5}$  соответственно определяются как дважды увеличенный терцкварт- и увеличенный квинтсектаккорды. В мажоре последний аккорд употребляется и без понижения тонической терции. Тогда он называется дважды увеличенным квинтсектаккордом.

Эффект от использования структурно одинаковых аккордов весьма различен в функциональном смысле. Возникновение энгармонического равенства альтерированных субдоминант с доминантовой, в том числе и альтерированной аккордикой получило большое значение как средство энгармонической (внезапной или ускоренной) модуляции (см. главу пятую).

195



### Задания

#### Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии:

196



160

2

3

$II_7$   $D_4^{\flat}$   $I_6$   $D_2^{\flat}(VI)S_7$   $D_2^{\sharp 5}$

$D_2^{\flat}(VI)$   $II_7^-$   $D_6^{\flat 5}$   $DD$

5

6

7

$VI$   $II_6^{\flat \sharp 1}$   $I$

Зак. 1754

161

6) Досочинить данные отрывки, используя альтерированные аккорды:

197



#### Устные

Проанализировать:

- Ф. Шуберт. «Музыкальный момент» op. 94 № 6.
- Ф. Шопен. Мазурка op. 56 № 1.
- Н. Метнер. Соната op. 11 № 3; «Сказка» op. 42 № 3.
- П. Чайковский. «Отчего» op. 6 № 5.
- Р. Вагнер. «Закат богов»: Марш.
- И. Брамс. Песня «На улице» op. 58 № 6.
- Э. Григ. «Первая встреча» op. 52.
- С. Танеев. Романс «Бьется сердце» op. 17 № 9.
- М. Рeger. Пьеса op. 82, тетрадь II, № 3.
- Г. Вольф. «Итальянские песни», тетрадь I, № 13.
- А. Скрябин. Прелюдия op. 11 № 10.
- В. Шебалин. Романс «У меня ли девушка» op. 3.

#### 4. ЛАДОВАЯ АЛТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ МИНОРА

В миноре альтерация аккордов доминантовой группы совпадает с альтерацией аккордов доминанты гармонического мажора лишь в тех случаях, когда участвует пониженная II ступень.

198 а)



Повышающая альтерация этой ступени в миноре исключается, хотя и здесь все звучания, связанные с ней, вполне возможны в темперированном строе. Это основано на энгармоническом равенстве II повышенной ступени мажора тонической терции минора, которая используется как секста в аккордах V ступени или кварта в аккордах VII ступени. Но в таком случае аккорды уже не относятся к альтерированным.



В аккордах доминантовой группы минора возможно понижение и повышение IV ступени. Если в мажоре повышенная септима основного доминанты или квинта вводного аккорда обычно сочетается с повышенной II ступени, то в миноре иногда встречается аналогичный, но направленный вниз параллелизм II и IV ступеней. Весьма редко встречается в основной доминанте повышенная IV ступень (септима).



В альтерированных аккордах доминанты минора возникают энгармонические равенства, играющие важную роль в области внезапных модуляций. В музыке XX века нередко встречаются совмещения в одном звучании основных и альтерированных ступеней.

#### 5. ЛАДОВАЯ АЛТЕРАЦИЯ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ МИНОРА

Мажорное трезвучие на II низкой ступени используется в миноре чаще, чем в мажоре, и именно здесь получило название неаполитанской субдоминанты. Обычно этот аккорд появляется в виде секста аккорда,

которому предшествуют гармонические субдоминанты или тоническая гармония. Как и в мажоре, аккорд II низкой ступени переходит либо в кадансовый квартсектаккорд, либо в доминанту, нередко альтерированную.

Группа субдоминантовых аккордов минора, альтерированных повышением IV ступени, совпадает с теми альтерированными субдоминантами мажора, которые не используют мажорную терцию. Большая группа из них совпадает по звучанию (в темперированном строе), но записывается иначе: вместо II повышенной в мажоре пишется в миноре тоническая терция. Разумеется, аккорды минора оказываются при этом с другими обозначениями:

201a) 6

202 [Moderato]

В е - го гру-ди ды-мясь чер-не-ла ра - на, и кровь

pp

- лась хла-де-ю-щей стру-ей.

ppp

В миноре возникают энгармонические равенства с доминантовыми аккордами, играющие также значительную роль в модуляции.

Много позже проникла в субдоминантовую аккордику минора ниспадающая альтерация IV ступени, которой так же, как в доминантовой группе, сопутствует обычно понижение II ступени.

6)

### Задания

#### Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии:

1

V<sub>7</sub><sup>b7</sup><sub>b5</sub>

b3 b5

V<sub>7</sub><sup>b7</sup><sub>b5</sub>

II<sub>h</sub><sub>6</sub>

VII<sub>h</sub><sub>3</sub>

II<sub>h</sub><sub>мин.</sub>



б) Досочинить расширенные вторые предложения:



На фортепиано

Играть секвенции:



Устные

Проанализировать:

- Н. Римский-Корсаков. «Плывет месяц» op. 16 № 4.
- С. Танеев. «Развалину башни, жилище орла» op. 27 № 3.
- Э. Григ. Баллада op. 24.
- А. Скрябин. Прелюдии: op. 33, № 3, op. 35, № 3.
- Р. Глиэр. Прелюдия op. 16 № 1.
- С. Рахманинов. Прелюдия соль-диез минор op. 32.
- Н. Мясковский. «Пожелтевшие страницы» op. 31, № 1.
- Ан. Александров. Соната для ф-п. № 9 op. 61, ч. I.
- Д. Шостакович. «Из еврейской народной поэзии» op. 79, № 5.
- Г. Свиридов. «У меня отец крестьянин», № 7.

#### 6. ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ СТУПЕНЕЙ ДРУГИХ ДИАТОНИЧЕСКИХ ЛАДОВ

В XX веке альтерация отдельных ступеней проникает в разнообразно-диатонических ладов, не затрагивая при этом их характерные сту-



пени. Так, фригийский минор приобретает путем понижения IV ступени еще одно дополнительное «потемнение»:

207 Allegro moderato

Ан. Александров. Соната, оп. 61, ч. 1

VII натуральная ступень оказывается с уменьшенной квинтой и малой терцией (такт 7) и намечает возможность отклонения в ля-бемоль мажор, но разрешается в тонику до минора, которая уже в следующем такте утверждается гармоническим  $V_6$ , чтобы затем через альтерацию

натуральную фригийскую доминанту (натуральный  $VII_6^{b\flat}$ ) действительно склониться в ля-бемоль мажор, затем фа минор и достичь на нонаккорде II ступени без терции этой тональности гармонической цезуры. Вступление в такте 13 начала второго предложения в основной тональности заставляет воспринять отмеченный в такте 11 нонаккорд именно в качестве фригийской доминанты. Несмотря на тесное сплетение альтерационных моментов с признаками диатонических ладов, в большинстве случаев удается распознать и разграничить эти явления, хотя в анализах произведений для клавишных инструментов сплошь и рядом встречаются затруднения, вызванные нарушениями орфографии для удобства чтения нот.

Ладовая альтерация получила в XX веке большое распространение и в немалой степени сочеталась с признаками разновидностей диатонических ладов, с мажоро-минором, со всем комплексом неаккордовых звуков.

Эффект альтерированных созвучий, обычно сочетающих обостренную функциональность и яркий колорит, проявляется наиболее четко в тех случаях, когда непосредственно за ними следуют аккорды разрешения. При этом необязательно, чтобы альтерированным созвучиям предшествовали неальтерированные аккорды той же функции. Однако именно подготовка альтерации неальтерированным вариантом созвучия создает динамику, движение с нарастанием тяготения к центру. Длительная установка на альтерированном аккорде, взятом без приготовления, легко может привести к утере им функциональной сущности, так как альтерированные аккорды сами по себе представляют менее прочные функциональные образования.

В использовании альтерированных гармоний, как и вообще сложных созвучий, существенная роль принадлежит гармоническому пульсу, ритму гармонических смен. Быстро мелькающие друг за другом гармонии редко оцениваются в отдельности. Чем сложнее, содержательнее и богаче созвучие, тем большую протяженность оно требует, чтобы быть полноценно воспринятым и оцененным с точки зрения колорита (см. примеры 85, 86, 87).

Красивая, фиксирующая на себе внимание гармония не обязательно должна быть диссонансом. Порой обыкновенное трезвучие переливается своими красками, если оно падает на сильное время или цезуру. Функционально ясное диссонантное созвучие не требует особого внимания и протяженности, оно может и не разрешаться, если по звучанию понятно, что должно быть его разрешением. Особенно весомы в экспозициях или цезурах, а также в предшествовавшем им развитии те гармонии, которые сочетаются с яркими моментами метрики и ритмики. При большой сложности гармонического языка у большинства композиторов ориентиром остается трезвучие. Оно долго сохраняет такое положение в экспозиционных частях, появляется в начале или конце построений, служит как основной представитель терцовости аккордовой структуры, базой для его обрешивания прилегающими тонами — образованиями многотерцовых аккордов и их производных явлений.

# 7. О РОЛИ АЛЬТЕРАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТДЕЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

XX век характеризуется редким, можно сказать, бережным, но очень выразительным использованием консонантных гармоний; в связи с этим возросла их красочность наряду с функциональной весомостью.

Так же, как в гармоническом языке каждого композитора использование трезвучий имеет свое определенное место, так и сугубо индивидуальны используются композиторами XX века и альтерации.

Альтерация доминанты подготавливалась на протяжении многих творчестве Скрябина, но лишь с Пятой сонаты и пьесы «Загадки», 52 определяется почти полное вытеснение субдоминантовых гармоний, так же, как и постепенное исчезновение из заключительных каденций тонического созвучия и замена его альтерированной доминантой есть условной (диссониантной) тоникой (см. об этом подробнее в главе седьмой, теме 6).

Особенно широкое применение обильной альтерации, но значительно менее односторонне направленной мы встречаем в творчестве Рахманинова, Мясковского и Шостаковича.

Этих композиторов объединяет некоторая склонность к понижающим альтерациям, которые при постоянстве их применения приводят к своеобразному обновлению ладов. В творчестве Рахманинова нередко встречается мажор с низкими VII, VI и II степенями — иными словами мелодический мажор со II низкой ступенью или, как его еще называют «доминантовый мажор» (об этом подробнее см. главу седьмую).

Этот специфический лад можно обнаружить в ранних произведениях Рахманинова (например, в Каватине Алеко). Уже в произведениях этого периода творчества заметно усиление ладовой и функциональной переменности, и хотя еще не используются новые по структуре альтерированные аккорды, но подготавливается в качестве доминанты септаккорд V ступени с уменьшенным трезвучием в основании (см., например, первый период Прелюдии ор. 32 № 2). Повышающая альтерация встречается у Рахманинова значительно реже и обычно обнаруживает свое хроматически проходящее или вспомогательное происхождение.

Аналогичное применение такой же аккордики, но в более хроматизированном окружении и с прибавлением дополнительных терционных наслоений мы встретим и у Мясковского. Композитор раскрывает альтерационное происхождение септаккорда V ступени с уменьшенным трезвучием, предпуская ему неальтерированный вариант (см. пример такты 2 и 6):

Н. Мясковский. Симфония № 6, 4-я часть

**Andante sostenuto, con tenerezza e gran espressione**

208

В творчестве Шостаковича исключительно интенсивно применяются альтерации понижения, которые сосредоточены главным образом в ми-норе, II, IV и нередко VII низкие ступени создают возможности весьма разнообразного использования уменьшенного септаккорда на V ступени. Как и Рахманинов, Шостакович часто использует сопоставления трезвучий, обладающих общим терцовым тоном и находящихся, таким образом, во вводнотоновых взаимоотношениях (см. Прелюдию ор. 87 № 6, такт 36). При таком сопоставлении может идти речь скорее о параллельной альтерации (квинтами) либо о сопоставлении, чем о параллельно-одноименных мажоро-минорах, хотя и такое объяснение с натяжкой возможно.

Альтерация ступеней минора (в основном понижающая) оказалась в творчестве Шостаковича весьма активной в преобразовании не только субдоминантовой и доминантовой аккордики, но и созвучий тоники. Так, в Фуге фа-диез минор тема построена почти исключительно на тоническом звукоряде; пониженная VII ступень (ми-бемоль) ведет себя как задержание к ре. Прима тоники, ее терцовый и квинтовый интервалы показаны в самой теме, в которой применяется редкое даже в наше время понижение VII натуральной ступени минора наряду с пониженным II ступени. Как это часто встречается у данного автора, ответ на доминанте здесь является надстройкой, которая дополняет с противоположением состав лада не только II низкой, но и IV низкой ступенями. В третьем проведении первое противосложение удержано. Именно это противосложение создавало в ответе обстановку проявления ладовой переменности, заключающейся в том, что проведение в доминанте получило в некоторой степени ре-мажорную окраску. Транспонированное на кварту вверх, в третьем проведении оно в соединении с новым противосложением приводит к новому варианту гармонизации темы. В ее начальной части слышится достаточно определенный соль мажор, и в репризной части этого проведения возникает на весьма короткое время фа-диез минор. Высокая степень переменности проявляется нередко заменой в тонике квинтового тона секстой.

Обилие низких ступеней в этом отношении сыграло большую роль. Уменьшенный вес альтераций и их первостепенное значение в гармоническом языке Шостаковича отмечено многими исследователями, в характеристике которых, однако, нет единства терминологии и оценки частоты. В обозначении альтераций композитор весьма точно отражает соотношение хроматизированных ступеней с близлежащим диатоническим или тоже хроматизированным, но более весомым звуком. Так, судить по записи автором мелодии темы второй части Девятой симфонии (в си миноре), то звукоряд этого лада должен быть представлен в виде необычно записанной хроматической гаммы:



## Moderato

Д. Шостакович. Симфония № 9.



На основании такой записи можно говорить о пониженных I (или VII) и V ступенях, хотя подробный анализ таких записей показывает, что, например, *си-бемоль* в такте 17 представляет собой непритворное задержание к минорной доминантовой терции, что подчеркнуто этой записью. Вместе с тем в тактах 15—17 слышится в верхнем голосе такое отклонение в соль минор. *Фа-бемоль* же (по записи — V низкая) представляется как замена IV повышенной ступени для удобства чтения и по аналогии с преобладающими в миноре понижающими альтерациями. Мелодию эту исполняет кларнет in B, которому, например, удобнее сыграть *соль* чистое, чем *фа-дубль-диез*. Рассматривать указанные звуки как альтерации, что можно встретить в некоторых исследованиях, представляется недостаточно обоснованным. В данном случае, как и многократно в других минорных произведениях, Шостакович использует даже в экспозиционном изложении, наряду с альтерациями неустойчивых ступеней, и отклонения, и модуляции в тональности мажоро-минорного родства вплоть до самых отдаленных. При этом, как правило, участие хроматики вполне отчетливо дифференцировано. Свойства в орфографии нередко приводит, как мы видели, к возникновению чуждых аккордов и стимулирует иногда выводы спорного характера. Так, в рассмотренной ранее гармонии экспозиции Фуги *фа-диез* минор из оп. 87 альтерация (понижение) VII натуральной ступени в сочетании с пониженными IV и II способствует усилению переменного гармонического освещения темы; основная тональность раскрыта весьма отчетливо и широко (много шире, чем было принято раньше в этой форме).

Говоря в целом об альтерации, нужно ясно себе представить ее проявления и в мелодике, и в аккордике. В мелодике, даже в одностольном, альтерация может иметь различное значение в зависимости от длительности, метрического положения аккордовой поддержки. Альтерированная ступень в мелодике по отношению к гармоническому основанию может оказаться в положении альтерированной квинты или септимы, которые не нарушают ладовую характеристику аккорда, или терции, когда изменяется ладовый показатель аккорда. Она же может быть непритворным задержанием, вспомогательным или проходящим звуком. Но включение альтерированных ступеней в аккорд нередко преобразовывает его нормативную диатоническую структуру.

Задание

Устное

Проанализировать:

М. Глинка. «Руслан и Людмила»: марш Черномора.

А. Скрябин. Поэмы оп. 32, № 1 и 2.

Б. Шервин. Романс «У меня ли девушка» оп. 3.

## Глава пятая ЭНГАРМОНИЗМ

### 1. ЭНГАРМОНИЧЕСКИЕ МОДУЛЯЦИИ

Рассматривая во второй и третьей главах хроматику, мажорно-минорные системы и группировку тональностей по степеням родства, мы обращали внимание на различные виды соединения тональностей, выделяя при этом модуляции постепенные (через промежуточные или посредствующие тональности) и более или менее внезапные (ускоренные), близкие по существу с сопоставлениями.

Ко второму виду, то есть к переходам из одной тональности в другую без промежуточных или посредствующих звеньев, относятся энгармонические модуляции, основанные на аккордах, встречающихся во многих тональностях при условии энгармонической замены записи одного или нескольких звуков. Воспринимая сначала в исходной тональности, такой аккорд переосмысливается в новой тональности, где оказывается понятным в другой записи и в другом соотношении.

К наиболее распространенным энгармонически заменяемым аккордам в модуляциях относятся: а) уменьшенный септаккорд; б) малый мажорный септаккорд; в) увеличенное трезвучие; г) альтерированные аккорды.

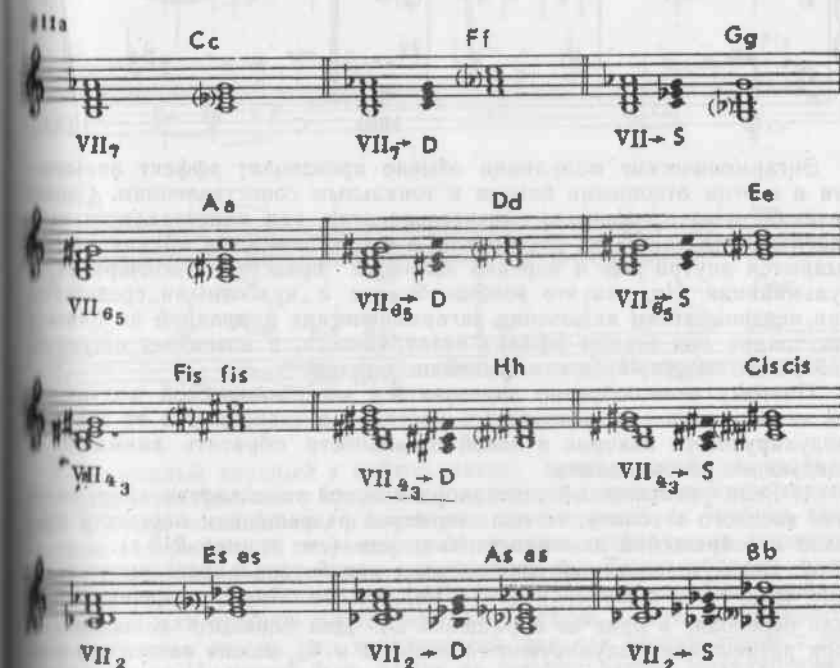
Значительно реже применяются в таких модуляциях звучности мажорного и минорного трезвучий.

### 2. МОДУЛЯЦИИ ПОСРЕДСТВОМ ЭНГАРМОНИЗМА ЗВУЧНОСТИ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

В темперированном строе существуют лишь три уменьшенных септаккорда, отличающихся друг от друга по составу звуков:



Любой из этих аккордов в зависимости от записи встречается в любой из двадцати четырех тональностей, так как он может быть вводным в тонику, вводным в доминанту или вводным в субдоминанту мажора или минора.

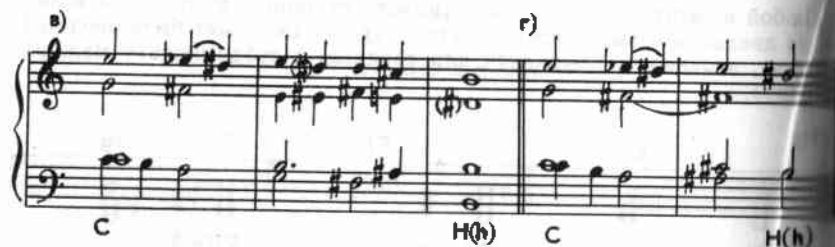


В четырех различных записях этот аккорд, таким образом, входит в две тональности и может быть универсальным средством модуляции из данной тональности в любую другую<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> В XIX веке композиторы иногда записывали аккорды дважды — в исходной тональности, а затем с необходимыми энгармоническими заменами в новой тональности; в XX веке, нотируя произведения для темперированных инструментов, этого уже не делают. Для нетемперированных инструментов в нотном тексте обычно отмечается энгармоническая замена ради большей точности интонации.





Энгармонические модуляции обычно производят эффект внезапности и в этом отношении близки к тональным сопоставлениям. Однако различие в их применении значительно, так как сопоставления чаще используются на границах построений, а энгармонические модуляции — внутри них и нередко являются средством подчеркивания кульминации. Но, как это вообще бывает с красочными средствами, при неоднократном включении энгармонических модуляций на близком расстоянии они теряют эффект незаурядности, и возникает ощущение неопределенности, вязкости, калейдоскопичности.

Поэтому целесообразно пользоваться энгармонической модуляцией на метроритмически выделяемых местах и в зависимости от значения модулирующего аккорда в новой тональности обратить внимание на следующие рекомендации.

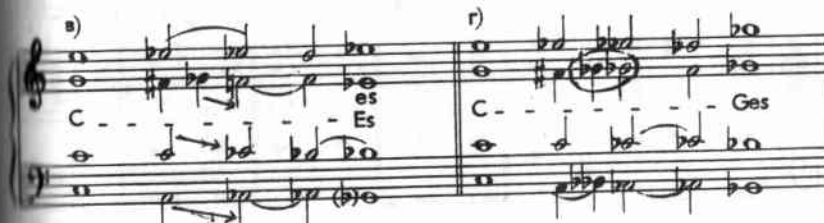
1. Если уменьшенный септаккорд в новой тональности имеет значение вводного в тонику, то полезно перед разрешением перевести его в одно из обращений доминантсептаккорда (см. пример 212 а).

2. Если уменьшенный септаккорд в новой тональности имеет значение вводного в доминанту (DD VII<sub>7</sub>), то его обычно разрешают в K<sub>6</sub> или переводят в одно из обращений D<sub>7</sub>. Для плавного голосоведения при разрешении модулирующего аккорда в K<sub>6</sub> важно ввести его в одном из тех обращений, бас которого расположен либо малой секундой ниже кадансового баса, либо большой секундой выше его (см. пример 212 б).

3. Если уменьшенный септаккорд оказывается в новой тональности вводным в субдоминанту, то модулирующий аккорд либо переходит в одну из субдоминант (в том числе и диссонирующую), либо принимается за тройное полутоновое восходящее задержание к доминантсептаккорду или его обращению (см. пример 212 в, г).

В учебной литературе не комментируется (очевидно, потому, что в художественной литературе встречается редко) способ энгармонической модуляции через уменьшенный септаккорд, который принимается за тройное нисходящее полутоновое задержание к септаккорду с уменьшенной квинтой на II ступени минора или гармонического мажора. Таким аккордом оказывается уменьшенный вводный к доминанте новой тональности.

Если вводный уменьшенный септаккорд к субдоминанте новой тональности принимается за восходящее тройное полутоновое задержание к доминантсептаккорду, то для определения расположения разрешаемых вверх звуков достаточно найти общий тон с доминантсептаккордом. Это всегда прима D<sub>7</sub>, которая остается при разрешении задержаний на месте (в том же голосе). В уменьшенном вводном доминанте новой тональности, принимаемом за тройное задержание к септаккорду II ступени новой тональности, общим тоном, остающимся на месте, всегда будет основной тон тоники новой тональности:



Уменьшенный вводный к субдоминанте, принимаемый за тройное нисходящее задержание к доминанте, приводит к автентическим каденциям в новой тональности, и наоборот, принимаемый за тройное нисходящее задержание к септаккорду II ступени, способствует введению тоники новой тональности плагальным оборотом. Таким образом, один и тот же уменьшенный вводный септаккорд, принимаемый за тройное нисходящее или тройное нисходящее задержание, дает возможность модулировать в восемь пар тональностей, так как общим тоном с доминантой или II<sub>7</sub> может быть любой из четырех звуков модулирующего аккорда.



случаи. Помимо этих возможны (в зависимости от положения в форме) следующие варианты:

а) VII<sub>7</sub> может разрешаться в тонический (кадансовый) квартсептаккорд, а также в секстаккорд VI ступени или переходить в соответствующие обращения септаккорда, VII<sub>4</sub> — в тоническое трезвучие, VII<sub>1</sub> в субдоминантовый секстаккорд;

б) VII<sub>7</sub> к доминанте новой тональности может разрешаться в тонический квартсептаккорд, в тоническое трезвучие, а VII<sub>6</sub> — в тонический секстаккорд или трезвучие;

в) VII<sub>7</sub> к субдоминанте новой тональности может переходить в VI<sub>7</sub> ступени, VII<sub>6</sub> — в доминантсептаккорд:

215 а) 6)

VII<sub>2</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>2</sub> I VII<sub>2</sub> IV<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> VI<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> - D<sub>2</sub> - S VII<sub>7</sub>-(D) I<sub>6</sub>

VII<sub>7</sub> D<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> D I VII<sub>7</sub> D I<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> S VI<sub>2</sub> VII<sub>7</sub> S V VII<sub>7</sub> S D<sub>6</sub>

Столь широкие возможности использования уменьшенных септаккордов и их понимание в любой тональности неправомерно трактовать как признак неопределенности или функциональной безликости. Появление такого аккорда в контексте всегда воспринимается весьма точно именно в функциональном значении, а его дальнейшее поведение определяется в зависимости от последующего движения. В нашем восприятии происходит переосмысление этих аккордов, как и общего аккорда (преимущественно консонирующего) в обычной модуляции.

### Задания

#### Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

216 1

#### На фортепиано

Играть модуляции посредством энгармонизма звучности уменьшенного септаккорда в различном значении для новой тональности, используя каждую из них в пяти вариантах — через вводный в тонику, вводный в доминанту и вводный в субдоминанту, а затем с принятием из вводных септаккордов соответственно в качестве восходящего и нисходящего тройных задержаний. В отличие от модуляций по плавному энгармоническим модуляциям могут укладываться по форме в более строгие построения, чем период.

## Устные

Проанализировать:

И.-С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга; Фантазия и фуга со-минор для органа; Месса си минор. «Конфитеор».

С. Франк. Прелюдия, хорал и фуга: хорал и интерлюдия после хорала.

Л. Бетховен. Соната № 8, ч. I, разработка.

П. Чайковский. Большая соната, ч. I, экспозиция; «Евгений Онегин»: сцена письма.

Ф. Шопен. Баллада № 1, соль минор.

### 3. МОДУЛЯЦИИ ПОСРЕДСТВОМ ЭНГАРМОНИЗМА ЗВУЧНОСТИ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Доминантсептаккорд в его неальтерированном виде энгармонически равен ряду альтерированных аккордов:

217 h H H D es fis Fis

IV<sub>6</sub><sup>#1</sup> IV<sub>6</sub><sup>#1</sup> II<sub>6</sub><sup>#1</sup> I<sub>6</sub><sup>#1</sup> VII<sub>6</sub><sup>#1</sup> VII<sub>6</sub><sup>#1</sup>

Все эти равенства основаны на энгармонизме малой септимы и увеличенной сексты. Как видно из записи, доминантсептаккорд может быть энгармонически приравнен к увеличенному квинтсектаккорду и дважды увеличенному терцквартаккорду. Являясь по существу альтерированными субдоминантами или вводными септаккордами, эти аккорды могут быть использованы в роли побочных доминант и чаще всего в роли двойных доминант. Сравнительно редко можно встретить их прямое разрешение в новую тонику и, следовательно, чаще они трактуются в качестве альтерированной субдоминанты:

218a)

V<sub>7</sub>-IV<sub>6</sub><sup>#1</sup> V<sub>7</sub>-IV<sub>6</sub><sup>#1</sup>

Н. Метнер. Сказка, op. 42, № 3

6) [Agitato]

V<sub>7</sub> - VII<sub>6</sub><sup>b3</sup> V<sub>2</sub> VII<sub>7</sub><sup>b3</sup>

V<sub>7</sub> - VII<sub>6</sub><sup>b3</sup> V<sub>2</sub> VII<sub>7</sub><sup>b3</sup>

В. А. Моцарт. Фантазия c-moll

г) [Adagio]

f p

f p

ж) з)

V<sub>7</sub>-IV<sub>6</sub><sup>#1</sup> V<sub>7</sub>-IV<sub>6</sub><sup>#1</sup>

При модуляции посредством этих аккордов возможны следующие варианты:

а) энгармонически заменяемый доминантсептаккорд по звучанию строится в основном виде на VI ступени минора или VI низкой ступени мажора новой тональности; тогда после энгармонического переключения он разрешается либо в  $K_6$ , либо (с параллельными квинтами) в доминанту новой тональности, либо, как альтерированная субдоминанта, прямо в тонику (см. пример 218 а);

б) аккорд, равный по звучанию доминантсекундаккорду, строится на IV повышенной ступени новой тональности; тогда он энгармонически переключается в  $DD VII_7$  с пониженной терцией и разрешается в  $K_6$  или же, как альтерированная субдоминанта, дезальтерируется и разрешается прямо в тонику новой тональности, которая затем закрепляется;

в) доминантсептаккорд в основном виде строится на II низкой ступени и, энгармонически приравненный к  $VII_6$  новой тональности с пониженной терцией, переходит затем в одну из основных доминант (см. пример 218 б);

г) полутонем ниже новой тоники строится доминантсекундаккорд по звучанию, энгармонически равный  $VII_7$  с пониженной терцией, за которым также следует более обычная доминанта (см. пример 218 в);

д) доминантсептаккорд по звучанию строится на IV ступени новой тональности, энгармонически равен квинтсектаккорду II ступени мажора с повышенной примой и, как правило, разрешается прямо в тонику (см. пример 218 е);

е) доминантсекундаккорд по звучанию, построенный на II ступени минора (новой тональности), энгармонически равен  $VII_6$  с пониженной квинтой и разрешается в тонический сектаккорд.

219



Энгармонические модуляции рекомендуется строить так, чтобы модулирующий аккорд был введен при плавном голосоведении. Ему может предшествовать тоника исходной тональности, какой-либо посредствующий аккорд или отклонение.

### Задания

#### Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии:

220



б) Досочинить периоды с применением энгармонизма доминантсептаккорда:





# На фортепиано

- а) Играть модуляции посредством энгармонизма звучности  $D_7$ .  
б) Гармонизовать отрывок мелодии:



## Устные

Проанализировать:

- Р. Глиэр. Прелюдия: оп. 16, № 1 и оп. 30, № 16.  
Э. Григ. Баллада соль минор оп. 24.  
С. Франк. Прелюдия, хорал и фуга: переход к хоралу; Прелюдия ария и финал: прелюдия.  
Д. Скарлатти. Соната № 4 (том 1).  
С. Танеев. Канцона XXXII оп. 26 № 2.  
А. Глазунов. Симфония № 4, ч. I, цифра 4.  
Н. Мясковский. Соната для ф-п. № 1 оп. 6, ч. III.  
Е. Голубев. Хор «Кузнец» оп. 16.

## 4. МОДУЛЯЦИИ ПОСРЕДСТВОМ ЭНГАРМОНИЗМА ЗВУЧНОСТИ АЛЬТЕРИРОВАННОГО ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Хотя наиболее распространены модуляции посредством энгармонизма простого (неальтерированного)  $V_7$ , все же в музыкальной литературе встречается и противоположное явление, когда модуляции, в которых альтерированные аккорды, равные энгармонически  $V_7$ , переходят в неальтерированный аккорд, который тогда обычно разрешается в тонике или VI ступень.



Особого внимания заслуживают модуляции посредством энгармонизма альтерированного  $V_7$ , как и других аккордов доминантовой группы.

Так, доминантсептаккорд с пониженной квинтой ( $V_7^{b5}$ ) энгармонически равен:

- а) доминантовому терцквартаккорду с пониженной квинтой ( $V_4^{b5}$ );  
б) малому вводному септаккорду с повышенной терцией ( $VII_7^{\#3}$ );  
в) малому вводному терцквартаккорду с повышенной терцией ( $VII_3^{\#3}$ ).

Все эти аккорды энгармонически равны между собой, и, как это видно из примера 224, их тоники находятся попарно в тритоновых отношениях:



Такую же группу равенств составляют:

- а) доминантквинтсекстаккорд с пониженной квинтой, доминантсептаккорд с пониженной квинтой, малый вводный квинтсекстаккорд с повышенной терцией, малый вводный секундакорд (оба с повышенной терцией):  $V_6^{b5} = VII_6^{\#3} = VII_3^{\#3} = II_3^{\#3}$ .

$=V_2^{\flat} = VII_2^{\sharp} = VII_2^{\flat}$ . Соотношение тоник здесь аналогично, то есть они попарно отстоят друг от друга на тритон.

225

$V_2^{\flat 5}$  C, c  $V_2^{\flat 5}$  Ges, ges  $VII^{\sharp 3}$  As  $VII^{\sharp 3}$  D

Доминантсептаккорд с повышенной квинтой и доминантквартсептаккорд с повышенной и пониженной квинтой, составляя энгармоническое равенство, также используются для внезапных модуляций. Круг их возможностей увеличивается еще энгармоническим равенством доминантсептаккордом с малой секстой, допускающим включение миноров ( $V_7^{\flat 6} = V_7^{\sharp 5} = V_7^{\flat 5}$  минора):

226

$V_7^{\sharp 5}$  C  $V_7$  C  $V_7^{\flat 5}$  E  $VII^{\sharp 3}$  H

В группу энгармонических равенств ( $V_7^{\flat 6} = V_7^{\sharp 5} = VII_7^{\sharp} = VII_7^{\flat}$ ) включается вводный септаккорд мелодического минора с квартой вместо терции, который тоже энгармонически равен своему терциаквартаккорду.

Такая альтерация (повышенная терция) в уменьшенном вводном септаккорде мажора опять-таки дает энгармоническое равенство с вводным септаккордом минора, взятым с квартой вместо терции.

227

$VII^{\sharp 3}$  C  $VII^{\sharp 3}$  Ges  $VII^{\sharp 3}$  C  $II^{\sharp 1}$  D

Многие энгармонические равенства, также редко используемые, возникают при понижении квинты и септимы в доминантсептаккорде, как и терции и квинты в уменьшенном вводном септаккорде минора:

228 а)

$V_7^{\flat 5}$  C  $II^{\sharp 3}$  Hh  $VII^{\sharp 3}$  As  $V_7^{\flat 7}$  C

б)

C D, Hh as C H f  $V_7^{\flat 5}$  C

229 [Allegro assai]

В. Шебалин. «Карась», оп. 40, № 3

он плы - вет вдоль от - ме - ли по - ка - той, как Лу - на, гор-бат и мол-ча - лив

Эффект внезапности, красочности в таких модуляциях зависит, как и во всех энгармонических модуляциях, от того, насколько основательно показаны предыдущая и последующие тональности (в первую очередь предыдущая), а кроме того, от метроритмических условий ее расположения. В музыкальной ткани, насыщенной хроматизмами и быстрыми сменами, такие модуляции уже выделяются значительно меньше.

# 5. МОДУЛЯЦИИ ПОСРЕДСТВОМ ЭНГАРМОНИЗМА ЗВУЧНОСТИ УВЕЛИЧЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ

Уже в XIX веке использовался энгармонизм увеличенного трезвучия, основанный на энгармоническом равенстве основного аккорда своим двум обращениям. Увеличенное трезвучие строится на VI ступени гармонического мажора и на III ступени гармонического минора. Звуковой состав этих трезвучий в параллельной мажоро-минорной системе одинаков при энгармонизме примы одного из них квинте другого. Но увеличенные трезвучия возникают, кроме того, на пониженной II ступени мажора и на V ступени при повышении ее квинтового тона (то есть II ступени). В миноре же увеличенное трезвучие строится, кроме того, на пониженной IV ступени:

230 а) б)

в) г)

с VI а III с VI V II n а III IV n

Своеобразие звучания увеличенного трезвучия придает модуляциям с участием этого аккорда своеобразный колорит, особенно в случае их расположения в соответствующих метроритмических условиях.

Э. Григ. «Свадебный день в Трольдгаугене», оп. 65, № 1

231 [Tempo di Marcia un poco vivace]

*pp dolce*

В четырехголосии важно помнить о том, что в модулирующем увеличенном трезвучии следует удваивать тот из звуков, который при разложении остается в том же голосе (на месте).

232

Изредка встречаются модуляции: а) через энгармонизм минорного трезвучия (см. 233 а); б) через энгармонизм мажорного трезвучия (см. 233 б); в) через энгармонизм малого вводного, равного терцквартаккорду уменьшенного вводного с повышенной терцией (см. 233 в); г) через энгармонизм малого мажорного септаккорда, равного квинтсектаккорду II ступени мажора с повышенной примой (см. 233 г); д) через энгармонизм доминантового большого нонаккорда, равного уменьшенному вводному септаккорду с повышенной и пониженной терциями (см. 233 д). Большой нонаккорд с повышенной и пониженной терциями равен своим обращениям (см. 233 е).

233 а) б)

в) г) д) е)

As gis E C, G, F(E) a, e, d, f gis As

A Ges fis C, F, B a, d, g A

F(B) H E(A, a) D(G, g) C(F, f) As (Des, des)

## Задания

## Письменные

Докончить вторые предложения, используя внезапные модуляции посредством энгармонизма альтерированных аккордов:



### На фортепиано

Играть модуляции с применением альтерированных, энгармонически заменяемых аккордов.

### Устные

Проанализировать с расшифровкой энгармонизма:

М. Рeger. Интермеццо op. 45 № 4; Арабеска op. 82, тетрадь № 4.

Ф. Шуберт. Соната № 10, ч. I, заключительная партия.

Р. Шуман. «Венский карнавал» op. 26, ч. III, заключение; Сонатинки op. 13, финал.

Э. Григ. «Свадебный день в Трольдгаугене» op. 65 № 6, средняя часть.

К. Дебюсси. Прелюдия «Дельфийские танцовщицы».

И. Брамс. Каприччио op. 116 № 1.

А. Скрябин. Прелюдии op. 11, № 4 и 10.

Ан. Александров. Соната для ф-п. № 10 op. 72, ч. II.

Р. Глиэр. Прелюдия op. 26 № 3.

## Глава шестая

### НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ (МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ)

#### 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

В многоголосной музыке гармония и мелодика всегда выступают совместно, и поэтому отдельное рассмотрение мелодики осуществляется с учетом ее гармонии. Движение мелодики гомофонного склада обнаруживает ряд существенных признаков, позволяющих условно установить два ее контрастирующих типа. Первый тип мелодики, основным принципом структуры которого является движение по аккордовым звукам, обнаруживает ее гармоническое происхождение, гармонически-фигуративную сущность:

835 [Moderato]

К. М. Вебер. «Волшебный стрелок», д. I, вальс



Второй тип мелодики, основанный на плавном мелодическом движении, включает, помимо аккордовых, также звуки, не входящие в гармонию — явную или мыслимую:

Р. Шуман. Бабочки, op. 2

[Moderato]





Если первый тип мелодики может выступать в чистом виде, то второй тип, основанный на неаккордовых звуках, практически немислен. Плавное движение мелодики базируется на различных взаимоотношениях аккордовых и неаккордовых звуков: при этом не менее важно и различное метроритмическое положение в такте. Интенсивность воздействия неаккордовых звуков на гармонию зависит именно от размещения их на временных долях. Неаккордовый звук на сильной или относительно сильной доле заметнее и активнее воздействует на гармоническую вертикаль, чем на слабой доле. Образование новых, большей частью диссонантных гармоний своим происхождением часто обязано неаккордовым звукам вообще, возникающим на сильных долях — в особенности.

На протяжении ряда веков неаккордовые звуки обязательно связывались с соседними аккордовыми: переходили в них плавным голосоведением, то есть разрешались. В строгом письме неаккордовые звуки на сильной доле требовали приготовления, и их проявление в том же голосе, что и в предыдущем аккорде, воспринималось как задержание, как якобы «опоздание» перехода в близлежащие звуки последующей гармонии. Благодаря такому восприятию явления все неаккордовые звуки на сильном времени получили общее наименование задержания.

Задержания можно группировать следующим образом:  
а) Приготовленные задержания, образуемые «задержкой» разрешения предыдущего аккордового звука в звук последующей гармонии (в таком случае мы имеем дело с лигой в записи или повторенном звуке предыдущей гармонии):



б) Неприготовленные задержания, возникающие при плавном мелодическом движении:



в) Также неприготовленные задержания, появляющиеся при скачкообразном движении мелодии:



Из этих видов неаккордовых звуков на сильном времени наиболее типичны задержания приготовленные. Их своеобразные аморфичные образования часто встречаются в ариях-плачах XVII—XVIII веков и связаны нередко с образами стенания, горя. Такое восприятие приготовленных задержаний имело место еще во времена Моцарта, хотя сам он в мелодике своих сочинений от них постепенно отказывался. Применение приготовленных задержаний (а также близким вариантом неприготовленных задержаний) в данном образном значении можно встретить и в музыке XIX и XX столетий:

[Lento]

Ф. Лист. «Мыслитель»



Andante molto espressivo

Н. Метнер. Соната, оп. 11, № 2



Неаккордовые звуки на слабых долях можно группировать следующим образом:

а) Проходящие звуки, образуемые плавным (гаммообразным) восходящим или нисходящим движением между разными аккордовыми звуками, отстоящими друг от друга на терцию или кварту (см. также пример 236):

[Lentamente] С. Прокофьев. «Мимолетности», оп. 28, № 1

242 *ppp*

б) Вспомогательные звуки (верхние или нижние), появляющиеся на слабом времени между аккордовым звуком и его повторением:

И. С. Бах. «Страсти по Матфею», № 1

243

в) Вспомогательные звуки, покидаемые или взятые скачком. Первые из них не разрешаются сразу, так как от них мелодия движется скачкообразно. Вторые, наоборот, вводятся неплавным движением.

нием, но разрешаются обычно на секунду вниз или вверх (чаще в сторону, противоположную направлению скачка).

244

[Allegretto non tanto]

Poco più mosso

Ф. Шопен. Мазурка, оп. 56, № 1

245 *p leggiero*

Все проходящие и вспомогательные звуки могут быть диатоническими или хроматическими и применяться, как и задержания, в одном или в нескольких голосах.

г) Предъем — диссонанс, возникающий на слабом времени от вложения на уже звучащую гармонию звуков последующего аккорда (см. примеры 276 и 277).

## 2. ПРИГОТОВЛЕННЫЕ И НЕПРИГОТОВЛЕННЫЕ ЗАДЕРЖАНИЯ

Приготовленное задержание является обычно диссонансом, создаваемым аккордовым звуком предыдущей гармонии, который сохраняется в том же голосе и разрешается в аккордовый звук следующей гармонии после ее появления. В приготовленном задержании должно быть, таким образом, всегда три момента: приготовление, собственно задержание и разрешение:

246

Если приготовление короче задержания, то они обычно не связываются лигой. Если же приготовление по длительности равно задержанию, то они связываются лигой.

жанию или продолжительнее его, то нередко их связывают лигой, создавая таким образом синкопу.

Задерживается обычно тот звук предыдущей гармонии, который при соединении со следующим аккордом движется на малую или большую секунду вниз. Значительно реже применяются задержания звуков, разрешающихся на малую секунду вверх и очень редко — на большую секунду вверх.

Диссонирующий звук задержания не должен звучать одновременно со звуком разрешения в другом голосе, кроме баса, удаленного минимум на октаву от задержания. Если звук разрешения задержания оказывается удвоенным в другом голосе, то нужно изменить голосоведение, заменив мешающий задержанию звук другим аккордовым тоном или, если это неудобно, сделать двойное задержание:

247

плохо

хорошо

248

плохо

хорошо

Наиболее неприятный эффект возникает в том случае, если звук разрешающий задержание, помещается над ним. Если он оказывается в партии инструмента близкого или одинакового по тембру, впечатление «помехи» особенно усугубляется. И наоборот, оно сглаживается, когда мешающий тон находится у инструмента иного тембра.

Если приготовление задержания может быть расположено на сильном или слабом времени, то само задержание метрически должно располагаться на времени более сильном, чем следующее за ним разрешение. При этом возможно совмещение двух моментов; разрешение служит приготовлением следующего задержания:

248 [Andante]

П. Чайковский. «Евгений Онегин», Письмо Татьяны

rit.

Задержания не скрывают для восприятия параллелизмов совершенных консонансов (октав и квинт).

249

Задержания могут применяться одновременно в двух или трех голосах, что обычно усиливает динамический эффект. Голоса при этом могут быть параллельными секстаккордами, или квартсекстаккордами, или противодвижением, но все обязательно на секунду — восходящую или нисходящую. В двойных и тройных задержаниях бас участвует значительно редко, так как его роль показателя смены гармонии при этом снизилась бы.

Иногда встречается разновременное разрешение задержаний:

250

Если неаккордовый звук, не имеющий приготовления, появляется на сильном времени, а затем на более слабом разрешается в аккордовый звук секундой ниже или выше, то возникает так называемая «проходящая» фигура, в настоящее время чаще именуемая неприготовленным задержанием.

В зависимости от того, что предшествует неприготовленному задержанию, его называют проходящим, вспомогательным или скачковым.

251

При подробном анализе примеров с неприготовленными задержаниями можно заметить, что многие из них оказываются тоже приготовленными, только более сложным способом, а именно: а) в другом голосе (см. пример 252 а); б) в том же голосе, но на некотором расстоянии (см. пример 252 б); в) проходящим или вспомогательным (редко хроматическим) звуком (см. пример 252 в).



б)



в)

Своеобразным может быть не только, например, приготовление к задержанию на расстоянии (см. пример 252 б), в котором особую роль играет скрытое голосоведение, то есть след звука, покинутого неплавным движением; нередко момент разрешения отодвигается, как бы запаздывает благодаря вставке между задержанием и его разрешением других (одного или нескольких) звуков. В этом случае возможны следующие варианты:

а) между неаккордовым звуком и его разрешением вводятся один или несколько звуков аккорда (см. пример 253);

б) между неаккордовым звуком и отстоящим на большую секунду разрешением вводится хроматический проходящий звук (см. пример 253, такт 1);

в) между неаккордовым звуком и разрешением вставляется вспомогательный звук — с другой стороны (см. пример 253, такт 2);

г) иногда комбинируются и выступают последовательно как вставки между неаккордовым звуком и его разрешением вспомогательные хроматические проходящие и аккордовые звуки. Если такая вставка разрастается, то иногда, прежде чем разрешиться, неаккордовый звук появляется вторично (см. пример 253, такты 3, 4).

253



254 [Очень спокойно]



Изольда

Тристан

Страж

за-вист-ник! Не прос-нись-ся



Задержания иногда выдерживаются настолько, что в других голосах происходит смена расположения аккорда или даже смена всей гармонии. При этом обычно неаккордовый звук первой гармонии сохраняет свое значение неаккордового диссонанса, разрешение которого наступает уже после второй гармонии, то есть с большим «опозданием» по отношению к первому аккорду:

255



Кроме того, в момент разрешения неаккордового звука гармония может измениться так, что звук разрешения окажется аккордовым (см. пример 256 а) и разрешающий звук сам окажется в роли неаккордового и потребует разрешения (см. пример 256 б).

256 а)







Уже в музыке XIX века наблюдается процесс постепенного переосмысления неаккордовых звуков (в частности задержаний): они становятся составной частью аккорда. Одним из примеров может служить «проникновение» сексты в аккорды субдоминанты, в доминантные септаккорды и нонаккорды, в тоническое созвучие. Такой процесс продолжается и в XX веке и сказывается в постепенном «оседании» в аккордах неаккордовых звуков — вспомогательных и задержаний, которые стремятся остаться неразрешенными. Одним из путей к таким явлениям было отодвигание момента разрешения в результате введения ряда звуков между задержанием и его разрешением. Другим путем оказались альтерации и многотерцовые образования, способствующие обрастанию аккорда прилегающими звуками.

В XX веке между квартовыми или другими нетерцовыми созвучиями, порой воспринимаемыми как весьма неясные задержания и близлежащим терцовым образованием, и их разрешениями появляются нередко другие созвучия, даже весьма отдаленные, как правило, лишь отодвигающие разрешения, но не снимающие их. В квартовых созвучиях каждый из трех звуков обнаруживает потенциальную возможность оказаться задержанием и затем быть разрешенным на секунду (вверх или вниз). Речь идет именно о трех звуках, так как квартовые созвучия редко включают большее их количество.



Е. Голубев. Соната, оп. 54, № 4



По-видимому, четвертый звук (как и пятый) придает созвучию большую определенность, снижает неясность «природы» сочетания первых трех звуков, так как фиксирует терцовую (децимную) связь с основным тоном. Неясность, завуалированность, меньшая функциональная определенность таких созвучий способствует возникновению известной статичности и возрастанию красочности созвучий. В большой мере такая характеристика относится и к созвучиям, в которых четкий терцовый остов как бы обрастает прилегающими тонами, вуалирующими функциональную связь с окружением. Функциональная же сущность в таких созвучиях большей частью представлена басовым звуком.

Побочные тоны, не входящие в терцовую структуру, но вытесняющие аккордовый звук (например, квинтовый тон — секстой или терцовый тон — квартой), создают квартовые гармонии. Если при этом замена квинты секстой не нарушает ладового характера созвучия, то замена терцового тона квартовым лишает созвучие ладовой определенности. Именно такую замену можно встретить часто в произведениях Хиндемита, где это, по-видимому, связано с присущей ему модификацией тональности (см. главу седьмую).



И в уменьшенном вводном септаккорде возможна замена терцового тона квартовым, квинтового — секстой и септималь — уменьшенной октавой. В последнем случае возникает переченье, тем не менее часто применяемое (см. пример 259 в). Вполне возможны побочные тоны в аккорде альтерированной субдоминанты. И здесь при замене септимы образуется уменьшенная октава и переченье (см. пример 259 г).

Сложные созвучия возникают не только в качестве многотерцовых образований, но образуются и от внедрения в аккорды терцовой структуры побочных (прилегающих к аккордовым звукам) тонов, звучащих вместе с аккордовыми:

260 д) А

С. Прокофьев. Соната № 3, ор. 28

Дебюсси и Равель, ранее других применявшие внедряющиеся побочные тоны, достигали мягкой диссонантности и красочности. Внедряющиеся звуки, расположенные рядом с аккордовым тоном, образуют с ним чаще всего большую секунду; малосекундовые тоны в большинстве случаев размещены в другой октаве: их сочетания со звуками терцовой структуры дают малые ноны или большие септимы. В prelюдии Дебюсси «Мертвые листья» (см. первую часть) внедряющиеся тоны образуют преимущественно большие секунды с аккордовым образованием. При четком отделении органного пункта (*соль*) его удвоение в первой октаве играет роль внедряющегося тона в ясную секстет аккордовую структуру. В дальнейшем, с появлением *ми* и *си*, *соль* становится аккордовым тоном, а звуки *фа* и *ля* оказываются внедряющимися в новую гармонию.

### Задания

#### Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии:

261

8

9

10

11

12

13

14

15 (E)



6) Досочинить пьесу в двухчастной форме с кульминацией в точке «золотого сечения»:

262



На фортепиано

Играть построения и модуляции, используя разновидности задержаний с прямым и отодвигаемым разрешением.

- Проанализировать:
- Л. Бетховен. Соната № 8, ч. 1, вступление.
  - В. А. Моцарт. Соната № 14, до минор, финал.
  - Ф. Шуберт. «Музыкальный момент» ор. 94 № 6.
  - П. Чайковский. Симфония № 6, финал.
  - А. Глазунов. Соната для ф-п. № 1, ч. 1, побочная партия.
  - А. Лядов. Прелюдии ор. 11, № 1; ор. 40, № 3; Мазурка ор. 57 № 3.
  - К. Дебюсси. Прелюдия «Вереск».
  - Ф. Лист. «Забытый вальс» № 1.
  - И. Брамс. Интермеццо ор. 116 № 6.
  - М. Рeger. Юмореска ор. 20 № 4.
  - С. Франк. Прелюдия, хорал и fuga, прелюдия.
  - С. Прокофьев. Сонаты для ф-п. № 3 и 4.
  - В. Шебалин. Романс «Когда печаль» ор. 48 № 2.
  - Д. Шостакович. Прелюдии ор. 10, № 10 и 13.
  - Г. Свиридов. Романс «Горные вершины».

### 3. НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ НА СЛАБЫХ ДОЛЯХ. ПРОХОДЯЩИЕ

На слабых долях используются проходящие звуки диатонические и хроматические, вспомогательные — как плавные, так и покидаемые или взятые скачком, предъёмы. Все эти разновидности неаккордовых звуков могут иметь место в одном, а также одновременно в двух или трех голосах, как в диатонике, так и в хроматике.

Как известно, проходящими называются неаккордовые звуки, которые, располагаясь между аккордовыми, образуют плавный восходящий или нисходящий мелодический ход. В диатонике между аккордовыми звуками, отстоящими на терцию друг от друга, окажется один проходящий звук, а между аккордовыми звуками, отстоящими на кварту друг от друга, — два. В хроматике же в зависимости от качества терции (большая или малая) проходящих звуков может быть два или три.

263



Как показывают примеры, проходящие звуки встречаются в разных голосах на одной гармонии и при их смене. В том и в другом случае следует иметь в виду, что если при соединении различных аккордов терцовый (или квартовый) шаг в голосе заполнить проходящими звуками, могут возникнуть параллельные квинты или октавы, которые обычно легко устраняются сменой расположения в одном из аккордов, заменой одного из аккордов или изменением голосоведения, удвоения в аккорде.





Применение проходящих звуков не должно нарушать порядок у воения в аккорде, как и полноты его звучания. Если в одном голосе покидается терцовый тон, то его следует поместить в другой голос. Если септима в аккорде переходит в квинту или нону, она должна появиться в одном из других голосов, и наоборот, следует сохранить правильное удвоение терцового, квинтового тона или септимы посредством движения и в другом голосе. Лишь в быстром темпе здесь допустимы нарушения.



Проходящие (диатонические и хроматические) используются нередко одновременно в нескольких голосах. Двойные проходящие чаще движутся параллельно (терциями, секстами, децимами, терцдецимами) или в противоположном направлении:



Проходящие звуки в трех голосах нередко возникают при параллельном движении сектаккордами, реже — квартсектаккордами или в смешанном движении:



Иногда встречаются проходящие звуки одновременно во всех голосах. В таких случаях параллелизм двух или трех голосов сочетается с противодвижением одного или двух других голосов. Эффект проходящих производят в параллельном быстром движении септ- и нон-аккорды.

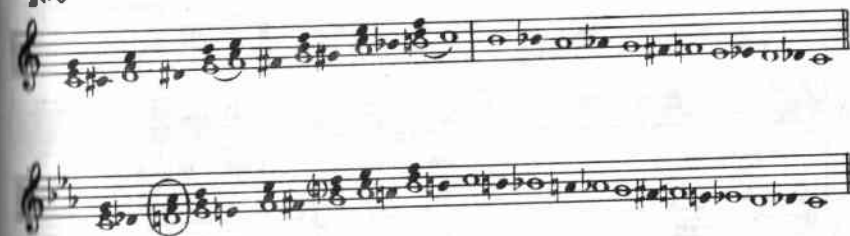
П. Чайковский.

268 *Larghetto elegiaco* Серенада для струнного оркестра, оп. 48, Элегия



Параллелизм хроматических проходящих в восходящем движении воспринимается обычно как разрешение вводного тона в аккордовый или диатонический неаккордовый звук. Общепринятые нормы записи хроматических гамм основаны именно на таком восприятии хроматических повышений (как вводных тонов к побочным тоникам, расположенным выше) и хроматических понижений (как септимы доминантового или квинты вводного аккорда). Поэтому в мажоре в восходящем движении не повышают VI, а понижают VII ступень; на VII ступени строится уменьшенное трезвучие, которое тоникой может быть лишь в специфических условиях. Не понижают в мажоре и V ступень, так как IV ступень, разрешающая V, оказалась бы терцией или квинтой тоник неродственных тональностей (II<sub>н</sub> или VII<sub>н</sub>):

269



По тем же причинам в миноре не повышается I ступень и не понижается V (см. пример 270, где имеют место исключения).

Р. Шуман. «Я не сержусь», оп. 48, № 7



но - от грудь. Хоть из\_ме\_ни\_ла ты,

хоть из\_ме\_ни\_ла ты, я не - сер.

- жуть, я не сер - жуть.

Как показывает пример из песни Шумана, гармонизация хроматического звука привела к замене разрешения септаккорда вводного и си минор переходом его в квинтсектаккорд V ступени — своеобразному прерванному обороту, подчеркивающему «неаккордовость» проходящего созвучия. Проходящими образованиями богата также Прелюдия ре мажор Скрябина оп. 11 № 6. Музыка XX века нередко бывает

насыщена проходящими созвучиями, которые возникают в результате голосоведения:

Н. Метнер. Сказка, оп. 51, № 4

[Allegretto con molto flessibile]

271

sotto

sopra

espressivo

dim.

pp

Задания

На фортепиано

а) Играть последовательности и секвенции с применением диатонических и хроматических проходящих звуков в одном и нескольких голосах.

б) Играть в тональностях малой терцией выше и большой терцией ниже: примеры 268, 270 и романс Глинки «В крови горит огонь желанья», предварительно их тщательно проанализировав.

Устные

Проанализировать:

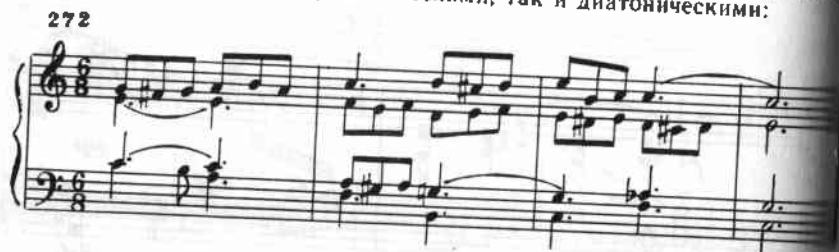
Л. Бетховен. Сонаты для ф-п. № 2, ч. II; № 12, ч. II; Сонаты для скрипки и ф-п. ор. 12, № 1, ч. I; ор. 23, финал; ор. 30, № 3, ч. I.

Ф. Шуберт. «Экспромт» ор. 90 № 2; Соната для ф-п. ор. 143, финал.

Р. Шуман. «Бабочки» ор. 2; «Крейслериана» ор. 16 № 2.  
 И. Брамс. Баллады ор. 10 № 1 и 2; Интермеццо ор. 116 № 6  
 ор. 117 № 1.  
 Ф. Шопен. Этюды ор. 10 № 2 и ор. 25 № 7; Вальсы ор. 70 № 2 и  
 Мазурки ор. 59 № 1 и ор. 63 № 2.  
 П. Чайковский. «Моцартиана», № 2; Серенада для струнного ор-  
 кестра, «Элегия»; «Времена года»: «Июнь»; Симфония № 5, ч. I, гла-  
 ная партия, ч. III.  
 С. Рахманинов. Вокализ ор. 34 № 14; Этюд-картина ор. 33 № 1.  
 Прелюдии ор. 16 № 5; ор. 23 № 1.  
 Н. Раков. Концерт для скрипки с оркестром, ч. II.  
 А. Хачатурян. Концерт для скрипки с оркестром, ч. I.  
 В. Шебалин. «Укрощение строптивой»: картина I, начало; Сим-  
 фония «Ленин» ор. 16, ч. II, начало; Семь песен на стихи А. Коваленко  
 ор. 40 № 2.

#### 4. ДИАТОНИЧЕСКИЕ И ХРОМАТИЧЕСКИЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ. ПРЕДЪЕМ

Неаккордовый звук, помещенный между аккордовым звуком и его повторением и отстоящий от них на секунду, называется вспомога-  
 тельным. Нижние вспомогательные обычно являются хромати-  
 ческими, верхние — как хроматическими, так и диатоническими:



Между аккордовым звуком и его повторением нередко помещают  
 два вспомогательных звука — верхний и нижний, которые следуют  
 друг за другом:



Такие мелодические фигуры создают иллюзию двухголосия, так как  
 покидаемый терцовым шагом первый вспомогательный звук остав-  
 лет след, который затем разрешается совместно со вторым неаккордо-  
 вым звуком в повторное появление аккордового звука.

Во вспомогательных, как и в проходящих звуках, используются па-  
 раллелизмы в двух и трех голосах (в виде несовершенных консонан-

сов или секст- и квартсекстаккордов); кроме того, их применяют и в  
 противодвижении.



Вспомогательные звуки редко используются одни. Обычно им со-  
 путствуют проходящие и задержания, как приготовленные, так и не-  
 приготовленные.

Более эффектными в создании новых звучаний оказались вспо-  
 могательные звуки, покидаемые скачком и взятые скач-  
 ком.

Взятые скачком вспомогательные (нижние — чаще хроматические,  
 верхние — диатонические) одинаково свободно применяются как при  
 смене гармонии, так и на выдержанном аккорде:



Вспомогательный звук (верхний или нижний) называется кам-  
 биатой, если он не возвращается к аккордовому тону, а переходит  
 терцовым или квартовым шагом вверх или вниз в другой аккордовый  
 звук начальной или новой гармонии.

Противоположным задержанию по метрическому положению и вре-  
 мени появления в аккорде оказывается предъём — неаккордовый  
 звук, вступающий на слабом времени, опережающий полную гармо-  
 нию, в которой он является аккордовым. Предъём почти всегда поме-  
 щается в верхнем голосе, но нередко возникает и в двух или трех го-  
 лосах одновременно.



Длительности предъема, как показывают примеры, обычно короткие, что ритмически их выделяет. Если предъем чаще применяется в каденциях, то его типичный ритм проник внутрь построений и нередко подчеркивает мелодические скачки, а также неодновременное разрешение двойных или тройных задержаний; иногда предъем и приготавливает задержание.



Ф. Шопен. Прелюдия, оп. 28, № 12

Рассмотренные виды неаккордовых звуков применяются в различных сочетаниях. В музыке XX века их взаимодействие иногда столь активно, что при анализе бывает довольно трудно выявить опорную гармонию среди множества видов и форм неаккордовых звуков.

Уже у классиков и романтиков отчетливо выступает совершенно определенная «компенсация» ритмической подвижности всякого рода неаккордовых звуков замедленными сменами гармоний.

В сложных сочетаниях неаккордовых звуков нередко можно заметить стирание граней между их видами. (См. пример 278 а, где *ми* второй октавы в такте 1 — и вспомогательный, и неприготовленный задержание, а звук *ми-диез* в такте 5, совпадающий со сменой гармонии, — и хроматический проходящий, и задержание.) Взаимодействие различных видов неаккордовых звуков нарастает в приведенной пьесе с каждым новым разделом. Оно доходит в средней части до весьма выразительного и своеобразного сочетания неаккордовых звуков с необычной, но очень тонкой (по ощущению мелодической направленности) записью мелодического *си-бемоль* мажора (см. пример 278 б). Казалось бы, нет сомнения в том, что *соль-диез* здесь — замена *ля-бемоль* — VII низкой ступени мелодического мажора. На самом же деле многократно повторяющийся со своим мелодическим оборотом *соль-диез* обнаруживает потенциальную связь с *ля*, которая реализуется лишь в тактах 13—16, где после альтерированного *нонаккорда* побочной доминанты вступает доминанта *ре* минора. По существу начальный мелодический оборот раздела слышится здесь в неполном по началу *ля* миноре, а с появлением *фа* — в полном, но своеобразном, со II низкой ступенью и как бы с V низкой (*ми-бемоль*), выполняющей, однако, явно вспомогательную роль. В целом же возникает красивое сочетание *си-бемоль* мажора и *ре* минора со II низкой, как и с повышенной и пониженной IV ступенью. В этом разделе явно преобладает *си-бемоль* мажор, который подчиняет себе другую тональность и уступает лишь после многократных повторений оборота первенство *ре* минору, представленному, однако, без тонического аккорда (см. пример 278 б).

278 а) Moderato



Ан. Александров. Вальс, оп. 3, № 2

б) [Moderato]







Еще сложнее взаимодействие различных видов неаккордовых звуков в пьесе «Томление» оп. 6 № 1 из цикла «Былая одержимость» Ан. Александрова (см. пример 279). Так, трезвучие фа-диез минор путем прибавления в басу ре-диез, а затем си превращается в настройку нонаккорда V ступени к ми минору, за которым следует двумя задержаниями септаккорд доминанты с пониженной квинтой си минора. В тактах 3 и 4 появляется повторение доминантовых гармоний, усложненных новыми неаккордовыми звуками. Второй четвертак начинается гармонией си мажора с неаккордовыми звуками и проводит имитацию мелодии среднего голоса из такта 3. Такты 7 и 8 построены на перемещаемой гармонии доминанты к си, данной, однако, в обращении нонаккорда так, что звуки субдоминантового значения помещены в басовый регистр. Второй восьмитакт представляет собой точную транспозицию на кварту вверх первого восьмитакта.



## 5. НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ ВТОРОГО ПОРЯДКА

Неаккордовыми звуками второго порядка, или вторичными, мы будем называть звуки, подчиненные неаккордовым же звукам:



Неаккордовые звуки второго порядка придают простым неаккордовым звукам большую весомость, выдвигают их из общего контекста. Такие звуки выступают, однако, более рельефно, когда аккордовая основа и ее функция вполне отчетливы. В условиях многозвучной аккордики, например в позднем творчестве Скрябина, практически все звуки иногда становятся аккордовыми, а мелодическая фигура теряет свое коренное отличие от гармонической. Плавному снижению, ставшему тоже гармонической фигурацией, Скрябин про-

тивопоставляет гармоническую же фигурацию с широкими скачками насыщенную скрытым голосоведением.

Как отмечалось выше, в аккордах многотерцовой структуры почти неминуемо возникает расслоение многозвучных аккордов на функционально обособляющиеся составные группы. Такое положение наступает уже в нонаккорде, как основном, так и особенно часто в обращениях. И в таких случаях при четком расслоении и образований полифункциональных созвучий неаккордовые звуки приобретают в отдельных пластах свое веское значение, воспринимаются именно как неаккордовые по отношению к функционально четкому ими окружаемому созвучию.

281

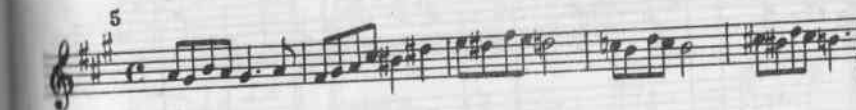
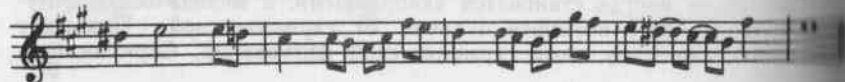
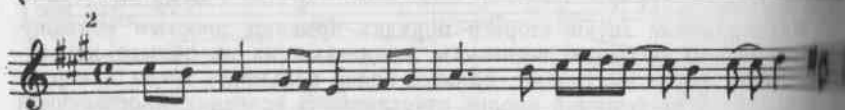


### Задания

#### Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии:

282 1





б) Сочинить прелюдию в двухчастной форме, воспользуясь одним из данных начал, например, по схеме: а б а<sub>1</sub> в; г д а<sub>2</sub> в<sub>1</sub> и об-разцу:



# На фортепиано

а) Играть модулирующие периоды с применением всех разновидностей неаккордовых звуков в одном и нескольких голосах.  
б) Играть секвенции:





### Устные

Проанализировать:

- Л. Бетховен. Соната для скрипки и ф-п. ор. 24, ч. IV.  
 Ф. Шопен. Мазурки ор. 30, № 4; ор. 26, № 1; ор. 56, № 1 и 2;  
 ор. 67, № 3.  
 Ф. Шуберт. Соната для ф-п. ор. 164, ч. II.  
 И. Брамс. Интермеццо ор. 118 № 2.  
 Г. Вольф. «Итальянские песни»: «Мне милый мой поэт», № 21.  
 П. Чайковский. Большая соната, ч. I и II.  
 А. Бородин. «Князь Игорь»: акт II, арня Кончака.  
 Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка»: действие III, сцена  
 Снегурочки с Межирем.  
 М. Мусоргский. «Картинки с выставки»: «Лимож».  
 С. Танеев. Хор «Восход солнца» ор. 8.  
 С. Рахманинов. Симфония № 3 ор. 44, ч. II.  
 Н. Мясковский. Соната для ф-п. ор. 83, ч. II, заключение.  
 А. Хачатурян. Концерт для скрипки с оркестром, ч. II.  
 С. Прокофьев. «Война и мир»: картина 4, начало.  
 В. Шебалин. «Укрощение строптивой»: картина 5.  
 Д. Шостакович. Ор. 87, прелюдия № 15.

### Методические указания

Задачи по гармонизации в данной главе составляют два раздела. В мелодии первого из них (примеры 282, № 1—6) включены неак-

кордовые звуки на слабых долях — вспомогательные в плавном движении, взятые и покидаемые скачком, как и разновидности предъёмов. В мелодиях, кроме того, даны отклонения и модуляции, в выполнении которых может быть применен весь арсенал средств, вплоть до энгармонических модуляций. Во втором разделе (см. примеры 282, № 6—8) содержатся задачи, в которых представлены все разновидности неаккордовых звуков. При решении задач важно начинать работу с подробного анализа мелодии: нахождения каденций и внутренних цезур, секвентного движения, плана отклонений и модуляций с отбором наиболее целесообразных вариантов. После этого полезно прослушать (пропеть, проиграть или мысленно проintonировать) мелодию уже с целью установления последовательности гармоний и типа голосоведения, выяснения, какие неаккордовые звуки содержатся в данной мелодии и какие гармонии позволяют раскрыть их мелодическое сочетание наиболее рельефно. Рекомендуется помнить, что чем сложнее сочетание неаккордовых звуков, чем подвижнее мелодия, тем сдержаннее должен быть пульс гармонических смен. Владение всеми видами неаккордовых звуков позволяет получить в многоголосии мелодически достаточно развитые голоса (см. примеры 285 и 297).



Игра построений, предложений и тонально замкнутых или модулирующих периодов с применением неаккордовых звуков требует тщательного продумывания плана модуляций, голосоведения и применения одного или нескольких видов неаккордовых звуков. Целесообразно начинать эти упражнения с игры секвенций на данные мотивы, используя их для осуществления модуляции (предварительно продумав интервал движения), к последнему же звену присоединить завершение модуляции с применением неаккордовых звуков соответственно данному мотиву, как показано в примере 284 г.

Другой метод упражнений в игре с применением неаккордовых звуков — продумывание периода (предложения) в аккордовом изложении, а затем включение различных неаккордовых звуков — задержаний, проходящих, вспомогательных, предъёмов, отодвигаемых разрешений неаккордовых звуков. Полезно строить эти упражнения подобно теме с вариациями:



Н. Римский-Корсаков. Образцы по учебнику гармонии





Весьма существенны гармонические анализы образцов из художественной литературы, включающие различные виды неаккордовых звуков. В музыке классиков и романтиков интенсивность использования неаккордовых звуков, усложняющих вертикаль, достигла уже достаточно высокого уровня; в XX веке идет дальнейшее развитие в этом направлении. Музыкальная ткань полифонизируется на гомофонной основе; голоса интенсивно мелодизируются, и в этом процессе существенная роль принадлежит неаккордовым звукам.

Исполнителю поможет не только анализ аккордовых образований и последовательностей, но и подробное рассмотрение совокупности неаккордовых звуков и их групп в разных голосах. Оценка весомости тематических образований, мелодии и подголосков и их отношение к аккордовой основе представляется весьма результативным для нахождения исполнительской трактовки творческого замысла композитора. Кроме того, тщательный анализ всегда является прочной опорой для памяти, наталкивает на сравнения стилистических признаков изучаемого произведения.

В XX веке неаккордовые звуки на сильном времени (задержания) приобретают различное значение в связи с общей тенденцией вертикали к усложнению. В сочетании с другими неаккордовыми звуками (вспомогательными, проходящими) задержания воспринимаются однозначно лишь при четкой гармонической основе.

Проследивая сложное взаимодействие аккордовых и неаккордовых звуков, например в экспозиции главной партии первой части Девятой сонаты Прокофьева (см. пример 287), мы обнаружим в качестве опорных гармоний тонический септаккорд, септаккорд II ступени, гармонию VI и IV ступеней и доминанты.

С. Прокофьев. Соната № 9, оп. 103

287 Allegretto





Свободно развитые голоса обыгрывают эти ясно прослушивающиеся гармонии. Так, в такте 1 опорным воспринимается секундаккорд II ступени, а септаккорд тоники с удвоенной септимой скорее слышится как задержание, разрешаемое через проходящие звуки. Скачком брошенное в верхнем голосе *ре* второй октавы, при выдержанных в других голосах *до*, *фа*, *ля* и *фа*, поддерживает эту гармонию до конца такта. Вместе с тем в начальном тоническом септаккорде посредством удвоения достигается оттенок доминантовости на тоническом басу, который усиливается в начале второго предложения (см. такт 11). В такте 2 тонический септаккорд даже не обыгрывается. В такте 3 через двойное задержание к  $VI_6$  и параллельное поступенное движение в крайних голосах вводится доминантовое трезвучие. Однако его квинтовый тон появляется лишь в виде разрешения задержания тонической примы на последней четверти, где совпадает с повышенной квинтой во втором голосе. На последней восьмой такта *ре* переходит в тоническую приму, которая, как камбиата, оставляет весьма значительный след. В следующем такте именно этот звук дополняет гармонию септаккорда IV и впоследствии II ступени. Но *до* в такте 3, звучащее как задержание к квинте доминанты, а затем как камбиата, весьма отчетливо выступает как тоническая прима на фоне ясной доминанты, что также создает полифункциональное созвучие, своего рода обращение соотношений начала такта 1.

Гармония II ступени остается опорной и для такта 5. Лишь на последней четверти как бы в качестве предъема к такту 6 вступает снова доминантовая гармония. В начале такта 6 эта гармония имеет типичный для Прокофьева альтерированный вид (септаккорд V ступени с повышенной квинтой и септимой). Она переходит в секундаккорд VI гармонической ступени (*соль-диез* равен энгармонически *ля-бемоль*). Эта гармония, оказываясь на доминантовом органном пункте, выполняет между тем роль модулирующего аккорда: она готовит появление аккорда III низкой ступени в начале такта 7, однако при

этом ведет себя как двойное задержание к III ступени натурального мажора и открывает движение параллельными квартами, на фоне которых разворачивается мелодия в верхнем голосе. В результате возникают созвучия, мелодически и гармонически подчиненные доминанте, хотя некоторые из них, будучи рассмотрены в отдельности, имеют явно субдоминантовое значение, другие же представляют доминантовую сторону преимущественно в альтерированном виде. Предложение завершается совершенной заключительной каденцией и может быть оценено как период типа разворачивания, за которым следует его вариантное повторение, но уже без совершенной каденции.

Главная партия сонаты представляет собой инструментально-песенный, лирический образ. Русская песенность обнаруживается в первую очередь в широких фразах мелодии, в активности подголосков-контрапунктов, в своеобразном использовании вводного тона, придающего мягкость функциональным связям. Эта мягкость поддерживается постоянно возникающими полифункциональными образованиями, трихордными оборотами в каденциях (цезурах), миксолидийской доминантой в каденции (такты 9—10). Во втором предложении подголосочность усиливается, оно предстает как бы в виде второго куплета песни.

## 6. ПЕДАЛЬ (ОРГАННЫЕ ПУНКТЫ)

Педалью называется звук, выдержанный или повторяемый в одном или нескольких голосах, на фоне которого происходят смены гармоний или свободное гармоническое или мелодическое движение. Выдержанный звук в басовом голосе обычно называют органным пунктом. Название это связано, очевидно, с тем, что в музыкальных произведениях для органа широко применялся выдержанный басовый звук, исполняемый на педальной клавиатуре. Возможно, что еще более раннее использование эффекта выдержанного звука (тоже в нижнем голосе) связано с народными инструментами типа волынки, лиры, мюзетта, в которых мелодия, исполняемая на одном рожке (или струне), сопровождалась сплошным «гудением» одного или двух других рожков (струн).

Органый пункт, как выразительное средство, получил огромное распространение и продолжает по настоящее время играть исключительно важную роль в композиторской технике, в формообразовании.

Органый пункт может быть взят на любом звуке лада. Однако в музыкальной практике получили распространение главным образом органые пункты на тонике или на доминанте. Значительно реже встречаются органые пункты на субдоминанте или медиантах.

В функциональном отношении органые пункты представляют продолжение звучания определенной функции, а также обособление или сопоставление ее с другими, сменяющими друг друга функциями. Чередующиеся на фоне органного пункта аккорды могут сплошь и рядом не включать выдержанного звука педали, так что ткань оказывается в состоянии расслоения, представляя собой полифункциональные образования.

Продлевая звучание основного тона функции, органый пункт утверждает ее и приобретает благодаря этому совершенно определенное значение в форме. Закрепление, например, достигнутой заключительной тоники посредством тонического органного пункта является самым

распространенным приемом. Такой органнй пункт называется заключительным.

Аналогичную роль выполняет тонический органнй пункт в начале произведения или его части; в этом случае его называют начальным тоническим органным пунктом. Хотя над органным пунктом на тонике возможно вполне свободное гармоническое движение, включающее отклонения даже в тональности не первой степени родства, применение его, как правило, подчеркивает состояние устойчивости, покоя, сдержанности или известной скованности. Именно в таком смысле или аналогичных значениях иногда используется тонический органнй пункт очень длительно или даже на протяжении целого произведения (см., например, «Старый замок» из «Картинок с выставки» Мусоргского или Колыбельную Шопена).

Примеры показывают, что расположенная в нижнем голосе прима тоники как бы расширилась, образуя фундамент заключительной устойчивости, на фоне которой проходят группы подчиненных аккордов и тональностей.

Доминантовый органнй пункт представляет собой расширенную функцию доминанты, выраженной также ее прямой и, как правило, расположенной в басу. Доминантовый органнй пункт является, таким образом, усилением, продолжением неустойчивости, чаще всего помещается в кадансах, создавая тем самым ожидание появления заключительной тоники. Если уже на тоническом органном пункте вполне возможно применение отклонений не только в родственные тональности, то на доминантовом органном пункте свобода отклонений еще больше и круг тональностей, используемых здесь, практически не ограничен.

Доминантовый органнй пункт вводится не только в заключительных каденциях в качестве подготовки завершающей тоники; не менее часто он подготавливает начало темы или части, что обычно совпадает с появлением новой тональности. Подготовка новых разделов формы (например, побочной партии, репризы или коды) обычно происходит на доминантовом органном пункте вводимой тональности и нередко достигает больших размеров. Как средство поддержания неустойчивости органнй пункт на доминанте иногда охватывает всю середину простых двух- или трехчастных форм. В таких случаях вся эта часть оказывается в роли предыкта к репризе. Предыктовыми принято называть именно те из доминантовых органных пунктов, которые подготавливают вступление новых разделов формы. В такой роли они часто выступают и во вступительных разделах крупных форм, подготавливая появление главной партии или основной темы.

Сравнительно редко предыктовый органнй пункт строится на доминанте не той тональности, в которой вступит новый раздел (см., например, подготовку побочной партии в первой части Сонаты № 6 Бетховена, такты 16—18 или пьесу «У твоих ног» Грига).

Функциональное значение органного пункта подчеркивается тем, что, как правило, вступает и кончается он на своей гармонии, то есть доминантовый органнй пункт вступает и кончается доминантовыми, а тонический — тонической гармониями.

Происхождение органных пунктов от увеличения протяженности гармоний кадансной формулы иногда отражается в последовательном включении органных пунктов: субдоминанты, двойной доминанты, доминанты и тоники (см. репризу и коду финала Шестой симфонии П. И. Чайковского).

Длительные органные пункты на субдоминанте встречаются

крайне редко — по-видимому, потому, что легко приобретают переменное значение местной тоники. Аналогичное значение переменной тоники иногда приобретает длинный органнй пункт на доминанте, который в таких случаях воспринимается как тонический органнй пункт доминантового лада (см., например, Прелюдию Рахманинова ор. 32 № 2).

Перемещающиеся органные пункты нередко способствуют (наряду с другими средствами) созданию особого национального колорита целой пьесы или даже оперного акта. Так, например, второй акт оперы «Князь Игорь» Бородина может служить энциклопедией в области разнообразного применения органных пунктов. Здесь хор половецких девушек, по форме сочетающий признаки рондо и сонаты без разработки, расположен на последовательно сменяющихся друг друга органных пунктах *ля*, *фа* и *ре*. Органнй пункт на *ля* меняет свое значение: он вступает как тонический органнй пункт *ля* мажора, но затем оказывается доминантовым органным пунктом *ре* мажора, затем медiantовым в *фа* мажоре. Органнй пункт на *фа* вступает как доминантовый в *си-бемоль* мажоре, но затем оказывается тоническим в *фа* мажоре. Реприза же «главной партии», звучавшая в экспозиции на органном пункте *ля* (медiantе *фа* мажора), здесь звучит на органном пункте *ре* и воспринимается с самого начала в *ре* миноре. На органном же пункте *ре* проходит и вся «побочная партия». Изобилуют органными пунктами и другие части акта, а особенно половецкие пляски.

На органных пунктах образовались и отчетливо обособились бифункциональные созвучия, такие, например, как  $\frac{II_7}{D} \frac{IV_7}{D} \dots \frac{V_7}{T}$  и другие.

Использование органных пунктов нередко приводит к увеличению числа голосов. В этих случаях органнй бас как бы отслаивается, а в верхних голосах продолжается обычное четырехголосие, которое, однако, обнаруживает в нижнем голосе большую плавность:

#### 288 Allegretto

Ш. Гуно. «Ночь»





Если же вступление органного пункта не приводит к прибавлению нового голоса, а бас останавливает свое движение на выдерживаемом или повторяемом звуке, то верхние голоса обычно образуют трехголосие, в котором свобода голосоведения (удвоения, пропуск звуков аккорда), при такой же большой плавности в движении, еще более увеличивается. В трезвучиях, секст- или квартсекстахкордах такого трехголосия может быть пропущен или удвоен любой звук (хотя пропуск терцового тона встречается много реже). В септаккордах же и их обращениях наряду с пропуском квинтового тона столь же часто встречается пропуск терции аккорда.

289 [Moderato] Л. Яначек. «Голубка»

Т. Мужск. хор

Б.



Первые упоминания об органных пунктах встречаются в теоретических трудах средневековья и относятся к XI веку («Микролог» Гвидо из Арrezzo). Одноголосное пение нередко сопровождалось тогда выдержанным тоном, исполняемым на органе. В дальнейшем развитии инструментальной музыки, как, впрочем, и вокальной полифонии, широко используются органные пункты, преимущественно в каденциях, но встречаются и вне последних. В частности, эффект перемещающихся педалей возникал нередко в мотетах и особенно мессах на *cantus firmus*, где последний звучал в многократном увеличении.



Аналогичную с органными пунктами, но функционально менее ясную роль играют выдержанные звуки в средних или верхних голосах.

291 Andante funebre e doloroso, ma con moto



В современной музыке такие педали выполняют особенно большую цементирующую роль в том случае, если выступают в качестве простых аккордов (трезвучий или их обращений) в сложной ткани. Они объединяют ладовую периферию, подобно тому как органнй пункт в басу в виде функционально ясного тона подчинял себе даже весьма далекие отклонения в других пластах ткани.

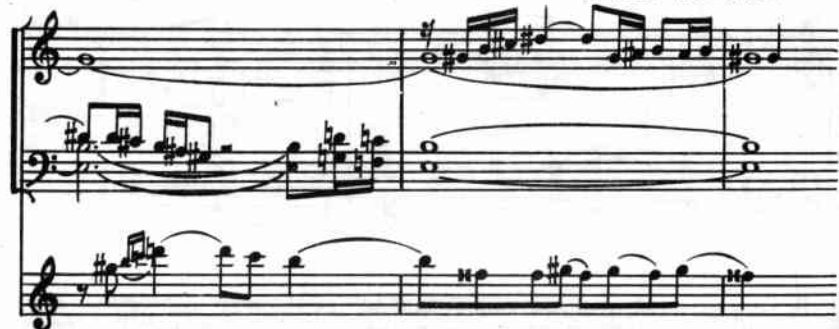
292 [Allegretto]







А. Онеггер. «Жанна на костре», сцена I



Органные пункты (педали) приобретают нередко более сложную форму; они оказываются порой не одним выдержанным звуком, собственно «пунктом», а многократно повторяемой фигурой из двух или нескольких звуков. Такие виды органных пунктов получили наименование фигурированных.

Близки по своему значению таким органным пунктам краткие basso ostinato, многократно повторяемые, как правило, в басу мелодические образования, служащие основой для гармонического или полифонического варьирования в верхних голосах. Принцип развития (вариации над настойчиво повторяемым басом), примененный последовательно, стал основой весьма распространенных в XVII—XVIII веках и нередко встречающихся в XX веке форм пассакальи и чаконь. Параллельно с ними в инструментальной музыке севера Европы в XVII—XVIII веках были распространены так называемые «гроунд» — ансамблевые вариации на basso ostinato. Ostinato, как неизменно повторяемое (обычно в низком голосе) краткое мелодическое и четко ритмизированное построение, обнаруживает, таким образом, доста-

точно широкие связи с cantus firmus, с органным пунктом, с гармоническими и полифоническими вариациями.

Е. Голубев. Соната, оп. 22, № 4, ч. II



#### Задания

##### Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии:



2

3

234

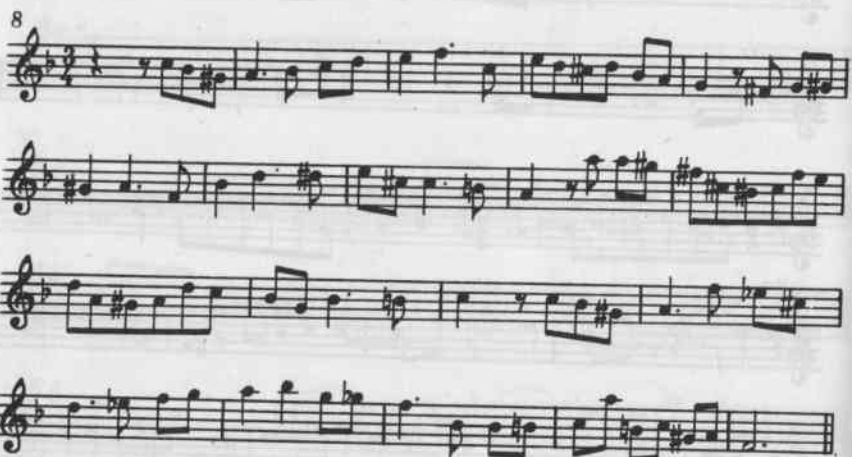
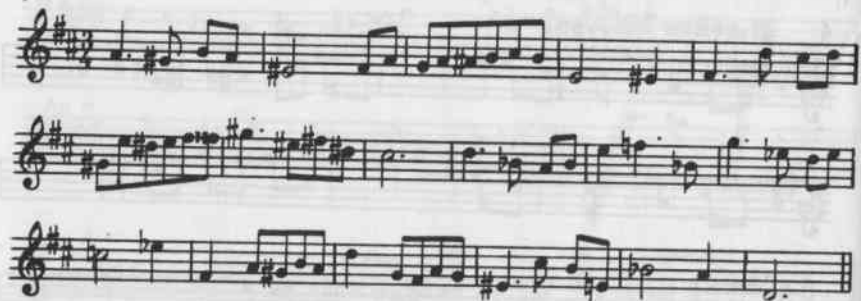
4 В темпе мазурки

5

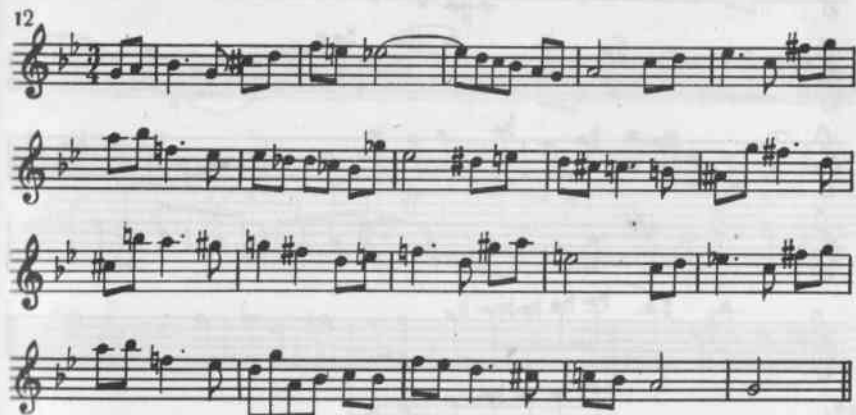
6

235

7



10



13

14

15

238

ossia

16

17



6) Сочинить прелюдию в простой трехчастной форме по следующему плану.

Вступление из двух-трех тактов на органном пункте доминанты. Первый период из восьми тактов модулирует в тональность доминанты; на тоническом органном пункте новой тональности — краткое дополнение. Развивающую середину нужно начать тональным скачком и построить ее начало на тоническом органном пункте этой тональности, после чего должна последовать тональная неустойчивость в виде ускоренного модулирования; возможно применение секвенций. Тональный план модуляций и секвенций целесообразно построить таким образом, чтобы он привел к доминанте основной тональности, которая разрастается в органный пункт предыкта к репризе. Последняя должна быть изменена и завершаться в основной тональности, в которую следует транспонировать и дополнение к первому периоду (см. образец, пример 296).

### В темпе марша

296



На фортепиано

Играть модулирующие периоды с применением вступительного (доминантового), начального и заключительного органичных пунктов.

# Устные

Проанализировать:

а) Образцы решений задач:

297 1

2



- б) Л. Бетховен. Сонаты для ф-п. № 14, ч. I; № 15, ч. I и II; № 16, ч. III; № 23, ч. I; № 27, ч. II.
- Ф. Шопен. Соната № 3 ор. 58, ч. II; Колыбельная ор. 57; Прелюдия ор. 28 № 15.
- Э. Григ. Соната для ф-п. ор. 7, ч. IV; Концерт для ф-п. с оркестром, ч. I.
- З. Кодай. Хоры а сарреила: «Вечерняя песня», «Траурная песня», «Ночь в горах», «Ел цыган сыр».
- Х. Кастро. Хор «Родники у нас иссякли».
- К. Дебюсси. Прелюдии: «Дельфийские танцовщицы», «Холмы Анакпри», «Затонувший собор».
- А. Бородин. «Князь Игорь»: действие II; Симфония № 2, ч. I и II; Квартет № 2, ч. I; Романсы «Спящая княжна», «Фальшивая нота».
- Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка»: пролог, «Проводы масленицы»; «Испанское каприччио»; Хор «Татарский полон».
- М. Мусоргский. «Картинки с выставки»: «Старый замок»; «Борис Годунов»: пролог, хор калик перехожих; «Хованщина»: II действие, «Гадание Марфы».
- П. Чайковский. «Опричник»: хор «Утушка»; «Пиковая дама»; вступление; Симфония № 6, ч. II, финал; Квартет № 3, ч. III; Симфония № 3, ч. III.
- С. Танеев. Фортепианный квартет, ч. II; Хоры «Восход солнца» ор. 8, «Вечер» ор. 27 № 2; Романс «Островок».
- С. Рахманинов. Концерт для ф-п. с оркестром № 2, ч. I; Кантата «Весна» ор. 20; Элегическое трио № 2 ор. 9, ч. I; Романсы: «Утро», «В молчанье ночи тайной», «Не пой, красавица, при мне».
- А. Скрябин. Симфония № 3, ч. I; «Поэма экстаза» ор. 54; Концерт для ф-п. с оркестром, ч. I; Этюды: ор. 2 № 1, ор. 8, тетрадь 1, № 2, ор. 8, тетрадь 2, № 11.
- С. Прокофьев. Симфония № 7, ч. I и II; Концерт для ф-п. с оркестром № 3, ч. I; «Мимолетности» ор. 22, № 11; Десять пьес из балета «Золушка»: «Ориенталия»; Кантата «Александр Невский»: хор «На великий бой выходила Русь»; Хор «Туча черная» (из кинофильма «Иван Грозный»).
- Н. Мясковский. Симфония № 27, ч. I; Романсы на стихи Степана Щипачева ор. 52, № 4; Соната для ф-п. ор. 13.
- Д. Шостакович. Симфония № 5; Прелюдии: ор. 34, № 10, ор. 87, № 19; «Из еврейской народной поэзии» ор. 79, № 3.
- Д. Кабалевский. Прелюдии ор. 38, № 1 и 24; Концерт для скрипки с оркестром ор. 48, ч. II.
- Ан. Александров. Соната № 8, ч. II; Соната-сказка ор. 90; Вальс ор. 3 № 2.
- В. Шебалин. Струнные квартеты: № 2, ор. 19, ч. II и III; № 3, ор. 28, ч. III и IV; № 4, ор. 29, ч. III; № 7, ор. 41, ч. I; Хоры а сарреила: «Великая стройка», «Бессмертник», «Полынок», «Мать послала сыну думы», «Зимняя дорога».

## ТОНАЛЬНОСТЬ И ЕЕ РАЗВИТИЕ

1. ТОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ЦЕЛОГО  
(ТОНАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ)

Музыкальное произведение представляет собой законченное целое, которое, независимо от его протяженности и сложности, как правило, тонально замкнуто. Другими словами, в тонально организованной музыке самостоятельное произведение или отдельная часть цикла написаны в одной определенной тональности, которая, с точки зрения функциональной теории, выполняет роль тоники высшего порядка. Функциями высшего порядка являются подчиненные главной другие тональности произведения. Они представляют те же функции, что и их тонические аккорды. Так, тональность II ступени главной тональности носит функцию параллели субдоминанты, а тональность V ступени — функцию доминанты.

Тональной структурой произведения (другими словами, планом последований тональностей в нем) в немалой степени определяется динамика развития, соотношение частей, их соподчинение, форма целого.

Тональные планы произведений различных эпох обнаруживают большое разнообразие. Наряду с историей развития аккордики, мелодики, тематизма и так далее они характеризуют определенную сторону развития музыкального мышления. Несмотря на большое разнообразие тональных планов, в них отражаются и объективные закономерности, присущие различным историческим периодам, творчеству различных школ и композиторов.

Значение главной тональности как объединяющего средства сказалось уже в циклических формах XV и XVI веков, где уровень ладовой централизации был еще невысок. Однако в таких произведениях, как, например, мессы Окегема и Обрехта, Палестрины и Орландо Лассо, совершенно четко проявляется устремленность к тематическому и тональному единству.

Роль главной тональности велика в самых различных формах — в периоде, в двух- и трехчастных простых и сложных формах, в рондо-образных, сонатных и циклических структурах, в ораториях, в кантатах и операх.

В главной тональности излагается основная тема в экспозиции и в репризе. А если материал, например вторая тема, изложен в первом

проведении в подчиненной тональности, то он в репризе очень часто проводится в главной тональности, что способствует образному сближению с главной темой.

Развивающие (серединные) части простых форм, эпизоды рондо, средние части сложных трехчастных форм, разработки сонатных *allegro* и внутренние части циклов, как правило, излагаются в подчиненных тональностях или представляют собой тонально неустойчивые, активно модулирующие разделы. Тем самым они противостоят тональной устойчивости частей, выдержанных в основной тональности.

Возвращение главной тональности обычно связано с возвращением основной темы или с изложением в завершающей части сочинения серединных разделов или средних частей (эпизодов), побочных партий. Ее появление обозначает не только замыкание, завершение произведения или его части, но ведет к утверждению образа, подчеркивая его устойчивость.

Развитие тональных планов в историческом аспекте позволяет представить себе картину постепенного расширения круга используемых основных ладообразований и побочных, подчиненных центров.

В инструментальных сюитах (и партитах) вплоть до Баха включительно все части писались в одной тональности. Тем же средством объединялись прелюдии и фуга. В сонатах и концертах Баха медленные части написаны в параллельных тональностях, изредка — в доминантовой. Значительно шире тональные планы в вокальных сочинениях, особенно в пассионах, где сюжет и текст, как объединяющие средства, дополняются, кроме того, тематическими арками; уже у Баха мы встречаемся со сменой главной тональности на параллельную. Так, Месса си минор заканчивается в ре мажоре, который оказывается подготовленным всем предшествующим развитием.

Несмотря на объединяющее значение текста, сюжета и музыкального тематизма, роль главной тональности постепенно возросла и в операх.

Для характеристики постепенного развития (расширения) тональных планов особенно показательны анализы первых частей сонат и симфоний разных авторов. Последовательность тональностей в экспозиции долгое время здесь была связана с доминантовыми (кварто-квинтовыми) отношениями, которые откristаллизовались еще в имитационных формах вокальной полифонии. В них выбор интервала вступления имитирующего голоса зависел, как правило, от состава голосов, что и привело к преобладанию канонов и простых имитаций в кварто-квинтовых, унисонных и октавных отношениях. При одинаковых диапазонах голосов возникала имитация в приму, в соседних по диапозону голосах естественной оказывалась кварта или квинта, в несоседних голосах хора (например, бас — альт или тенор — сопрано) — октава. Именно специфика хора (интервальное соотношение голосов в различных хоровых составах) закрепила традиции доминантового ответа в однотональных фугах, а затем в экспозициях фуг. Тональные планы фуг Баха, Генделя и их предшественников, а особенно кварто-квинтовое направление начального тонального развития лишь впоследствии вызвали стремления теоретиков объяснить эти соотношения обертоновой зависимостью. Однако традиция доминантового ответа была весьма прочно устоявшейся и, по-видимому, получила отсюда свое дальнейшее развитие в гомофонных формах — простой трехчастной, рондо, старинных двухчастной и сонатной, а также в классическом сонатном *allegro*. Не только в сонатах Баха и его сыновей, но и у венских классиков и в первую очередь в сонатных *allegro* Гайдна



эта преюбленность от фугированных форм особенно отчетлива, и не только в экспозициях, но и в дальнейшем развитии формы. Так, в сонатах *allegro* Гайдна место побочной партии занимает часто вариант главной партии (первой темы), изложенной, как бы в подражание ответу в фуге, в доминантовой тональности. Лишь после «освоения» доминантовой тональной сферы еще на основе первой темы Гайдн вводит новую, контрастную тему. Разработка сонатных *allegro* и середины простых трехчастных форм в области тональных планов также оказались подготовленными полифоническими формами. Длительное время в них использовались тональности диатонического родства со сменами ладовых показателей, репризные или предрепризные отклонения в субдоминантовую сферу и заключительное закрепление основной тональности.

Но форма фуги баховских времен служила раскрытию одного образа. Разрастание ее формы, связанное с введением второй темы или более интенсивным и глубоким раскрытием сторон основного образа, естественно, влекли за собой и расширение тональных средств, усложнение тональных планов. Все это наблюдается уже в музыке Баха, но особенно значительное развитие получает у венских классиков. В экспозициях наблюдается преобладание кварто-квинтового преимущественно доминантового направления развития. Традиция эта сохранилась и до нашего времени. Расширение круга тональностей происходит в первую очередь в развивающихся частях. Если в фугах Баха и Генделя выход за пределы тональностей первой степени родства еще сравнительно нечастое явление, то в фантазиях наблюдаются модуляции в далекие тональности (например, в Фантазии *d-moll* Баха — в тональность тритона).

Для небольших по размерам сонат венских классиков также типичен ограниченный круг диатонических родственных тональностей. Однако в произведениях более крупных и значительных по замыслу, в развивающихся частях, а иногда и в связующих партиях тональные средства получают весьма заметное расширение, достигая в первых частях больших симфоний нередко и тритонового соотношения. В экспозиционном изложении основных тем симфоний тональные показатели, как правило, остаются традиционными. Лишь в позднем творчестве Моцарта и у Бетховена появляются романтические тенденции (см., например, сонаты Бетховена — Вторую, Восьмую, Шестнадцатую, Двадцать первую). В таком расширении тонального круга начинает сказываться и постепенно возрастающее внимание к тональному колориту, красочности даже отдельных созвучий.

Внимание к этой стороне особенно прогрессирует и отражается на использовании тональных средств в творчестве романтиков и русских композиторов. Если у венских классиков неродственные тональности преимущественно вводились постепенными модуляциями, а внезапные (в том числе энгармонические) модуляции использовались лишь в особо значительных моментах формы, то у романтиков, наряду с дальнейшим расширением круга тональностей и более частым их проникновением в экспозиции, возрастает значение красочных сопоставлений и внезапных (ускоренных) модуляций, связанных и со значительной ролью мажоро-минорных систем.

Кроме того, обращает внимание временное сближение тонально-гармонических явлений, которые в более ранних стилях были рассредоточены и вводились в условиях тщательной подготовки; это имеет место в жанрах, особенно долго «хранивших» традиции строгого письма.

## 298 Moderato

Данный пример представляет первый период хора *a cappella*, в котором для этого жанра музыки крайне смело и сжато показана тональность до мажор с охватом самой далекой ее ладотональной периферии. Такому сближению весьма далеких друг другу тональных сфер способствовало насыщение ткани диссонантностью. Уровень последней в данном отрывке действительно очень высок.

Несмотря на это, устойчивость тональности, развернутой здесь на небольшом протяжении, в конечном итоге не вызывает сомнения, хотя для этого и понадобилось завершение периода в ней, то есть в до мажоре.

## Задания

### Устные

Проанализировать:

В. А. Моцарт. Соната фа мажор (I. К. 332).

Л. Бетховен. Симфония № 1, ч. III; Соната № 16, ч. I, экспозиция.

Ф. Шуберт. Экспромт ор. 94 № 6.

Р. Шуман. Соната № 1, фа-диез минор, ч. I, экспозиция.

А. Бородин. Симфония № 2, ч. II.

П. Чайковский. «Евгений Онегин»: ария Греммина; Романс «Благословляю вас, леса» ор. 47 № 5.

С. Рахманинов. Романс «Утро» ор. 4 № 2.

А. Скрябин. Симфония № 3, ч. II; Этюд до-диез минор ор. 2 № 1.

## 2. ТОНАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ В СИМФОНИЧЕСКИХ ФОРМАХ

Если в опере и оратории тональные планы являются не для всех композиторов одинаково весомым средством достижения единства и завершенности, то для симфонизма венских классиков, а равно и последующих циклических и одночастных симфонических и камерных сочинений вплоть до наших дней, эта сторона оказалась весьма устойчивым и значительным моментом. Выбор тональностей для частей цикла от мангеймцев до композиторов первой половины XX века менялся лишь весьма постепенно и в конечном итоге изменился сравнительно мало. По-видимому, здесь сыграло немаловажную роль интенсивное усложнение вертикали и ладотонального мышления, нередкое появление полифункциональных и политональных образований. Сложность этих элементов языка требовала сохранения более простых тональных соотношений внутри частей и между частями цикла. Так, например, гармонический язык Скрябина длительное время компенсировался структурной простотой, преобладанием квадратности, ясностью членения. В последних его сонатах, где сложность гармонического языка достигла наивысшей точки, тональные отношения экспозиционных и репризных изложений тем (сонаты одночастны) почти без исключения предельно традиционны.

В целом в сонатных и симфонических циклах тональные отношения между частями обнаруживают известное (общее для всех композиторов) стремление к единству и уравновешенности целого. Это проявляется главным образом в том, что при сложных тональных отношениях (и сложном гармоническом языке) внутри частей, а также при большой контрастности тематического материала между частями соотношения тональных планов частей циклов обычно просты. Наоборот, тематическая связь между частями, наличие программы, нередко подержанной тематическими арками, допускает без ущерба для единства целого использование весьма отдаленных тональностей внутри средних частей. Но и в таких случаях вполне реальна возможность возникновения эпической картинности, сюитности в соединении частей. (См., например, Вторую симфонию Бородина или Первую симфонию Брамса.)

В первом из названных произведений имеет место редкое даже в наши дни применение в четырехчастном цикле тональности тритонового соотношения (h—F—D—H).

Для трехчастных циклов выбор далекой тональности и средней части уже в XIX веке стал более частым явлением. Фортепианный концерт Грига: a—Des—aA; Второй концерт Рахманинова: c—E—c; Третья симфония Скрябина: c—E—c; Пятая, Седьмая и Восьмая сонаты Прокофьева соответственно: C—Ges—C, B—E—B, B—Des—B.

Выбор тонального плана для увертюры, сонатного allegro (как части цикла), помимо рассмотренных соображений, относящихся к проблеме единства целого, теснейшим образом связан с содержанием произведения, с творческим замыслом и его конкретным осуществлением. Традиционное экспозиционное проведение побочной партии в доминантовой тональности мажора или III ступени минора, а затем смещение их в основную тональность в репризе приносило с собой не только регистровое (на кварту, квинту или терцию) передвижение и вместе с ним либо просветление, либо потемнение колорита. В оркестровых сочинениях такое перемещение обычно сопровождалось и изменениями в оркестровке. Очевидно, что такие серьезные изменения сказывались и на музыкальном образе в целом. Для сохранения, например, стабильности художественного образа побочной партии в репризе сонатного allegro, неизменности ее оркестрового колорита квартто-квинтовые тональные смещения неудобны. В таком случае необходим иной тональный план, который дает возможность осуществить такой замысел. Именно изменением тонального плана экспозиции решил П. Чайковский в первой части Пятой симфонии свой замысел. Изложенная в экспозиции в ре мажоре побочная партия проводится в репризе в ми мажоре, то есть в одноименной основной тональности симфонии; она полностью сохранила свой оркестровый, тембровый колорит, который в связи с подъемом на секунду вверх становится еще ярче.

Проблема изменения колорита перемещаемых тем существовала и для классиков, осознавалась ими. Путем частичных смещений репризных проведений побочных партий (при квартто-квинтовых соотношениях тональностей) они стремились сохранить, насколько это возможно, ее основной колорит.

Аналогичным примером может служить увертюра «Ромео и Джульетта» Чайковского. В экспозиции побочная партия, написанная в своеобразной сложной трехчастной форме, проводится в ре-бемоль мажоре, затем в репризе появляется в мажорной параллели основной тональности — ре мажоре — и лишь в коде проводится частично в си мажоре.

Тональные, регистровые, нередко и ладовые, а в оркестровых произведениях и тембровые изменения являются средствами образного развития в первую очередь лирических по характеру тем побочных партий сонатных allegro. Они в меньшей степени, нежели противоположные им активные, мужественные темы, подвергаются разработочным изменениям, вычленениям, дроблениям. Оценка всех особенностей применяемых композитором средств выявляется в процессе анализа произведения, способствует тем самым проникновению исполнителя в авторский творческий замысел. Например, не случайно Шопен возвращает побочную партию в репризе Первой баллады в ее начальную тональность, подчеркивая, с одной стороны, ее образную устойчивость и сохраняя, с другой стороны, уровень контраста с главной партией. Побочная партия здесь восстанавливает в большой мере свой первоначальный облик, который, однако, воспринимается все же по-новому, так как именно эта тема подвергалась интенсивному (в том числе то-

нальному) развитию в разработке. По-видимому, под влиянием разработки в репризе главная партия становится менее устойчивой: она здесь вся проходит на доминантовом органическом пункте и оказывается предиктом к коде.

#### Задания

#### Устные

Проанализировать:

Л. Бетховен. Соната ор. 2 № 3, ч. I.

Ф. Шопен. Фантазия фа минор.

П. Чайковский. «Франческа да Римини».

С. Прокофьев. Соната для ф-п. № 3.

Д. Шостакович. Симфония № 5, ч. I.

### 3. ТОНАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО И КОНТРАСТ

Тональные соотношения, как и другие средства выразительности — ладовое наклонение, консонанс и диссонанс, ритм, метр, темп, динамика, диатоника и хроматика, функциональность и фонизм — способны действовать в различных направлениях. Одним из существенных моментов развития во временных искусствах является контраст. С позиций контраста и единства целесообразно рассматривать роль и возможность тональных соотношений.

Неродственные тональности в близком соседстве способствуют контрастированию, нарушают единство даже в том случае, если они не просто сопоставлены через цезуру, а соединены модуляцией (см., например, переход от первой ко второй части Второго концерта Рахманинова). Появление новой темы, нового образа или новой грани основного образа подчеркивается тональными средствами с различной интенсивностью. Постепенная модуляция в отдаленную тональность сглаживает ее появление, внезапная же модуляция или сопоставление подчеркивает новизну, способствует контрасту, усиливает его. Если предельно далекие отклонения в тонально замкнутых периодах свидетельствуют об исключительно возросшей силе тонального центра, о прочности тональной системы (см. пример 298), то свободное и стремительное движение по тональностям, например в разработках сонатных *allegro* или серединах трехчастных форм, способно создать не только полное отрицание начальной тоники, но и вообще впечатление тональной зыбкости, неясности тональной ориентации. В таких моментах мы всегда имеем дело с различной интенсивностью контраста устойчивости и неустойчивости, опорности и зыбкости, определенности и неопределенности. Контраст в области гармонии включает и применение мажора и минора в различных формах сопоставления.

Основой тональных планов добаховского времени служила однородность ладового наклонения, а у Баха и Генделя в развивающихся частях используются и тональности противоположного ладового наклонения. Форма фуги «сопротивляется» тональным сопоставлениям и внезапным модуляциям, и это естественно: непрерывность развития — характерная черта этой формы — получила бы от сопоставлений слишком заметные нарушения. Затем, менее интенсивно у венских классиков, но все чаще у романтиков (Шуберт, Шуман, Лист, Берлиоз,

Брамс) встречаются сопоставления одноименных тональностей. Исторический процесс развития тонального мышления охватил огромный диапазон: от господства в развивающейся части тональностей побочных ступеней до модуляционных планов, включающих предельно отдаленные тональности (см., например, романс Грига ор. 21 № 4 «Добрый совет», разработку первой части Четвертой симфонии Чайковского, разработку первой части «Аппассионаты» Бетховена, пьесу Грига «Благодарность» ор. 62 № 2, вторую часть Сонаты ор. 82 Мясковского). Уже в XIX веке, например изредка в произведениях Бетховена, затем все чаще у последующих композиторов, возникает секвентное движение по неродственным тональностям, составляющим моменты внетонального развития (и так называемые терцовые ряды). В наше время в творчестве ряда композиторов встречается контраст тонально определенного и явно внетонального, то есть в конечном счете — контраст динамичного и статичного. Но в XIX и XX веках и fuga вступила в симбиоз с гомофоническими формами, где далекие тональности получили давно права гражданства. В творчестве ряда композиторов (Лист, Берлиоз, Чайковский, Танеев, Рeger, Шостакович) fuga не только оказывается охватывающей исключительно широкие тональные планы (последнее мы наблюдали уже и у Моцарта, и у Бетховена), но изредка включает и внезапные модуляции (например, у Рegera). Наиболее последовательное развитие и закрепление широкие тональные планы получили у Шостаковича в Прелюдиях и фугах ор. 87. Композитор строит форму фуги своеобразно, но, как правило, раскрывает в ней один музыкальный образ, не доводя развитие до его трансформации.

Тональные планы фуг особенно четко отразили разрастание и модификацию этой формы. Так, у Баха и венских классиков тональности экспозиции и контрэкспозиции не выходили за пределы ладового показателя темы и круга родственных тональностей, а, например, у Рegera контрэкспозиции уже как бы транспонируют экспозицию в параллельные тональности основных функций. В фугах Шостаковича экспозиционная часть обычно включает ладовый контраст. Она как бы представляет маленькую фугу классического образца, а развивающаяся часть дает новый уровень тематического развития, использует весьма широкий круг тональностей. Композитор относится очень внимательно к темам, которые могут получить от смены лада интонационные искажения (см., например, тональный план проведенный тем в Фуге ре мажор). В таких случаях тональные планы (тоже широкие) строятся без применения ладового контраста (см., например, тональный план Фуги фа-диез минор).

ЗаклЮчительная тональность в музыкальном произведении выполняет роль завершения убедительно и без дополнительных средств в том случае, если она является результатом тонального развития, разрешая предшествующие противоречия, сопоставления. При этом степень завершенности может быть различной. Чем выше уровень ладовой тональной централизации, чем устойчивее контраст между диссонансом и консонансом, тем прочнее тоника как аккорд или звук в малой форме, тем прочнее тоника высшего порядка, то есть основная тональность в крупной форме. В XVIII и первой половине XIX века тоническое созвучие обычно является консонансом (основной тон или трезвучие — неполное, но чаще всего полное). Основная тональность в крупной и тоническое созвучие в мелких формах в этот период выступают центром исключительно широкого круга явлений, представляют характерный признак эпохи высокой ладовой тональной централизации.

ванности. В области ладовой характеристики здесь показательно явное преобладание мажора<sup>1</sup>. Большая функциональная активность и централизованность сменили ладовые отношения времен строгого письма, которые, будучи лишены четкого тонального центра и соподчинения частей произведений, основаны на ладообразованиях со слабой централизацией.

Для романтиков еще действительно преобладание консонантной прочной тоники, однако именно в их творчестве нарастает роль красочности отдельных созвучий, тональных сопоставлений и на этой основе происходит увеличение роли переменных ладов, модуляционности, усложнение вертикали. Весь этот комплекс средств сопровождался вместе с тем уменьшением динамики ладотонального и гармонического развития.

Расцвеченные различными средствами, альтерированные и необычно расположенные созвучия попадают из развивающих частей и кульминационных моментов уже в сферу каданса и затем постепенно становятся и средством расцвечивания заключительной тоники. Процесс усиления роли диссонантной вертикали — процесс многосторонний и длительный — оказал также немалое влияние на ладотональное мышление вообще и тональные планы произведений в частности.

Оценка роли тональных планов крупных музыкальных произведений требует знания стиля и особенностей ладотонального мышления композитора, в которых в свою очередь в более общей форме отражены признаки композиторской школы и эпохи.

#### 4. О ТОНАЛЬНОМ РАЗВИТИИ В ОПЕРАХ

Далеко не во всех операх можно установить более или менее четко выявленную основную тональность. Но и в тех оперных произведениях, где композитор воспользовался скрепляющим значением этого средства, цель достигается различными путями. Так, например, в операх Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина»<sup>2</sup> довольно отчетливо прослеживается основная тональная сфера, которая приобретает значение характеристики психологического состояния действующего лица в моменты его появления на сцене. Если герой находится в состоянии психологического покоя, убежден в справедливости своих действий, то его партия в данном эпизоде излагается в основной тональности. Чем сильнее состояние неуверенности, тревоги, раздражения, тем тональность партии оказывается расположенной дальше от тонального центра. Такой подход к тональной организации выдержан во всех значительных партиях действующих лиц этих двух опер. Марш, под музыку которого Петр шествует в Кремль, звучит в тональности ля-бемоль мажор, то есть в мажорном варианте основной тональной сферы ля-бемоль — соль-диез. Тем самым подчеркнута не только уверенность в действиях героя, но и отношение композитора к этим событиям, его оценка явлений. Марфа в своем гадании предсказывает

<sup>1</sup> Если среди симфоний Моцарта лишь две минорных, из девяти симфоний Бетховена также лишь две написаны в миноре, то сонаты и концерты Шумана, напротив, все в минорных тональностях, а из шести симфоний Чайковского лишь одна написана в мажоре.

<sup>2</sup> Анализы тональных планов двух опер Мусоргского произведены по клавирам, изданным под редакцией П. А. Ламма соответственно в 1928 и 1931 годах.

сти ля-бемоль минор. В тональности доминанты этой же тональности звучит тема гадания в эпизоде отправления князя в ссылку. Мажорный вариант основной тональности выступает и в вариации на песню «Исходила младешенька», когда Марфа поет о самосожжении, в котором она видит единственное разрешение трагедии. В соль-диез миноре звучит и необычайно грустная песня Андрея Хованского из пятого акта (перед самосожжением).

В тональном плане «Хованщины» опорным оказывается круг одноименно-параллельных тональностей, центром которого является одноименный ля-бемоль мажор — соль-диез минор:

$$d \leftarrow F f \leftarrow \boxed{As\ gis} \rightarrow H h \rightarrow D$$

Основной тональной сферой оперы «Борис Годунов» является до-диез минор — ре-бемоль мажор. Исключительно широкий и гибкий тональный план опирается также на малотерцовый цикл одноименно-параллельных (мажоро-минорных) тональностей:

$$g \leftarrow B b \leftarrow \boxed{Des\ cis} \rightarrow E e \rightarrow G$$

Вокруг них используются, как и в «Хованщине», отклонения или модуляции в тональности близкие или более отдаленные. Мусоргский уделяет особое внимание обрисовке и развитию психологического состояния царя Бориса. Мучимый совестью и сознанием того, что народ его не поддерживает, Борис тяжело переживает борьбу с крамолой, находится в постоянном напряжении. В его партии редко появляется основная тональная сфера. Лишь в тех эпизодах, где Борис показан в семье, слегка затрагивается основная тональность. Прочно и длительно она устанавливается лишь в сцене смерти царя, когда он, указывая на Федора, обращается к боярам со словами: «Вот ваш царь».

И в партии Пимена, этого умного и активного врага Бориса, появление основной тональности связано с характеристикой смены психологического состояния монаха: основная тональность начинает звучать в рассказе о царе Федоре Иоанновиче (см. I действие, цифру 30). Тема народа в прологе излагается неоднократно в до-диез миноре. Выразительная роль тонального плана весьма целенаправленно использована и в двух редакциях оперы. Первая редакция, завершавшаяся сценой смерти Бориса, заканчивалась в основной тональности, что соответствовало заключению определенного эпизода истории России. Во второй редакции коллизии усложнены польским актом и картиной «Под Кромами». Достигший своей цели, въезжающий на лошади Самозванец поет тоже в основной тональности (ре-бемоль мажор). Но эта редакция завершается, как известно, причитаниями Юродивого, которые звучат не в основной тональности, что вполне соответствовало новой характеристике исторических событий. Следование тонального развития за изменениями в психологическом состоянии действующего лица привело к очень гибкому использованию всего арсенала тональностей.

Как известно, в операх Мусоргского мало замкнутых музыкальных номеров, глубоких цезур или остановок. Такой непрерывности развития способствует и тональный план, дополненный исключительно широким применением тональностей диатонического родства, натурально-ладовых образований, сопоставлений, как и разнообразием типов модулирования. Тонально и по форме замкнутые номера, к которым в немалой степени относится большинство хоровых эпизодов, как пра-



вило, образуют нечто вроде колонн тональной конструкции, ее остов. Широко развитые действия или картины нередко имеют рондообразное строение. По-видимому, своеобразный подход к тональной организации привел автора к изменениям тональных планов и в рондообразных формах, где не только эпизоды, но и рефрены свободно меняли тональность и функцию в форме целого. В этих произведениях изредка встречается секвенцеобразное развитие; мотивы или фразы движутся по неродственным тональностям малотерцового, большетерцового или большесекундового соотношения и создают впечатление общей тональной зыбкости.

Иное значение приобретает тональное развитие в операх с номерной структурой. Здесь имеется два плана тональных соотношений — крупный, то есть соотношение номеров, сцен, картин, актов, и мелкий: тональное движение внутри этих замкнутых конструкций.

Как показывает тональный план законченных номеров оперы «Дон-Жуан» Моцарта, основной тональностью произведения является однопольный ре мажор-минор; тональности доминанты и преимущественно мажорной субдоминанты используются наравне с мажорными тональностями II, III и VI низких ступеней. Лишь развернутый финал первого действия и ария Церлины звучат в до мажоре, а дуэт Дон-Жуана и Лепорелло — в ми мажоре. При этом заметно, что большинство номеров, звучащих в основной тональности (ре мажор), расположено в первой половине первого действия. С усложнением драматического развития основная тональность не появляется до конца этого действия.

Во втором действии основная тональность появляется в мажорном варианте в № 17, а затем лишь в финале оперы, где, как и в увертюре, она выступает в двух вариантах. Однако и здесь тональный план не выходит за пределы тональностей второй степени родства, из которых явно преобладают те же тональности низких ступеней ре мажор-ми-

Действие I

Увертюра

Введение

Д. Анна

Д. Эльвир

Лепорелло (сцена-квартет)

Дуэт с горном

Макет

Д. Жуан

Церлина

Д. Эльвир

Хор

Д. Анна

Д. Жуан

Д. Эльвир

Д. Жуан

Церлина

Финал

Действие II

Д. Жуан

Лепорелло

Д. Жуан и Лепорелло

Сцена

Дон Жуан

Церлина

Секстет

Лепорелло

Д. Жуан

Д. Эльвир

Дон Жуан и Лепорелло

Д. Анна

Финал оперы

Прекрасным примером такой структуры оперы может служить опера «Князь Игорь» Бородина. В крупном плане здесь отчетлива роль тональности соль мажор как основной. Но, кроме того, каждая картина или акт представляет собой завершенное и тонально замкнутое целое, где тональные репризы большей частью совпадают с тематиче-

скими. Внутри картин и актов преобладают законченные по форме, большей частью также тонально замкнутые сцены и отдельные номера, в которых весьма часто использован сонатный принцип развития. В тональных смещениях разделов, выполняющих роль побочных партий, наряду с кварто-квинтовыми нередко используются и терцовые сопоставления. Как в крупном, так и в мелком масштабе тональные планы позволяют заметить достаточно ясную функциональную связь (см. пример 300 на с. 260).

Из сопоставления частей, номеров, действий отчетливо выявляется основная тональность. И во второй картине первого действия, в которой напряжение в сюжетном развитии достигает кульминации (пожар в замке, нападение половцев), звучит самая отдаленная тональная сфера. Основные тональности других действий функционально связаны с центральной тональностью (соль мажор-минор).

### 5. НЕКОТОРЫЕ МОДИФИКАЦИИ ТОНАЛЬНОСТИ В XX ВЕКЕ. ПРОИЗВОДНЫЕ И АЛЬТЕРАЦИОННЫЕ ЛАДЫ

Использование диссонансов в качестве самостоятельных свободно применяемых созвучий, исполняющих функции даже тоники, свидетельствуют о том, что они приобрели в XX веке новое значение. Насыщение ткани диссонансами динамизирует гармоническое развитие. Замена ожидаемого консонанса диссонансом, возникающим от прибавления к разрешению диссонансирующего звука, приводит к совмещению двух моментов — разрешения и возникновения нового диссонанса и, следовательно, к сжатию гармонического движения. Следование друг за другом диссонансов, обнаруживающих лишь отдаленную функциональную зависимость, усиливает их фонизм. Сплошная диссонантность, особенно с завуалированными, непрямыми функциональными связями, обнаруживает и обратную сторону — явное снижение динамики и вместе с ней способности быть средством, скрепляющим крупную форму. Это подтверждается прежде всего тем, что в развернутых симфонических формах музыки XX века до настоящего времени сохранился крупный план построения целого, а это подкрепляет, что без основной тональности и тоники высшего порядка единства целого достигнуть нельзя. Между тем в малых формах красочность может приобретать роль преобладающего элемента. Именно этим объясняется, что процесс усложнения средств гармонии повлек за собой поиски новых модификаций тональности, а также использование дополнительных средств, в первую очередь метроритмических, для придания устойчивости и диссонантным аккордам, и созвучиям, выполняющим в определенном разделе формы роль гармонической опоры. При многократном повторении или длительном выдерживании созвучия, частом появлении его на тяжелых долях любой диссонанс может быть основой, центром, вокруг которого появляются другие созвучия.

Приобретение диссонансом устойчивости подобными искусственными средствами, однако, не делает его принципиально столь же устойчивым, как это свойственно консонансу в аналогичных условиях, то есть вызванная дополнительными средствами способность диссонанса быть опорой для других гармоний создает ему лишь условную устойчивость, условную опору, которая действует на ограниченном расстоянии, особенно в том случае, когда при такой организации соподчинений тональность оказывается неясной. Этот принцип гармонической структуры можно назвать упрощенным принципом подмены тоники. В современных исследованиях такого рода условные диссонантные устои очень часто именуются не тониками, а центральными

300 Пролог Действие I I акт. II акт. Действие II Действие III Действие IV

Тональное развитие в опере Бородин «Князь Игорь»

301 Медиантовый (фригийский) Доминантовый (миксолидийский) Субдоминантовый (лидийский) Субмедиантовый (эолийский)

302 Доминантовый (или миксолидийский) мажор со II н. ст. Медиантовый (или фригийский) минор с IV н. ст. Доминантовый (или мизолидийский) мажор со II н. ст. Субдоминантовый (или дорийский) минор с IV н. ст.

Основной до мажор гармонич. Основной до минор гармонич.

ми элементами, что подчеркивает их особое качество. Этот принцип возник в результате синтеза различных ладовых систем, усложнения вертикали и музыкального языка в целом, которые требовали для восприятия в виде компенсации дополнительных точек опоры. Как прием известного упрощения, локализации соотношений, отнесения на задний план всеохватных функциональных связей основной ладотональности, данный принцип контрастен не только тональному мышлению, но и атональному, где нет никаких опор.

Интересными явлениями, интенсивно развивающимися в XX веке, оказались лады, производные от разновидностей классического мажора и минора. Появление их (еще в XIX веке) связано со свойством тоникальности отдельных неустойчивых созвучий (консонантных, а позже и диссонантных) при сохранении звукового состава основного лада, а позже и при появлении дополнительных альтераций отдельных ступеней.

Так как в художественной практике функцию тоники, как правило, принимала на себя доминанта, то такие производные лады получили название доминантовых<sup>3</sup>. Значительно позже в отдельных произведениях появились медиантовые и субмедиантовые производные лады, то есть такие, в которых значение тоники соответственно приняли медианта или субмедианта. Своеобразие звучания производных ладов зависит главным образом от звукового состава основного, производящего лада. Если представить себе смещение тоники на доминантовое трезвучие в натуральном до мажоре, то в качестве доминантового лада возникнет миксолидийский мажор (см. пример 301 на с. 260).

Доминантовые или медиантовые лады от гармонических или мелодических мажоров и миноров весьма своеобразны по звуковому составу, а следовательно, и по структуре созвучий на различных ступенях (см. пример 302 на с. 260).

Специфика таких производных ладов заключается в первую очередь в меньшей их централизованности, так как тоники производных ладов обычно обладают свойствами переменности, то есть сохраняют весьма ощутимое значение своей основной функции.

Поэтому доминантовые лады нередко возникают в тех разделах формы, где мог бы иметь место доминантовый органнй пункт, где уместна меньшая тональная ясность.

С. Рахманинов. Прелюдия, оп. 32, № 2

303 Allegretto

<sup>3</sup> Проблема производных ладов, а также сам термин были впервые выдвинуты в лекциях И. В. Способина, а затем опубликованы в его учебнике по элементарной теории музыки (см.: Способин И. В. Элементарная теория музыки. М., 1973, гл. XI).



Середина простой двухчастной формы второй части Пятнадцатой сонаты Бетховена иллюстрирует сказанное о доминантовом ладе. В данном случае это ля мажор, производный от ре минора. Двойственность тоники ля возникает от того, что она неоднократно получает септиму и нону, которые напоминают о ее доминантовом значении для основной тональности. Здесь еще нет новых аккордов, они появятся позже.

В примере из прелюдии Рахманинова доминантовый лад использован уже в экспозиции: это доминантовый фа мажор, который в цезурах многократно отмечается тоническим трезвучием в квинтовом мелодическом положении. Начальные четыре такта (два двутакта) расположены на тоническом органном пункте производной тоники (фа). Дважды здесь дается гармонический оборот, как бы иллюстрирующий постепенное изменение функционального значения аккорда на звуке фа. В начале каждого из двутактов он имеет явное значение доминантноаккорда, за которым следуют нонаккордовые образования от звуков ре-бемоль и до, составляющие в виде проходящих созвучий мост к трезвучию фа мажор с задержанием субдоминанты. Такая тоника фа мажора сохраняет в то же время и доминантовую окраску. Гармония тактов 5 и 6 — альтерированный квинтсекстааккорд доминанты, который по структуре равен малому вводному септаккорду, и трезвучие VI низкой ступени фа мажора — не снимают двойственности тоники фа мажора, так как мыслятся как квинтсекстааккорд II ступени и трезвучие III ступени в си-бемоль миноре, то есть в основном ладу. Гармонии же тактов 7 и 8 усиливают тониальность фа мажора — здесь, как противовес предыдущим двум гармониям, обыгрывается главным образом доминанта фа мажора. Примечательны и детали гармонического развития этого предложения. Органный пункт фактически оказывается двойным, так как в верхнем регистре метрически выделяется звук до, квинтовый тон тоники, и уже в тактах 5 и 6 — доминантовая прима. Ее доминантовое значение для фа мажора раскрывается мажорным вариантом аккорда в тактах 7 и 8. Нисходящему движению среднего голоса по звукам верхнего тетра хорда производного лада в первых двутактах отвечает тоже в среднем голосе восходящее хроматическое движение в такте 7. И нисходящее движение, и восходящее хроматическое движение направлены к до — квинтовому тону. В нижнем голосе такта 8 подчеркнут нисходящий тетра хорд от си-бемоль к фа, то есть верхний тетра хорд основного лада, усиливающий вновь доминантовость фа мажора.

Вся прелюдия построена на исключительно богатой и интересной игре переменных и основных функций, на перманентном состоянии функциональной многозначности, импровизационности, так как лишь самое заключение прелюдии выясняет и утверждает основную тонику Прелюдии си-бемоль минор.

Если анализировать это произведение, исходя из этой тональности, то нужно было бы констатировать последовательное избегание тоники на протяжении всей прелюдии, за исключением тактов 18 и последних трех, в которых звук фа, как тоническая квинта, также оказался подчеркнутым.

В тех случаях, когда доминантовые лады проявляют явную тенденцию к самостоятельности, их иногда рассматривают как альтерационные. В данном примере могла бы идти речь о мелодическом фа мажоре со II низкой ступенью, что, вероятно, менее полно отразило бы ладогармоническое существо произведения.

Внешними признаками доминантовых ладов обычно являются ключевые знаки основного лада. В альтерационных же ладах ключевые знаки самостоятельны, то есть независимы от возможного основного лада.

Доминантовые лады преимущественно мажорны. Их тоники, однако, часто представлены не трезвучием, а диссонансом (септ- или нонаккордом, в чистом виде или с добавлением побочных тонов). В таких случаях доминантовые лады значительно менее самостоятельны.

В музыке XX века встречаются производные лады, возникающие от смещения тоники не на доминанту, а на другие ступени (см. пример 304). В творчестве советских композиторов, например в произведениях Шостаковича, нередко применяется верхнемедиантовый лад, чаще гармонического мажора, возникающий от смещения тонального центра на III ступень (см. Квартет № 7 op. 108, ч. 1, начало). Верхнемедиантовые лады во всех их вариантах минорны и в большинстве случаев обнаруживают фригийскую секунду и уменьшенную кварту от примы тоники.

Как уже говорилось, доминантовые и медиантовые лады в чистом виде выявляют переменные функции на новом, более высоком уровне. Доминанта при этом, не являясь целью модуляции, приобретает тоникальность, которая способна действовать на достаточно большом расстоянии, не порывая при этом целиком со своим функциональным значением для основной тональности.

Н. Метнер. Похоронный марш, op. 31, № 2

304 *Andante lugubre*

Как доминантовые, так и медиантовые и другие возможные производные лады отличаются, следовательно, от альтерационных ладов тем, что сохраняют свою более или менее отчетливую функциональность.

Теория производных ладов разработана еще мало, но обнаруживает большую перспективу в объяснении сложных ладотональных явлений современной музыки. Вместе с тем, где основная тональность и ее тоника прочны и не обнаруживают доминантовых или медиантовых оттенков, ее применение неоправданно.

Так, например, объяснение гармоний в первом периоде Гавота Прокофьева op. 32, фа-диез минор, с позиции нижнемедиантового лада полной мажоро-минорной основы представляется натяжкой<sup>4</sup>.

305 *Allegro non troppo* С. Прокофьев. Гавот, op. 32, № 3

Вне сомнения, фа-диез минор здесь основная тональность с очень прочной тоникой. Сложность, с точки зрения функциональных соотношений аккордов, в этом примере кажущаяся.

В данном случае имеет место энгармоническая замена в альтерированной двойной доминанте: до-бекар вместо си-диез, соль-бекар вместо фа-дубль-диез, ми вместо ре-дубль-диез (см. такт 7), а также в трезвучии IV низкой ступени (фа-бекар вместо ми-диез).

Существенно, что тоника фа-диез минора здесь весьма прочная и заключительное трезвучие альтерированной двойной доминанты (в энгармонической записи — до мажор) подготовлено двукратным вспомогательным использованием неполного созвучия на тоническом органном пункте (в тактах 1 и 5).

Совершенно очевидно, что производные лады (доминантовые или медиантовые) представляют собой образования с меньшей централизованностью и своеобразной красочностью внутренних гармонических отношений. Прочность тоники такого лада требует дополнительных

<sup>4</sup> Адам Л. О некоторых ладообразованиях в современной музыке. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. I. М., 1967, с. 69.



метроритмических средств или многократных повторений, то есть количественного преобладания, что также накладывает определенный отпечаток на звучание. Меньшая централизованность производных ладов наряду с колоритом обуславливает их определенное место в форме. Лишь в редких случаях они применяются в экспозициях тем, зато гораздо чаще — в гармоническом варьировании, в развивающих частях формы.

Более высокий уровень развития и более последовательное использование производных ладов дает возможность говорить уже о модификациях тональности.

Поиски явлений, расширяющих круг средств гармонической выразительности, всегда связанные с содержанием музыки, нашли и прямое отражение в новом использовании красочных аккордов, в частности аккордов, направленность разрешения которых без предшествующего ладотонального контекста многозначна и неопределенна. К такого рода аккордам относятся увеличенный трезвучие и уменьшенный септаккорд, которые делят звукоярд октавы на равные участки. Именно эти аккорды привлекли внимание композиторов уже в XIX веке, как концентраты определенного напряжения. Появившись в развивающих, разработочных частях произведений, они позже проникли в экспозиционные части тем, где выдерживались, обыгрывались, сменяли друг друга и перемещались — фиксируя состояние неустойчивости, ладотональной неопределенности, своеобразного напряжения.

Так, при опоре, например, на уменьшенный септаккорд заполнение малотерцовых расстояний между его звуками или окружение звуков опорного увеличенного трезвучия вспомогательными звуками создавали различные по составу звукоярыды: тон—полутон или полутон—тон, целотонную гамму или звукоярыды с малыми и увеличенными или малыми и большими секундами:

3056)



Такой выдерживаемый, перемещаемый или обыгрываемый диссонантный аккорд в определенных метроритмических условиях превращается в опору, в созвучие, которое подчиняет себе все вспомогательные и проходящие звуки и созвучия, то есть приобретает значение местной или основной диссонантной тоники. Возникают своеобразные лады (уменьшенный или увеличенный), в которых опорой становится диссонанс, а ему подчинено обычно консонантное или иногда также диссонантное окружение.

К возникновению таких ладообразований вели различные пути, как правило, обнаруживающие начальную зависимость от мажора и минора. В секвенциях, в цепи мотивов увеличенных или уменьшенных трезвучия оказываются в положении опорных, разрешающих предшествующие им более диссонантные созвучия; возможно и движение секвенций по одинаковым интервалам (например, по малым терциям, большим терциям или тритонам) при сохранении ладового наклонения:

3056)

Ф. Шопен. Мазурка



Э. Григ. Оп. 68, № 3



е) Andante lugubre

П. Чайковский. «Франческа да Римини». Вступление





В примере 305 в секвенция во втором звене показывает уменьшенное трезвучие II ступени в виде местного устоя, разрешающего уменьшенный септаккорд; в примере г секвенция движется по большим терциям, сопоставляя мажорные трезвучия, а в примере д обыгрывается уменьшенный септаккорд вспомогательным мажорным трезвучием, затем следуют нонаккорд и уменьшенные септаккорды, взятые с задержаниями в басу. Примеры 305 в, г, д, е взяты из развивающих разделов произведений и вступления к фантазии «Франческа да Римини» П. И. Чайковского.

В приводимых ниже отрывках из третьей части Седьмой сонаты Бетховена легко проследить, как уменьшенный септаккорд в экспозиционной части, обыгрываемый вспомогательными звуками, сохраняет функциональное значение, несмотря на то, что подчеркнут тяжелым временем; будучи же использован без разрешения и в секвентной перестановке, этот аккорд выявляет свою красочную сторону.

ж) *Largo e mesto*

Л. Бетховен. Соната № 7, ч. II



Красочность, колорит увеличенного трезвучия характеризует следующий пример из прелюдии Дебюсси:

К. Дебюсси. «Дельфийские танцовщицы»



Дальнейшие примеры иллюстрируют использование увеличенных и уменьшенных ладов в экспозиционных разделах:

к) [Andante]

Н. Римский-Корсаков. «Кашей бессмертной»

л) Moderato

Н. Римский-Корсаков. «Кашей бессмертной»

М)

В даль-ю до-ро-гу. В ду-ги сги-бай

Н)

Греб-ни ва-лов в пыль раз-ве-ва-я

Внутренняя дифференциация этих обращенных ладов меньшая, так как функциональные отношения в них ограничены принципом «неустой—устой»<sup>6</sup>.

Задания

Устные

Проанализировать:  
 Ф. Шопен. Баллада № 1.  
 С. Рахманинов. Прелюдии ор. 23, № 5 и ор. 32, № 2.  
 Н. Метнер. «Русская сказка» ор. 42 № 1.  
 С. Прокофьев. Соната № 3 ор. 28.  
 Н. Римский-Корсаков. «Кашей бессмертный», цифры 27—29.  
 К. Дебюсси. Прелюдия «Паруса».

<sup>6</sup> Подробнее об этих ладах см. в кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. Вып. 2. М., 1975, с. 210 и далее.

## 6. О МОДИФИКАЦИИ ТОНАЛЬНОСТИ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ СКРЯБИНА

В произведениях позднего периода творчества Скрябина на основе всевозможной альтерации доминантового аккорда и разновременного включения в его состав отдельных элементов образуется своеобразная модификация тональности. Роль тоники в ней выполняют разновидности диссонантной доминанты, приобретающей изредка и миксолидийскую окраску. Таких разновидностей много: D<sup>7</sup>, D<sup>7</sup><sup>♯</sup>, D<sup>7</sup><sup>♭</sup>, D<sup>7</sup><sup>♯</sup><sup>♭</sup>, D<sup>7</sup><sup>♭</sup><sup>♯</sup>, D<sup>7</sup><sup>♯</sup><sup>♯</sup>, D<sup>7</sup><sup>♭</sup><sup>♭</sup>, D<sup>7</sup><sup>♯</sup><sup>♭</sup><sup>♯</sup>. При этом терция — лишь изредка малая, нона — чаще всего большая, вместо терции иногда вводится кварта. Выполняющее роль тоники созвучие может, таким образом, включать синтез всех звуков, оказаться сложным представителем тональности. Очень часто такими созвучиями являются аккорды в заключении построений или целых произведений. Ядром этих аккордов являются прима, терция и септима (а иногда в него входит и пониженная квинта). Такая «тоника» впитывает буквально все звуки системы при сохранении терцовой основы, различных альтераций, неразрешенных задержаниях или проходящих звуках, хотя вертикаль обычно ограничивается тремя-шестью звуками. Многозвучные аккорды у Скрябина нередко изложены в виде кварттовых по структуре, которые, однако, воспринимаются с позиции терцовых оснований и в завуалированном виде являются полифункциональными созвучиями. В нотной записи сочинений (преимущественно фортепианных) позднего творчества Скрябина относится весьма свободно к энгармонизму звуков, обозначая уменьшенную квинту увеличенной квартой, повышенную квинту — малой секстой, а минорную терцию — повышенной секундой.

Развитие гармонии Скрябина привело на определенном этапе к вытеснению минорного трезвучия, к почти полному отсутствию субдоминантовой функции; гармонический пульс во многих случаях становится замедленным, мелодическое движение протекает на фоне одного аккорда<sup>6</sup>. Включение в один аккордовый комплекс буквально всего звукового состава лада привело к снятию различия между мелодической и гармонической фигурациями. Вместо смен аккордов разных функций происходит смена различных вариантов состава аккорда одной функции или его перемещения, а также возникают фактурные варианты одного созвучия. Однако смены баса в многозвучных аккордах все же нередко приводят к едва заметным изменениям функционального значения аккорда, а смены расположения могут способствовать расслоению и выявлению полифункционального содержания. В целом Скрябин редко пользуется таким расположением, стремясь обычно к однозначности вертикали.

Определять модификацию тональности по внешним признакам (например, количеству ключевых знаков), очевидно, не приходится. Скрябин не ставит ключевых знаков вообще. Он обозначает тональность основным тоном основного аккорда. Так, Седьмая соната начинается экспозицией главной партии в модифицированном фа-диез мажоре:

<sup>6</sup> В последних опусах Скрябин в какой-то степени возвращается к использованию и субдоминант, и минорных звучаний (см., например, Прелюдию ор. 74 № 2).



На фоне малого мажорного септаккорда, а затем терцквартаккорда с пониженной квинтой (основной тон — *фа-диез*) излагается в верхнем регистре основная фанфарная интонация главной партии, построенная на ля-мажорном трезвучии<sup>7</sup>.

Это трезвучие, вернее, его прима *ля*, оказывается весьма весомой и уже в такте 3 заменяет мажорную терцию (*ля-диез—си-бемоль*). С такта 5 начальный материал главной партии дан секундой выше, а такты 7 и 9 представляют собой фактурно видоизмененный и поднятый еще на большую секунду материал тактов 6 и 7. Главная партия завершается тоническим аккордом в его начальном мелодическом положении. Связующая партия (такты 10—28) почти целиком развивается на фоне основного нонаккорда от *фа-диез*. При этом в верхнем регистре в тактах 10—16 перемещается (в основном по малым терциям) большой минорный септаккорд с повышенной квинтой. В тактах 17—19 после смены размера и фактуры из гармонии основного аккорда исчезает терцовый тон, а с такта 23 устанавливается основная (тоническая) гармония побочной партии: построенный на звуке *соль-диез* малый септаккорд с двумя терциями (мажорной и минорной), чистой и пониженной квинтой. Так же как в начальном разделе главной партии и первом разделе связующей, в тактах 23—28 две терции основного аккорда оказываются прямой и септимой большого минорного септаккорда с повышенной квинтой (партия правой руки).

В начале побочной партии гармония упрощается — остается лишь минорная терция и пониженная квинта. На четвертой восьмой вступает тема лирической побочной партии. В дальнейшем развитии хроматизируются подголоски, гармония усложняется секстой, ноной, то большой, то малой, в басу возникает чистая квинта, а в такте 36 на фоне интонаций главной партии в левой руке появляется материал связующей партии, завершающий первое предложение (такт 38). Второе предложение остается в той же гармонической сфере, но интенсивно полифонизировано — мелодия побочной партии в среднем голосе сопровождается в правой руке контрапунктом, а в левой — элементами главной и связующей партий.

Модификация тональности у Скрябина не привела, однако, как это иногда утверждают, к упразднению тональной организации. Но не симптоматично ли, что начиная с Пятой сонаты Скрябин отказался от цикличности ее формы? Интересно и то, что репризы Пятой, Шестой, Седьмой и Восьмой сонат целиком транспонированы и, кроме изменения высотного положения тональности, остаются неизменными.

Развитие тональной системы Скрябина, отразившее не только эволюцию его собственного творчества, но и общестиллистические приметы музыкального языка той эпохи, связано в большой мере с нарастанием роли альтерации в аккордике доминантовой сферы. С другой стороны, в творчестве Скрябина нашло отражение и несколько одностороннее развитие явления, которое мы уже отмечали в области эволюции доминантовых ладов. Однако радикальным отличием от них оказывается перманентная диссонантность ак-

корда, заместившего тонику, что сохраняет за ним известную долю доминантовости. Настоящая тоника подразумевается достаточно активно, и в этом состоит ладовая динамика.

## Задания

### Устные

Проанализировать:

А. Скрябин. Соната № 4; ор. 30, ч. 1; Соната № 6 ор. 62; Прелюдии: ор. 31, № 1—4; ор. 33, № 1—4; ор. 35, № 1—3; ор. 39, № 2—4; ор. 48, № 1—4; ор. 59, № 2; ор. 67, № 1.

К. Дебюсси. Прелюдия «Ундина».

## 7. РОЛЬ ТОНАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ХИНДЕМИТА

Иной, по сравнению с поздним Скрябиным, является модификация тональности в творчестве Хиндемита<sup>8</sup>.

Пауль Хиндемит (1895—1963), один из крупнейших европейских композиторов, автор очень большого числа произведений в различных жанрах, прошел довольно сложный творческий путь. В ряде трудов и учебных пособий он изложил свои взгляды на развитие музыкального мышления и основы творчества. И в теории и в практике он твердо стоит на тональных позициях. Выступая с довольно резкой критикой додекафонии и других крайних явлений модернизма, Хиндемит в своих взглядах и творческих проявлениях оставался на позициях оправданного новаторства.

Наиболее полное представление о теоретических взглядах автора на тональность можно получить из анализа его цикла «*Ludus tonalis*», который был им создан вскоре после появления его научно-методических трудов. Расположение тональностей в цикле — своего рода иллюстрация теории Хиндемита о степенях родства. Эта теория базируется на интервальном принципе, согласно которому наиболее близкими по родству являются тональности, отстоящие от исходной на квинту (вверх и вниз), затем следуют тональности терцового соотношения, затем большесекундового, малосекундового и, наконец, тритонового:

307 прелюдия

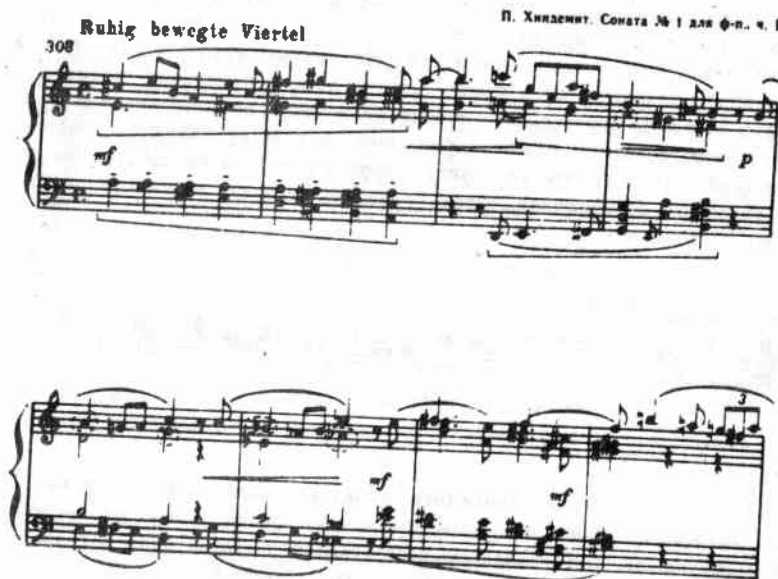


<sup>8</sup> Гармонический язык Хиндемита исследован далеко не достаточно. Однако отдельные стороны его музыкального мышления можно охарактеризовать, опираясь на опубликованные исследования и статьи ряда авторов, как и на изложение самим композитором многих положений.

<sup>7</sup> Запись звуков диктуется здесь соображениями удобства чтения. Поэтому для нахождения структуры аккорда требуются передко энгармонические замены звуков.

При таком расположении тональностей возникает вопрос: почему Хиндемит фиксирует только двенадцать из них? Дело в том, что композитор теоретически объединяет одноименные тональности, считая их за одну. Так, например, *до* оказывается с двумя равноправными (мажорной и минорной) терциями тоники, двумя терциями в субдоминанте и двумя терциями в доминанте. Результатом теоретического, а в данном сочинении — и практического объединения одноименных мажора и минора у Хиндемита вместо двадцати четырех получается только двенадцать тональностей, в которых в немалой степени нивелирован контраст ладовых наклонов. Если пренебречь некоторыми подробностями, то в целом теория родства тональностей, по Хиндемиту, приближенно и несколько схематизированно отражает исторический процесс развития тональных отношений в музыке: а) преобладание квартовых отношений (XVI—XVIII века), б) обогащение терцовыми соотношениями (XVIII—XIX века), в) секундовые соотношения (XIX—XX века).

Объединение одноименных мажора и минора явилось крайним выражением тенденции к стиранию их ладовой противоположности, которая отражена и в ряде произведений Хиндемита 30-х и 40-х годов. Практика давала немало примеров включения в этот синтез и признаков натурально-ладовых гармоний. Хиндемит весьма часто заменяет в трезвучии (в том числе тоническом) терцовый тон квартовым, что также стирает противоположность ладовых наклонов. В сочинениях композитора в раскрытии усложненной одноименной мажоро-минорной тональности с натурально-ладовыми признаками большое значение приобретает активное голосоведение, насыщенное секундовыми ходами.



В первом двутакте ля мажор представлен весьма полно с краткими отклонениями в субдоминанту и затем доминанту. При этом тонический аккорд на четвертой четверти такта 2, звучащий после *Д<sup>7</sup>* к ми мажору, придает двойственный функциональный смысл — тоники ля мажора, но с лидийской субдоминантой, и в то же время субдоминанты ми мажора. Здесь, на фоне повторяющейся примы тоники, нижний и альтовый голоса движутся по гаммам ре мажор и ля мажор в противоположном направлении, а верхний голос фиксирует ми мажор. В дальнейших тактах 3—4 слышатся весьма краткие отклонения в тональности до мажор, соль мажор и дорийский си минор. Плавное противоположное движение альты и баса приводит к замене терцового тона соль-мажорного трезвучия звуком ля, аккорд же си минора дважды оказывается без терцового тона. Далее продолжается удаление от ля. В тактах 5 и 6 секвентно сопоставлены миксолидийский ре мажор и ми-бемоль мажор: тонические аккорды в обоих случаях выступают как квартовые созвучия. Такое далекое отклонение в тональность, отстоящую на три-тон, в экспозиции (даже в первом предложении) несколько завуалировано заменами терцовых тонов квартовыми и на сильных долях тактов 5 и 6. В тактах 7 и 8 движение мажорных аккордов (тональностей) по малым терциям, образуя своеобразный терцовый ряд, останавливается на доминанте к до-диез минору, откуда мелодическая модуляция возвращает на момент миксолидийский ля мажор. Затем секундовое движение аккордов приводит к половинной каденции на доминанте соль-диез минора. Широкий охват тональностей, которые в экспозиции следуют буквально друг за другом, создает весьма заметное отличие данного экспозиционного изложения от аналогичных явлений в творчестве предшествующих композиторов (например, от начального периода из хора *a cappella* Верди, см. пример 298 в седьмой главе), где круг тональностей также весьма широк.

К целому ряду гармонических элементов первого предложения сонаты Хиндемита вполне применимы характеристики «с различных позиций». Так, рассмотрев это предложение с позиций краткого последовательного показа тональностей в их постепенном удалении от основной, мы не можем не заметить богатства ладотональных и модальных связей. Они возникают в результате отмеченного синтеза мажоро-минора с разновидностями диатонических (натуральных) вариантов мажора и минора. Данная аналитическая трактовка приведена в примере под нотным текстом. Обозначив в этом анализе гармонию третьей четверти такта 6 как лидийскую, IV ступень *ми-бемоль* (имея в виду энгармоническую замену в записи), мы должны обратить внимание на то, что она в дальнейшем переходит в неполное трезвучие IV ступени ля. Очевидно, это соотношение *ми-бемоль* — *ре*, то есть II<sub>н</sub> — Т, и было причиной именно такой записи. В такте 10 нотацией той же гармонии подчеркнута ее лидийская природа.

Таким образом, экспозиционное изложение, весьма показательное для гармонического языка Хиндемита зрелого периода его творчества, свидетельствует об огромных стилистических сдвигах. Так, при очень большом обогащении аккордового состава тональности у автора весьма усилилась зависимость вертикали от голосоведения. Мелодическая активность не только крайних, но и средних голосов, преобладание секундового движения при четкой дифференциации их функций нередко приводит к внедрению в вертикаль побочных тонов, заменяющих аккордовые. В данном примере преимущественно возникли замены терцовых тонов. Природа диссонантности вертикали в приведенном образце, как и во многих других, также обнаруживает ряд особенностей. Если, например, диссонансы в хоре Верди (см. пример 298) являются септаккордами или по преимуществу приготовленными задержаниями, то у Хиндемита септаккордов значительно меньше, а приготовленные задержания единичны. При сложности функционального состава аккордики расширенной тональности Хиндемит весьма внимателен к возможностям слухового восприятия. В этой связи не лишено интереса наблюдение, что в фугах "Ludus tonalis" не более трех голосов. Композитор пользуется и трезвучиями, и неполными аккордами, что также способствует восприятию его сложной, хотя и тонально ориентированной музыки.



П. Хиндемит. Соната № 2 для ф-п., ч. I



Квартовые гармонии нередко возникают как квартные дублировки голоса, напоминающие древний органум, перенесенный в многоголосный контекст. Иногда в кульминациях используются и многоквартные созвучия.

Тональность у Хиндемита вобрала модуляционную и альтерационную хроматику, как и мажоро-минорные системы, на таком уровне, что, несмотря на ясность центра, композитор даже отказывается обычно от выставления ключевых знаков.

Несмотря на интенсивное взаимодействие полифонических и гомофонических приемов изложения, как и воздействие голосоведения на гармоническую вертикаль и последовательность созвучий, у Хиндемита более, чем у многих

его современников, вертикаль ориентирована на трезвучие. Во всяком случае, терцовость вертикали является у него господствующей.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что в тональных и аккордовых соотношениях у Хиндемита, как и многих композиторов первой половины XX века, значительно возросла роль секундовых соотношений, вытеснивших более привычные и функционально однозначные обороты.

Музыка Хиндемита опирается на тональную гармонию. Вместе с тем комплекс выразительных средств, музыкальный язык — тематизм, ладотональность, гармония, интонационное наполнение и структура — весьма сложны и требуют для восприятия его произведений значительного слушательского опыта. Автора привлекало многое, начиная от обращения к тематике времен Баха — Генделя и культивирования форм и жанров этой эпохи до использования гармонических средств из широко развитого ладогармонического арсенала XX века. Такой широкий охват исторических явлений всегда чреват опасностью возникновения стилистической пестроты и бывает под силу лишь очень большому мастеру. Эту опасность композитору не всегда удавалось избежать, хотя он, по-видимому, и отдавал себе отчет в ее существовании.

#### Задания

##### Устные

Проанализировать:

П. Хиндемит. Соната для скрипки и ф-п., ч. I и III; Соната для ф-п. № 1, ч. I, ч. III — раздел фа-диез мажор; Соната для ф-п. № 2, ч. I; Соната для ф-п. № 3, ч. I, заключение; Хоры: «Лань», «Лебедь», «Все пролетает».

#### а. ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ

Явления гармонии в современной реалистической советской и зарубежной музыке далеко еще не полностью исследованы. В число таких проблем входит и политональность в ее многообразных проявлениях.

Несмотря на то что в теории музыки еще не выработано единого мнения по многим частным вопросам, ряд положений может быть изложен и в учебнике.

Если в одной вертикали сочетаются элементы, представляющие разные различные гармонические функции, мы говорим о полифункциональности. С явлениями полифункциональности мы уже встречались — в кадансовом квартсекстакорде, точнее, в квартсекстакорде I ступени, в септаккордах и нонаккордах, как и многотерцовых образованиях. Полифункциональность выступает особенно четко, если на функционально ясный бас накладывается аккорд иной функции — например, II<sub>7</sub> или IV<sub>7</sub>. Рассматривая обращения D<sub>7</sub> например D<sub>2</sub>, мы

отмечали его отчетливую бифункциональность, выявляющуюся при разрешении в тоническое трезвучие, которое производит впечатление плагального оборота.

Весьма близкими к полифункциональности оказываются вертикали, состоящие из разных аккордов или созвучий и называемые полигармониями. Этим термином определяют сочетания разных аккордов, принадлежащих одной тональности. Гармонические же образования, принадлежащие различным тональностям, образуют политональность.

В художественной практике различные проявления политональности обязательно связаны с многоплановостью фактуры (расслоением ткани). Такая многоплановость возникает, как правило, в полифонической ткани, но может иметь место и в гомофонии.

Полифункциональные и полигармонические средства вполне осознанно применялись еще в конце XVIII и в XIX веке (см., например, коду первой части Сонаты № 26 Бетховена, третью часть Фортепианного концерта № 25 Моцарта или пьесу Шумана op. 133 № 5).

В XX веке политональность выступает как стадия процесса усложнения вертикали. Использование этого средства композиторами XX века обнаруживает их индивидуальные приемы и в целом весьма осмысленный подход. Кроме того, полифункциональность, полигармония и политональность далеко не всегда достаточно четко разграничиваются, обнаруживая и промежуточные явления.

Осознанная и организованная политональность, имея различные градации сложности, может использоваться композитором как достаточно гибкое выразительное средство. Так, совместное звучание родственных тональностей, тоники которых укладываются в одну терцовую структуру и имеют общие тоны, встречается даже в экспозиционных разделах формы, создавая мягко диссонантную, тонально завуалированную гармоническую сферу изложения темы:

310 [Allegro molto sostenuto] С. Прокофьев. Соната № 4 op. 29, ч. I

*pp il basso pesante*

*mf*

*pp*

*cresc.*

*f espresso*

*dim.*

В нижнем слое фактуры звучит ми-бемоль мажор, а в верхнем — соль минор с фригийской секундой. Заканчивается же первое предложение на тонике соль минора. Второе предложение, начинаясь аналогично первому, заканчивается тоникой ми-бемоль мажора, которая затем закрепляется в заключительной партии. Таким же объединением тональностей терцового соотношения пользуется Прокофьев в экспозиционном изложении побочной партии первой части Девятой сонаты. Основной или главной тональностью здесь оказывается соль мажор.

Для политональности в реалистической музыке, при известной ладотональной децентрализации, борьбе за главенство двух разных тональных центров всегда характерна некоторая дифференциация сочетаемых явлений. Она проявляется с различной интенсивностью — сильнее там, где объединяющей оказывается простая консонантная или мягко диссонантная опора, как в названных выше примерах, слабее — в том случае, если объединяющей оказывается сложная опора резко диссонантного склада.

Своеобразны политональные комплексы, возникающие на основе *ostinato* различного типа. При этом объединение родственных тональностей создает обычно более мягкие эффекты лирического склада:

А. Хачатурян. Симфония № 2, ч. I

Largamente. Con dolore, rubato

311

*mf molto espressivo pizz.*

*pp*





На фоне тонко-доминантового органного пункта *си-бемоль* — *фа* *ostinato* звучит в верхнем слое в *соль-бемоль* мажоре тема-причитание, затем сдвигается на терцию вниз (в параллель) при сохранении *ostinato* на прежнем уровне. С такта 4 вступает в нижнем регистре песенная тема, звучащая в *ре-бемоль* мажоре. Сочетаемые между собой родственные тональности здесь организованы так, что не создают резких перечений, и возникает углубленно-лирический, несколько скорбный образ, предшествующий вступлению репризы.

Одновременное сочетание неродственных тональностей терцовых, секундовых, тритоновых соотношений встречается обычно в развивающихся частях формы как динамизирующее, нередко кульминационное средство особой красочности или драматизации. Устойчивое выдерживание политональных сочетаний на протяжении целой пьесы или части формы является редкостью, а политональные объединения неродственных тональностей находят большей частью лишь эпизодическое применение, ориентированное на тональный итог, на разрешение.

С. Прокофьев. Соната № 5, ч. III

312 [Un poco allegretto]



Сочетание *фа* мажора в нижнем слое и *си* мажора в верхнем здесь разрешается в сложную опору — *ми* мажор в верхнем и *соль-диез* минор в нижнем слое, которые затем меняются местами. Связь *фа* и *си* как II и V ступеней *ми* мажора или *ми* минора — самая прямая и функционально ясная, связь же с *соль-диез* минором менее близкая. В экспозиционной части развитие приводит к увеличенному трезвучию (вернее, секстаккорду) *ми* — *соль-диез* — *до*. Во втором же проведении (в репризе) в качестве разрешения появляется *ми* минор уже без верхнего слоя.

Политональные эпизоды, где соединены неродственные тональности, выступают нередко в качестве вершины развития сложных соотношений тональностей, ранее появлявшихся порознь:

С. Прокофьев. Соната № 5, ч. I

[Allegro tranquillo]



Д. Шостакович. Прелюдия ор. 34, № 10

[Moderato non troppo]  
a tempo





Тональности тритонового соотношения в Пятой сонате Прокофьева выступают в виде тонических аккордов. Их объединяет аккорд доминантового значения для обеих тоник, который расположен на четвертой четверти такта 4 между вертикальной сменой положения тоник. Возможное разрешение в ля здесь лишь намечается.

В прелюдии Шостаковича политональный эпизод си-бемоль минор — до-диез минор, предшествуя репризе, даже вклиниваясь в нее, является соединением тональностей, следовавших друг за другом в тактах 14—18.

Использование политональных средств в творчестве различных композиторов весьма индивидуально и отличается не только выбором определенных интервальных соотношений сочетаемых тональностей, но и местоположением в форме, а также акцентированием красочного или функционального элемента.

Так, прочная тональная ориентированность музыкального мышления Прокофьева, частое применение им диатоники и переменных ладовых систем, любовь к многотерцовым созвучиям сделали вполне естественным и применение сочетаний родственных тональностей терцового соотношения. Более сложные соотношения тональностей являются как бы распространением полигармонических образований: разрастание их в пластах приводит в большинстве случаев к появлению тональности, служащей разрешением. Это разрешение само может быть представлено диссонансом, то есть быть тоже полифункциональным созвучием, но обязательно более простым.

Шостакович пользуется политональными соединениями большей частью в целях динамизации, контрастности и драматизации развития. Его излюбленные сопоставления тональностей в малосекундном соотношении становятся и полигармониями, и разрастаются до политональных эпизодов, располагаемых в развивающих частях, в кульминационных зонах.

#### Задания

#### Устные

Проанализировать:

Л. Бетховен. Симфония № 3, ч. 1, переход к репризе.

К. Дебюсси. Прелюдии: «Вереск» (№ 17), заключение, «Канона» (№ 22).

М. Равель. «Дитя и волшебство»: хор «Пастух и пастушки».

С. Прокофьев. «Александр Невский»; «Ледовое побоище»; Соната № 3 ор. 28, заключение; Соната № 4, ч. II, перед репризой.

З. Кодай. Хор «Вечер».

Н. Мясковский. «Пожелтевшие страницы» ор. 31, № 1; «Из лирики Степана Щипачева»: «Приметы».

А. Давиденко. Хор «Бей молотом».

В. Шебалин. Романсы на стихи Пушкина ор. 23, № 3, 5 и 6.  
Г. Свиридов. «Курские песни», № 6; «Деревянная Русь», № 2.  
В. А. Моцарт. Концерт для ф-п. с орк. № 25, ч. III.  
Д. Шостакович. Соната № 2 для ф-п., ч. I.

#### 9. ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Во всех (кроме первой) главах настоящего учебника шла речь о различных проявлениях хроматики, о ее специфике: а) в побочных доминантах и субдоминантах тональностей первой степени родства, б) в различных мажоро-минорных и миноро-мажорных системах, в) в группах тональностей второй и третьей степеней родства. Рассмотрены и альтерационная хроматика, хроматические неаккордовые звуки, а также модификации тональности, связанные как с альтерацией, так и с хроматикой, возникающей от синтеза различных натуральных и условно-диатонических ладообразований вокруг одного тонального центра. Различные проявления хроматики составляют с полной диатоникой сложную хроматическую систему. Несмотря на то что о хроматике говорилось во многих теоретических трудах различных эпох, необходимо вкратце остановиться на обзоре развития этой системы, с тем чтобы перейти к характеристике некоторых особенностей современной музыки.

В XIV—XVI веках хроматика участвует в каденциях и в сравнительно редких модуляциях. Преимущественно модуляционная хроматика характерна и для музыки XVII и XVIII веков; а альтерационная появляется в заметном количестве лишь во второй половине XVIII — начале XIX века в творчестве венских классиков интенсивно расширяются тональные планы, которые подготавливают сближение по времени одноименных тональностей и тем самым появление и формирование одноименных мажоро-минорных и миноро-мажорных ладовых систем. Звуки хроматики наряду с прежними получают новое значение; в этих системах возрастает роль терцовых соотношений, они обогащаются субсистемами за счет низких (мажоро-минор) или высоких ступеней (миноро-мажор). Включаясь таким образом в условную диатонику, низкие и высокие ступени приобретают новое качество, которое проявляется не только в колорите и связанном с ним обогащении выразительности, но и в увеличении функционального веса аккордики на этих ступенях.

Мажоро-минорные и миноро-мажорные системы благодаря сближению центральной тоникой с тональностями мажоро-минорного родства вместе с тем требуют большего внимания к укреплению своего положения централизованной системы. В XIX веке, с одной стороны, произошло полное раскрытие этих систем наряду с расширением и завершением процесса ладотональной централизации (например, в творчестве Вагнера и его современников), с другой же — возрастание роли фонизма, средства, направленного на децентрализацию ладотональности. В то же время возродился интерес к выразительным особенностям натурально-ладовых гармоний; в сферу этих ладов проникает альтерация. Существенное значение имело также возрастание числа энгармонических модуляций и красочных сопоставлений во взаимодействии со свободным и обильным применением неаккордовых звуков.

С усилением альтерационности вступило в действие весьма существенное свойство альтерированных аккордов — их энгармонизм и воз-

возможность разрешения в весьма отдаленные друг от друга тональности. Самое сильное средство интенсификации тяготения — альтерация, — таким образом, в определенных условиях превратилось в средство противоположного действия. В самом деле, стоит альтерированному, например, доминантсептаккорду появиться в условиях тонально неясного контекста, как направленность его тяготения окажется тоже неясной, а его фони́зм проявится в полной мере.

В музыке XIX века в результате концентрации хроматики иногда возникает тональная завуалированность, своей зыбкостью, неопределенностью и поэтому большой статичностью обычно противостоящая тонально ориентированному или ясно модулирующему, то есть динамичным, разделам. При известных метроритмических условиях в этих разделах подчеркивается красочность отдельных гармоний или функционально и тонально не связанных сопоставлений. К внетональным построениям мы уже ранее относили некоторые секвенции — типа терцовых рядов, которые особенно последовательно, эффективно и творчески убедительно разработаны в произведениях Римского-Корсакова (см. тему 8 третьей главы). Как и в музыке композиторов XIX—XX веков, у Римского-Корсакова таким разделам тональной неопределенности принадлежит значительная роль. Средством красочных «блужданий» и «стертости» тональных граней композитор весьма часто пользуется для характеристики фантастики, сказочности, нереальности. Эпигармонизм увеличенного трезвучия и альтерированные созвучия занимают здесь главенствующее положение.

Насыщение музыкальной ткани хроматикой привело к отсутствию тоники в виде трезвучия на большом протяжении, хотя она вполне отчетливо ощущается, как бы управляет развитием, которое в таких случаях приобретает обычно большую напряженность в сопоставлении вертикалей различных функциональных групп и тональностей. (См., например, вступление к «Франческа да Римини» Чайковского, а также вступление к опере Вагнера «Тристан и Изольда». Если в первом преобладает тональная неопределенность, то во втором отсутствует лишь трезвучие тоники ля минор). Но в такой тональной организации нередко выделяются яркие гармонические обороты или аккорды, которые иногда называют лейтгармониями. Лейтгармония сыграла большую роль в постепенном становлении новых модификаций тональности и в музыке других композиторов (например, позднего Скрябина).

В XX веке из лейтгармоний возник определенный принцип организации ткани вокруг настойчиво возвращающегося диссонантного созвучия и привел к своеобразно ограниченному и функционально обедненному способу движения «устой — неустой», который, однако, как единственный для крупных форм, непригоден, что доказывается отсутствием произведений, выдержанных в таких соотношениях.

В 20-е годы XX века появилась додекафония. Конструктивные основы этого частного ответвления развития музыкального мышления и творческих методов сводились к следующему:

а) предельная «хроматизация» на основе равномерной темперации, то есть объявление всех двенадцати (именно двенадцати, а не семнадцати) звуков октавы абсолютно равноправными и, следовательно, лишёнными какой бы то ни было дифференциации<sup>9</sup>;

<sup>9</sup> Как уже говорилось, в таких соотношениях смысл хроматики фактически утерян, хотя именно ее развитие до высокого уровня предшествовало их возникновению.

б) отказ от условий, способных выделить звук или созвучие из контекста настолько, чтобы они могли приобрести тоникальность. Это условие выражено рекомендацией не пользоваться возвращением к одному и тому же звуку до тех пор, пока не прозвучали все остальные. Кроме того, такой отказ от повторов подразумевает исключение метроритмических подчеркиваний отдельных звуков. Именно по той же причине в додекафонии не применяются консонансы, механически выделяющие из контекста как потенциальные тоники.

Музыкальная практика создателя теории додекафонии А. Шёнберга, как и его учеников и последователей — А. Берга и А. Веберна, — достаточно убедительно показала, что если этим методом пользуется талантливый музыкант (а не малоодаренная личность), то сквозь все ограничения, возведенные теорией, в большинстве случаев пробиваются более или менее явные следы тонального мышления, хотя иногда они тщательно маскируются нотной записью. В интонационном отношении додекафония отражает тенденцию к отказу от динамики и приводит фактически к обеднению в интонировании эпигармонически равных звуков, которое обогащает художественность исполнения.

А. Веберн. Кантата № 1

315 Оживленно

В партии сопрано, без сомнения, ориентация на *до*, в партии альты — *соль*, то же в партии тенора, а в партии баса — *ми* или скорее *мибемоль* (см. в такте 3 мелкие ноты в скобках). Исполнение отрывка (что проверено на практике) оказывается интонационно не только более точным (а для певцов и более удобным), но и более богатым, если ориентироваться на до-минорный сектаккорд как возможную (но пропущенную) опору. Второй отрывок того же примера, (такты 32 и 34), ориентированный на ре-минорное трезвучие, выигрывает интонационно и облегчается для певцов, если эту ориентацию сделать сознательной. Отчетливость таких изменений неоднократно отмечалась слушателями хоровых произведений. Во всяком случае, подробный анализ произведений вокальной музыки, тонально слабо или вовсе не ориентированных, представляется совершенно необходимым для достижения удовлетворительной или хорошей интонации в исполнении.

Рассмотрение множества произведений, в которых использована серийная техника, показывает, что в чистом виде додекафония применялась редко. В настоящее время наблюдается лишь проникновение отдельных приемов ее в арсенал выразительных средств композиторов, где они используются не как противостоящие тональному мышлению. Даже у А. Шёнберга, первооткрывателя двенадцатитоновой техники, в позднем творчестве отчетливо проступает вновь тяготение к тональности.

В судьбе тональности, начиная от доклассической эпохи и до наших дней, решающую роль играет крупная форма инструментальной и вокально-инструментальной музыки, где сила возможных компенсаторов тональности — серий, инструментовки, ритмики — оказывается явно недостаточной для скрепления крупного целого.

### Задания

#### Устные

Проанализировать:

- А. Берг. Концерт для скрипки и оркестра.
- А. Шёнберг. Квартет № 4, экспозиция.
- В. Шебалин. Квартет № 9, экспозиция.
- Д. Шостакович. Квартет № 7, экспозиция.

\*

В огромном многообразии гармонических средств, множестве творческих поисков, характеризующих музыку нашего времени, не легко выделить наиболее существенные и перспективные. В оценках явлений при этом всегда подстерегает опасность быть недостаточно объективным. Тем не менее можно высказать ряд соображений, основанных на обзоре исторического развития ладогармонического мышления, в некоторой степени прослеженного в предыдущих темах данного учебника.

Для оценки явлений гармонии в современной музыке необходимо обратить внимание на то, что в ряде творческих направлений гармония находит различное применение. Находясь всегда в единстве с другими выразительными средствами и составляя с ними основу музыкального тематизма, гармония отражала уже в XIX веке тенденции к индивидуализации в рамках национальных школ, а затем и в творчестве отдельных их представителей. Этот процесс, поддержанный стремительным развитием музыкальной фольклористики, остается одной из главных линий эволюции и обогащения средств в XIX веке. Именно в этой плоскости лежат огромные достижения национальных школ Запада и Востока. В творчестве их представителей отражены прогрессивные идеи нашей современности.

Трудно предсказать, в каком направлении будет в дальнейшем развиваться тональная основа. Однако представляется несомненным, что она останется наиболее действенным конструктивным средством и ее развитие будет связано не с односторонними и, следовательно, ограниченными в своих возможностях направлениями.

Создания гениальных мастеров прошлого, ставшие достоянием человечества, составляющие несметное богатство культуры, представляют и в области музыки величайшие эстетические ценности. Музыкантам-исполнителям дано донести творения до аудиторий, вдохнуть

жизнь в творческие замыслы их создателей. Судьба шедевров музыкального искусства находится, таким образом, каждый раз в руках художника-исполнителя, зависит в большой мере от того, насколько глубоко он проник в содержание, в замыслы композитора, насколько убедительно, художественно совершенно и талантливо он донес его до концертного зала.

В шедеврах искусства различных эпох каждая новая эпоха находит созвучные ей черты, привносит в их интерпретацию свое, новое истолкование. Верно оценить и определить это новое может только художник, опирающийся не только на богатую интуицию, но оснащенный необходимыми глубокими знаниями истории и теории своего искусства, профессионально и технически подготовленный. В процессе такой подготовки изучение данного курса должно также иметь свое место.

Знание основ гармонии может и должно способствовать верному прочтению произведений и, следовательно, художественно убедительной интерпретации. Комплексы средств выразительности (в том числе характерные особенности гармонии) составляют не только важные признаки стилей определенных эпох, но и образуют характерные признаки жанров, которые помогают слушателям в определении содержания, например, инструментальных произведений. Взаимодействие жанровых признаков придает музыкальному образу богатство красок и составляет для исполнителя опору в процессе нахождения своей палитры исполнительских средств.

В учебный курс гармонии могут быть включены лишь апробированные результаты исследований. Гипотезам или дискуссионным суждениям здесь может быть предоставлено очень ограниченное место, несмотря на то что таких суждений и даже оформленных теорий имеется достаточно много. Опирающиеся нередко на еще не устоявшиеся явления художественного творчества, отражающие различные оттенки противоборствующих идеологий, эти теории в век интенсивнейшей идеологической борьбы также находятся в постоянном движении. Процесс развития гармонии в настоящее время исключительно многогранен, насыщен поисками и приобретает более ясные черты лишь в творчестве величайших мастеров, отстаивающих реалистическое искусство. Именно они в конечном итоге и отражают направление развития искусства и дают исследователю достоверный материал.



## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                               |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Введение                                                                                      | 3          |
| <b>Глава первая. Полная диатоника</b>                                                         | <b>12</b>  |
| 1. Разновидности форм диатоники                                                               | 12         |
| 2. Трезвучия натурального мажора                                                              | 25         |
| 3. Трезвучия натурального минора                                                              | 30         |
| 4. Удвоения и пропуски в аккордах                                                             | 32         |
| 5. Скачки терцовых тонов в сопрано, теноре и альте                                            | 34         |
| 6. Сектаккорды и квартсектаккорды всех ступеней                                               | 36         |
| 7. Консонанс и диссонанс                                                                      | 40         |
| 8. Септаккорды всех ступеней                                                                  | 45         |
| 9. Нонаккорды всех ступеней                                                                   | 55         |
| 10. О многозвучных вертикалях                                                                 | 60         |
| 11. О голосоведении и функциях голосов в многоголосии                                         | 64         |
| 12. Диатоника в целом                                                                         | 70         |
| <b>Глава вторая. Хроматика</b>                                                                | <b>72</b>  |
| 1. Общая характеристика                                                                       | 72         |
| 2. Модуляции и отклонения                                                                     | 76         |
| 3. Родство тональностей                                                                       | 85         |
| Тональности первой степени родства                                                            | 85         |
| Тональности второй степени родства                                                            | 85         |
| Модуляции в далекие тональности (третья степень родства)                                      | 91         |
| 4. Другие способы модуляции                                                                   | 95         |
| Модуляции непосредственные                                                                    | 97         |
| Секвенции                                                                                     | 99         |
| 5. О многотерцовых образованиях и функциях голосов в хроматике                                | 111        |
| <b>Глава третья. Мажоро-минорные и миноро-мажорные системы</b>                                | <b>114</b> |
| 1. Общая характеристика                                                                       | 114        |
| 2. Одноименный мажоро-минор                                                                   | 115        |
| Трезвучие VI низкой ступени ( $VI_n$ )                                                        | 116        |
| Трезвучие III низкой ступени ( $III_n$ ), минорная доминанта и VII низкая ступень ( $VII_n$ ) | 119        |
| 3. Одноименный миноро-мажор                                                                   | 126        |
| 4. Параллельные мажоро-минор и миноро-мажор                                                   | 131        |
| 5. Одноименно-параллельные мажоро-минор и миноро-мажор                                        | 136        |
| 6. Терцовые ряды                                                                              | 141        |
| 7. Развитие теории о степенях родства тональностей                                            | 150        |
| <b>Глава четвертая. Альтерация</b>                                                            | <b>155</b> |
| 1. Общие замечания                                                                            | 155        |
| 2. Ладовая альтерация аккордов доминантовой группы мажора                                     | 156        |
| 3. Ладовая альтерация аккордов субдоминантовой группы мажора                                  | 158        |
| 4. Ладовая альтерация аккордов доминантовой группы минора                                     | 164        |
| 5. Ладовая альтерация аккордов субдоминантовой группы минора                                  | 163        |
| 6. Ладовая альтерация ступеней других диатонических ладов                                     | 167        |
| 7. О роли альтерации в творчестве отдельных композиторов                                      | 169        |

|                                                                                      |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Глава пятая. Энгармонизм</b>                                                      | <b>174</b> |
| 1. Энгармонические модуляции                                                         | 174        |
| 2. Модуляции посредством энгармонизма звучности уменьшенного септаккорда             | 180        |
| 3. Модуляции посредством энгармонизма звучности доминантсептаккорда                  | 180        |
| 4. Модуляции посредством энгармонизма звучности альтерированного доминантсептаккорда | 184        |
| 5. Модуляции посредством энгармонизма звучности увеличенного трезвучия               | 188        |
| <b>Глава шестая. Неаккордовые звуки (Мелодическая фигурация)</b>                     | <b>191</b> |
| 1. Общая характеристика                                                              | 191        |
| 2. Приготовленные и неприготовленные задержания                                      | 195        |
| 3. Неаккордовые звуки на слабых долях. Проходящие                                    | 207        |
| 4. Диатонические и хроматические вспомогательные звуки. Предъем                      | 212        |
| 5. Неаккордовые звуки второго порядка                                                | 217        |
| 6. Педаль (органные пункты)                                                          | 227        |
| <b>Глава седьмая. Тональность и ее развитие</b>                                      | <b>246</b> |
| 1. Тональная структура музыкального целого (тональные планы)                         | 246        |
| 2. Тональные планы в симфонических формах                                            | 250        |
| 3. Тональное единство и контраст                                                     | 252        |
| 4. О тональном развитии в операх                                                     | 254        |
| 5. Некоторые модификации тональности в XX веке. Производные и альтерационные лады    | 257        |
| 6. О модификации тональности в позднем творчестве Скрябина                           | 271        |
| 7. Роль тональности в творчестве Хиндемита                                           | 273        |
| 8. Политональность                                                                   | 277        |
| 9. Хроматическая система                                                             | 283        |

© Издательство «Музыка», 1976 г.