



Ю. Холопов

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В 3-х частях
Часть вторая



Ю. Холопов

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В 3-х частях

Часть вторая



*Издательство «Музыка» Москва
2001*

Федеральная целевая программа
книгоиздания России

Холопов Ю. Н.

X 73 Гармонический анализ: В 3-х ч. Ч. 2.—М.: Музыка, 2001, 193 с., нот.

ISBN 5-7140-0618-6 (Ч. 2)

ISBN 5-7140-0608-9

Вторая часть книги «Гармонический анализ» посвящена аналитическому рассмотрению ряда проблем и техник тональной гармонии XX века. Анализируются сочинения крупнейших композиторов XX века, среди которых — К. Дебюсси, А. Скрябин, С. Прокофьев, Д. Шостакович, П. Хиндемит, И. Стравинский, О. Мессиа́н и др.

Предназначается для преподавателей и студентов — музыковедов, композиторов, исполнителей; также для всех, интересующихся теорией современной музыки.

X 490500000 – 205
026(01) – 01 **Без объявл.**

ББК 85.31

ISBN 5-7140-0618-6 (Ч. 2)

ISBN 5-7140-0608-9

© Издательство «Музыка», 2001 г.

Часть вторая

ГАРМОНИЯ XX ВЕКА

5. ВВЕДЕНИЕ

Об общих законах гармонии XX века

Наступление эпохи новой музыки XX века не ознаменовано каким-либо одним произведением — событием. Нельзя также назвать и какой-нибудь точной даты, разделяющей эпохи. Гармоническое новаторство Листа и Мусоргского, скончавшихся лет за двадцать до новой музыки XX века, подчас превосходит достижения иных композиторов, родившихся после их смерти.

Но где-то ведь новая музыка все же началась. Поставив весьма условно дату "смены веков" около 1908, мы отнесем тогда к "событиям" вокальные пьесы А. Веберна на слова С. Георга (1908), финал 2-го квартета А. Шёнберга (1908), Багатели для фортепиано Б. Бартока (1908), "Наваждение" С. Прокофьева (1908). Однако в знак постепенности и органичности эволюции гармонии на рубеже веков мы начинаем анализ с сочинений, в которых уже есть дух новой музыки XX века, но преобладают идиомы языка позднеромантической музыки. И далее, уже без всяких скачков закономерно появляются все прочие специфические особенности гармонии XX века.

Естественно, у начала новой гармонии стоит множество явлений, развивающихся в эпоху позднеромантической музыки. Это модальность в ее различных видах, в том числе и симметричные лады; эмансипация линейности и колористики, которые становятся самостоятельными факторами гармонии — особыми функциональными ее свойствами; разработка аккорда (в связи с линейностью — использование соаккордов); свободное применение мягких диссонансов и тенденция к установлению многоступенной градации (кон- и дис-)сонансов; разветвление понятия тональности, развитие различных состояний тональности (рыхлая, колеблющаяся, многозначная, диссонантная, переменная, снятая и др.); хроматизация тональных функций (замещение системы трех функций TDS дифференцированными значениями, включая M, W, m, w, N = V, A и др.) и превращение принципа "модификации трех единственно существенных гармоний" T, D, S в другой — принцип функциональной группировки основных тонов.

В гармонии XX века действуют новые законы. Они касаются, прежде всего, обоих основных измерений — вертикали и горизонтали, а также "святой святых" гармонии — функциональных значений созвучий, отдельных тонов, звуковых групп:

Закон вертикали в гармонии XX века — возможность свободного применения любого диссонантного сочетания, наряду с любым консонантным. *Эмансипация диссонанса.*

Закон гармонической горизонтали — возможность свободного применения каждого хроматического аккорда, любой хроматической звукоступени, наряду с традиционной диатоникой. *Эмансипация хроматики.*

Закон функционального значения гармонических элементов — *релятивность* (типология не всеобщая, а лишь в рамках данного рода систем, данной системы) в условиях *плюрализма* систем (против монистичности классической системы diatonic).

Если в гармонии XVII—XIX веков была единая система функций, то в XX веке нет общей для всех гармонической системы, соответственно не может быть и единой *конкретной* системы самих функциональных категорий. Однако возможно указать на общую идею, *определяющую* конкретные значения гармонических элементов в *каждой* системе. Идея эта заключена в *общем принципе* новой гармонии XX века.

Сформулируем принцип гармонии XX века так: *образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента.* Свободная избирательность гармонии — одна из ведущих идей музыки нашего столетия (наиболее прямолинейное выражение она нашла в серийности), исключавшая возможность единообразия системы в XX веке. В зависимости от свободно избираемой композитором интонационной базы, *конкретных* звуковых элементов, на основе категорически необходимой в музыке *логической связи* между элементами устанавливается уже конкретная система отношений — *функциональная* система. То есть: *общий принцип* гармонии абстрактен, это — *абстрактное выражение лада* "вообще", применительно ко всем конкретным случаям. В каждом же *отдельном* случае он облекается в *конкретную* систему *смысловых* значений.

Абстрактная система функций, безотносительно к избранному интонационному материалу, предстает следующим образом:

ЦЭ (центральный элемент) — интонационная звуковая группа, аккорд, ладовый звукоряд, серия, звучность и т. д.;

ГЭ (главные элементы) — в системе мажора и минора это D и S (вместе с аккордом T), избираемые композитором вместе с ЦЭ сопряженные с ним другие основные элементы;

ПЭ (производные и побочные элементы) — в системе dur-moll модификации T, S, D (Tr, Sp, T⁷, D⁹ и др.), побочные функции;

КЭ (контрастные элементы) — в системе dur-moll их роль выполняют аналогичные элементы других тональностей (в побочной теме, в ходе), изредка — инородные элементы (например, контраст модальности, симметричных ладов); в новой гармонии — иные, противостоящие интонационные сферы (производные либо свободно вводимые звуковые элементы).

В рамках каждой системы гармонические элементы получают те или иные определения функциональной сущности, в зависимости от конкретной своей роли в данном "гармоническом организме". Среди этих систем видное, может быть, первое место принадлежит современной функциональной гармонии, базирующейся также на вышеуказанных общих законах и подчиняющейся общему принципу. Но рядом с тональной гармонией столь же закономерное место занимают и модальность, и серийность, и сонорика, и другие гармонические типы, сама множественность которых предопределена принципом свободного выбора желанного материала и привлекательной формы.

В соответствии с этими общими установками находится и метод анализа гармонии XX века. Во множестве случаев он сводится к установлению тональных функций (конечно, с позиций позднеромантической и современной гармонии, а не с точки зрения классической трехфункциональности). Это не противоречит излагаемым далее методическим рекомендациям, представляя современную тональность частным (хотя, конечно, и особым) видом систем, наряду с прочими.

Метод анализа всякой гармонии XX века содержит четыре логически необходимых компонента, предваряемых "нулевым" (не из области гармонии) — относящимся к форме.

0. Общее представление о форме пьесы или фрагмента (уточняемое здесь же или впоследствии).

1. Нахождение подлежащих анализу элементов — аккордов, звукорядов, проведенных серии, звучностей, иных звуковых групп. Кодовое наименование — *элементы*.

2. Исследование свойств найденных элементов, прежде всего с точки зрения их интервалики, сонорных свойств, внутренней структуры, в аспекте непосредственной выразительности. Кодовое наименование — *свойства*.

3. Выявление связей между элементами и определенного в данном случае их характера, технически — с точки зрения сходства (повторности) и контраста; выразительность всего этого — в красоте логических связей. Аналогично обстоит дело в системе классических функций. Кодовое название — *связи* (функции).

4. Установление всеобщей системы отношений

(то, что в классической гармонии нам известно заранее, а не устанавливается лишь в процессе анализа). Кодовое название — *система*.

Порядок действий при анализе не обязательно должен точно следовать указанному перечню пунктов, хотя и может быть таким. Например, в трудных случаях (сонорика, серийность) уже само нахождение элементов совмещается и с исследованием их свойств, и с выявлением связей между ними.

Описанная методика анализа рассчитана на все многообразие и всю сложность гармонии XX века. Понятно, что в более простых случаях тональной гармонии нет необходимости пускаться в ход "тяжелую артиллерию" аналитического метода. Но все равно учет четырех пунктов может оказаться полезным.

К. ДЕБЮССИ. "ПРЕЛЮД К ПОСЛЕПОЛУДНЮ ФАВНА"

"Прелюд к послеполудню фавна" написан не на восемь лет позже, а на восемь лет раньше рубежного 1900 года — в 1892. Дебюсси начал в 1892 одно из наиболее значительных своих творений — оперу "Пеллеас и Мелизанда" (окончена в 1902), полностью принадлежащую эпохе новой гармонии.

Печать новой гармонии лежит и на его "Фавне" (П. Булез склонен датировать им начало новой музыки нашего времени).

Поэтичное, по-французски чувственное, гедонистическое образное содержание Дебюсси облек, тем не менее, в самую традиционную форму, типичную для лирической пьесы медленного темпа, — в форму трехчастную с переходами. Главная тема занимает 30 тактов и кончается кадансом не в тонике, а в доминанте. (Подобное построение изредка встречается и раньше: Р. Шуман, симфония B-dur, медленная часть; И. Брамс, интермеццо E-dur op. 116 № 4.) После перехода (20 тактов) — побочная тема в Des-dur (с романтически-красивым малотерцовым отношением к главной: E-dur — Des-dur), опирающаяся на звуки тритона в басу Des — G, заимствованные из начальных мелодических опор $cis^2 - g^1$ (см. т. 1—3). Далее возвратный ход и реприза главной темы.

Главная тема так же традиционно трехчастна:

$\hat{1}0, \hat{1}0, \hat{1}1$ (тип "трехчастного периода").

Следуя в основных логических категориях мысли классическим прообразам, Дебюсси в интонационном содержании внутренне переосмысливает их. Уже кадансы 1-го и 2-го предложений — на B⁷ и на F⁶ — показывают логику хроматической системы: 1-е предложение оканчивается на тритоне ($a^{is}=b$), 2-е — на его доминантовой септимере (B⁷ → F⁷), с явным омнитональным родством (B и F близко родственны *между собой*, но оба чрезвычайно далеки от диатоники E-dur).

При всем том главная тема представляет собой хотя и разрыхленный, но и достаточно определенный массив тоник, согласно строгим законам классического формообразования. Причем тональный центр тяжести лежит в утверждающем реприз-

ном предложении, что отчленяет всю главную тему как устой от последующего развития. Любопытно, что Дебюсси стремится компенсировать уменьшающееся "количество" тоники в 1-м предложении "материальным представительством" основного звукового образа в *мелодии*. В результате типичные отношения предложений (сходные начала с различными окончаниями, см. все три предложения) объективно сближаются с *вариациями*: тема и два измененных повторения. Но это — вторичный план формы.

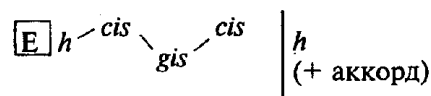
К гармонии 1-го предложения. Опыт вагнеровского "Тристана" сказывается и в музыке, весьма от него далекой по образному строю. Как и во Вступлении к опере Вагнера, в начале пьесы Дебюсси нет тоники-аккорда. Но если в 1-м такте *в мелодии* Вагнера есть несомненная тоника a-moll, у Дебюсси это проблематично. Здесь мы сталкиваемся с типичной методической трудностью при анализе гармонии XX века: сам вопрос "какая тут тональность?", казалось бы, неизбежный, может сразу *вводить в заблуждение*, ибо мы автоматически начинаем искать *известную* нам априорно *старую* тональность. У классиков E-dur как категория всегда самotoждествен; в новой музыке — нет. E-dur может иметь тысячи *различных* составов; один E-dur может даже *резко контрастировать* другому, "тоже" E-dur. Сошлемся на острый контраст двух Es-dur друг другу в прелюдии Дебюсси "Танец Пёка".

Мы не должны повторять ошибку Э. Курта, не нашедшего в начале "Тристана" *аккорда* тоники a-moll (его в самом деле нет) и объявившего об отсутствии функции тоники вообще.

Здесь дело сложнее. Но и речь идет уже о новой гармонии, а не просто о позднеромантической. В мелодии Дебюсси (см. такты 1—2) вообще *нет звука* тоники E-dur. Гармония XX века знает такой тип гармонической структуры — тоника без основного тона. Элементы подобной структуры подготовлены в прежней гармонии. Это уменьшенный септаккорд = $\mathbb{D}^9$, $\mathbb{T}$ (например, в обороте $\mathbb{T}^8$ — $\mathbb{T}^7$ —

S), мелодия, где долго не берется, звук $\mathbb{T}^1$ (П. Чайковский, "Белые ночи"), заключительный аккорд без тонической примы (Рахманинов, окончание романа "Ау!"; позже Дебюсси).

Укажем очень похожий оборот из 4-го Скерцо Ф. Шопена, тоже без аккордовой поддержки:



Какая функция начального мотива? Несомненно $\mathbb{T}^{5-6-3-6}$ - $\mathbb{D}^7$. Подобный принцип мелодики можно назвать *супертоновым*. Он и объясняет манящее загадочное звучание мелодии флейты. Секста в тонике *такого* лада может быть и ярким характеристическим ее признаком. Первый звук мелодии и есть впевание-упоеание красотой его как тонической сексты. Связь этой сексты с тоникой побочной темы вещь, видимо, намеренная. Но в начальной мелодии начальные акцентированные тоны *cis—ais—g* также едва ли случайно прокладывают путь малотерцовой цепи основных тонов $\mathbb{E}$ —*cis*— $\mathbb{B}$. Дебюсси, индивидуализируя гармонию темы, включает все обычные "ходовые" аккорды, даже и тонический. Те, которые он дает (см. схему функций в примере 43А), лишь формально выполняют указанные их роли. По существу же — и это тоже принципиальный момент методики анализа — аккорды cis^6 — $\mathbb{B}^7$, единственные собственно-аккорды 1-го предложения, образуют *отклонение* особого рода. *Не в том смысле*, как обычно путем введения побочных функций ($\mathbb{D} \rightarrow \mathbb{S}$ и т. п.), а отклонение вообще *от системы* dur-moll, хотя бы с помощью ее средств. Назовем это отклонением в *лад* 4.3.3. Это значит, что центром такого лада в "отклонении" является не какое-нибудь *трезвучие* (Sp, Tr и т. п.), а диссонанс, септаккорд, точнее, аккорд 4.3.3 (интервалы в полутонах), обобщенно — *отклонение в диссонантный сублад*. Чарующее звучание его вместе с подчиненным ему аккордом-инверсией 3.3.4 и образует эту подсистему.

43

или

(схема)

$\mathbb{E}$

$\mathbb{D}$ cis:

$\mathbb{S}^6$ — $\mathbb{D}$

Общие звуки краевых тонов составляют достаточно связь, особенно с учетом мягко движущихся малых терций внутри этой рамки. Логика гармонии состоит в том, что если возможна диссонантная тональность в масштабе целого произведе-

ния (Скрябин, 6-я соната), то может быть и — в микромасштабе, на правах отклонения. Обратим внимание на опасность ограничения схемой $\mathbb{S}^6$ — $\mathbb{D}$ в подобном случае. Ограничение лишь ответом на *классический* вопрос: "Каков основной

тон?" (так же и: "Какая тональность?") направляет анализ *мимо* основной проблемы. *Нужны другие вопросы* к анализу. Те, что возникают по методу "элемент — свойства — связи" (см. выше). Трактую согласно этому методу аккорды $cis^{6\leq}$ и B^7 как элементы и сравнивая между собой ("связи") их свойства, мы *переходим на другие пути анализа* даже при разборе таких, казалось бы, несложных структур, как начальное предложение "Фавна". В этом — аналитическое отражение духа новой гармонии, не исключающее прежних методов, но для выяснения истины требующее новой методики. Иначе — вследствие неадекватности вопросов! — мы в анализе незаметно для себя подменяем Дебюсси Бетховеном, и специфика новой гармонии остается не найденной. Старая методика всегда и абсолютно исходит из возможности *только одного* ЦЭ — консонирующего трезвучия. Новая же гармония в своем *основании* (см. законы новой гармонии, выше) предполагает наличие и множества других ЦЭ, в том числе и "незаметно" включаемых композитором не в головной части формы, а где-то в глубине ее, в подчинении консонантному ЦЭ.

Органичность новой гармонии Дебюсси состоит здесь в совпадении новизны двух параметров. Отклонение в диссонанс (т. 4—10) совпадает с "отклонением" в *метрических функциях* формы. Первые 4 такта — обычное предложение, впрочем, с разрыхлением структуры из-за нарушения такта:

Такты: 1 2 3 4 (тяжелый такт 4 вступает величины: $9/8$ $9/8$ $12/8$ $6/8$ вместе с аккордом $cis^{6\leq}$)

Далее нормативные функции 5 6 7 8 не прослушиваются — точно в месте отклонения в диссонантную систему. Формально возможное истолкование:

графические 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

такты:

метрические 1 2 3 4=5 6 7 8 8^a —

такты:

не проясняет окончание предложения, так как вступает в расхождение с гармонией: выходит, что кадансовая гармония наступает в 6-м такте, а не в 8-м.

Новизна гармонии связывается с новизной формы данного построения в целом.

Внешне скромно, но очень сильно по существу выражена тенденция к *колористико-сонорной* трактовке гармонии. Сосредоточение на красочности звучания тембра солирующей флейты, с его изысканно-чувственным характером, гедонистическое отвлечение от метрической экстраполяции, от связи времен ("здесь и теперь") — образная подоснова этой тенденции.

Из проблем дальнейшего анализа отметим противопоставление консонантной основы гармонии в теме и рельефного контраста — диссонантной гармонии в начале хода (т. 31 и след.).

(Докончить анализ.)

Прелюд к послеполудню фавна (фрагмент)

К. ДЕБЮССИ

Très modéré

Fl.

Piano

p doux et expressif

3

Cor.

Arpa

5

pp

pp

Cor.

8

pp

ppp

11

pp

pp

pp

pp

13

pp

pp

pp

pp

Ob.

15

expressif

p cresc.

18

return

dim.

21

au mouvi
Fl.

p

22

24

26

28

29

30

32

33

dim.

p

sf

pp

mf

Arpa

V-o.

C1.

Fl.

35

cl.

7

f

p

V-o.

36

Fl.

f

En animant

ob.

38

p *slow et expressif*

cresc.

V-ni

41

mf

f

Toujours en animant

Flauti

V-ni

44

f

p cresc.

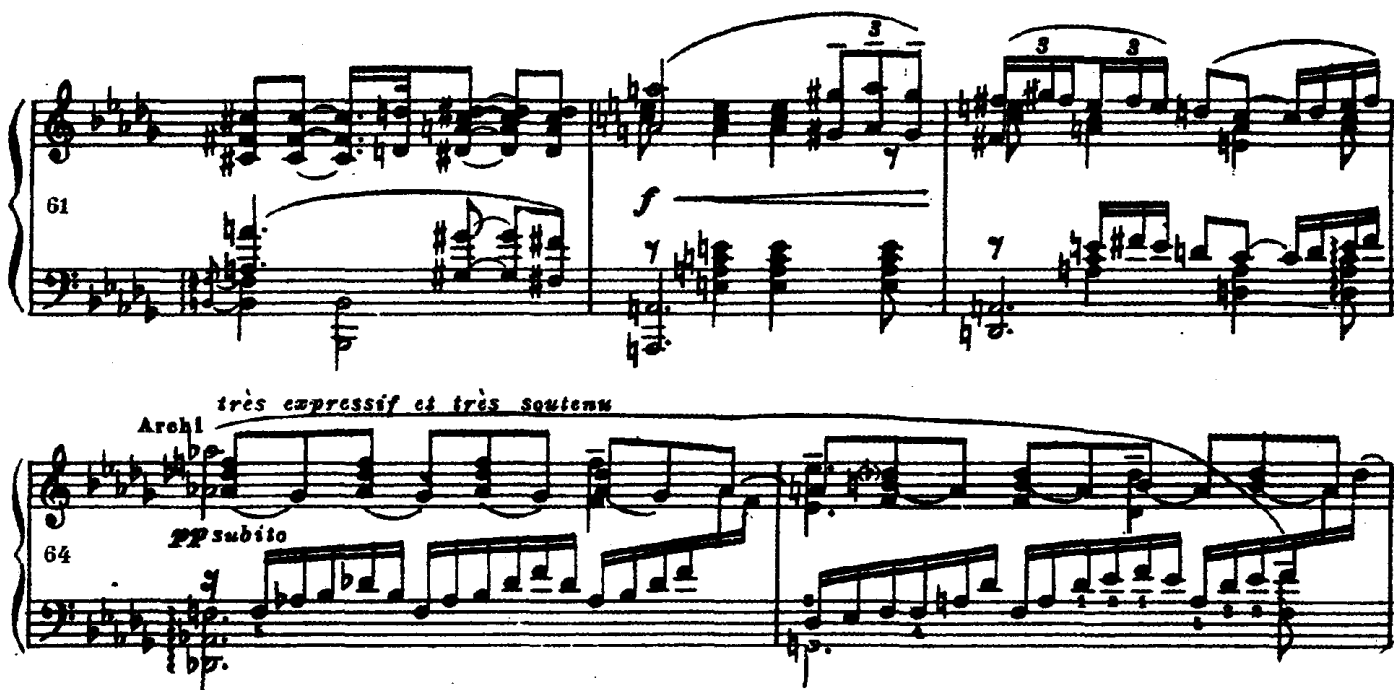
46 *mf* *très en dehors*

48 *piu f* *retenu* *dim.* *p dim.* *pp*

52 *1^{er} mouv^t* *p doux et expressif* *Cl.*

55 *Même mouv^t et très soutenu* *Pitti* *p expressif* *Archi*

58 *mf* *p cresc.*



ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 1.)
2. Ройтерштейн М. И. Введение в анализ гармонии. М., 1984.
3. Тараканов М. Е. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972.
4. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение // Вопросы современной музыки. Л., 1963; 2-е изд. // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
5. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XIV.)
6. Холопов Ю. Н. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
7. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современного музыкального мышления // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
8. Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. Л., 1972.
9. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974. (Очерки 1-й и 4-й.)
10. Холопов Ю. Н. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978.
11. Холопов Ю. Н. Веберн. Вариации за пиано ор. 27. Эволюция на традиционные категории в европейской гармонии // Холопов Ю. Проблемы на музыкальную науку, часть II // Музыкальные горизонты, бр. 19—20. София, 1985.
12. Ценова В. С. Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов. Дисс. Московская консерватория, 1988.
13. Motte D. de la. Harmonielehre. Lpz., 1977. Раздел "Das Ende der Harmonielehre".

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Прокофьев С. Опера "Любовь к трем апельсинам", марш.
2. Стравинский И. Балет "Сказка о солдате", пастораль и сцена у ручья.
3. Шёнберг А. Пьеса для ф-п. ор. 19 № 6.

6.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ЛАДОВАЯ СИСТЕМА

С. Прокофьев. "Мимолетности", № 10

Хроматическая тональность, основательно "разведанная" новаторами XIX века (Лист, Соната h-moll, окончание; Бородин, Половецкие пляски, заключительный каданс; Мусоргский, "Песня о блохе", вступление), предполагает расширение ладового круга до предела, когда гармония на любом звуке хроматической гаммы как основном тоне аккорда может принадлежать данному тональному центру. Если первый пояс расширения лада охватывает смещение ладов (аккорды I⁺, nVI, nIII, nII и др. в мажоре; в миноре — I⁺, vIII, vVI, nII), то к хроматической системе относятся все другие оставшиеся — nV, vIV, vVII⁺, nII⁺ и т. д.

Возникая первоначально как функции побочные (nV в сонате Листа = $\underline{N}(\underline{S})$, nV в опере Бородина = $\underline{S}(\underline{N})$), гармонии хроматической системы получают далее возможность свободного применения — с сохранением этого функционального значения (Прокофьев, окончание балета "Ромео и Джульетта") или в качестве автономно-хроматического элемента системы (Прокофьев, окончание II акта оперы "Любовь к трем апельсинам").

И. В. Способин сформулировал критерий отношения какой-либо гармонии к данной тональности — способность соответствующего аккорда (здесь nV, vIV, vVII⁺ и др.) разрешаться непосредственно в тонику (см. в 10-й из "Мимолетностей" все три каданса).

Прокофьевская гармония характеристична применением функций хроматической системы на основе мажорного либо минорного лада.

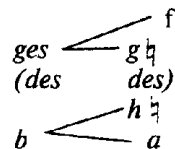
В 10-й пьесе из "Мимолетностей" гармонии хроматической ступени vVI⁺ — vIV⁺ составляют сочный ярко красочный каданс. Объяснение гармонии хроматической системы часто включает выявление двух мотивировок их применения:

1) динамический смысл — превышение уровня диссонантности интервального отношения гармоний к тонике и

2) индивидуально-интонационный смысл — включение хроматических гармоний в линию интонационного развития данной пьесы.

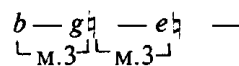
Здесь динамика хроматических гармоний состоит в по-прокофьевски резком превышении на-

чального уровня сложной тоники, включающей трезвучия b-moll+Ges-dur (=T⁶), сперва аккордом vVI⁺, решительно "опровергающим" два из трех звуков оstinатно повторяющегося комплекса:



Аккорд vIV⁺ достигает предельной точки удаления от тоники.

Он не имеет обычной функциональной мотивировки тритонанты $\underline{S} \rightarrow \underline{N}$ или $\underline{N} \rightarrow \underline{S}$, а дается по логике терцового ряда (влияние уменьшенного лада):



(Для полноты тригемитонного ряда недостает только ступени *des*.)

Тритонанта, казалось бы, неопределенно несвязная гармония, у Прокофьева с величайшей убедительностью, как-то "с размахом" разрешается в тонику, давая большой разряд энергии тональной неустойчивости. Понравившийся автору оборот еще дважды в том же виде звучит в пьесе, заканчивая два дополнения к периоду.

Замечания к другим аспектам гармонии. Два предложения периода (8 + 12)¹ построены необычно. Оба восьмитакта в предложениях не имеют гармонических каденций. Дело в том, что в них вообще нет смен гармонии. И тем эффектнее выглядят нарядные прокофьевские кадансы в хроматической системе. Принцип гармонии в предложениях — *разработка аккорда*. Зато аккорд для такой разработки избирается не элементарный — тоника с секстой (вместо квинты) и с различными "добавками". Логика "добавок" состоит в постепенном восполнении целотонного ряда.

¹ Метрический такт равен четырем четвертям.

44 T.:3

1 2 1 2 3 2 3 4 4 1 2 5 3 [6 = ces]

sempre

T⁶

Не хватает одного — *ces*. Именно этот недостававший звук и появляется в момент кадансирования в мелодии, с непреложной убедительностью он интенсивно тяготеет вниз в $\hat{1}$.

В функционировании целотонного ряда как интонационного дополнения к основе T⁶ и состоит

индивидуально-интонационная мотивировка каданса с использованием *ces=h* в качестве терции (v^{VI}), затем и квинты аккорда (v^{IV}). Можно расслышать и *ces=h* в качестве примы — в проходящем движении на фоне заключительной тоники:

45

V III< H II> схема

Активнейшую роль в образовании гармоний со звуком *ces=h* играет повсюду, конечно, секста тоники *ges=fis*.

В первом дополнении восполняется ступень *des*, которой не доставало в кадансовой малотерцовой цепи.

“Мимолетности”, № 10

С. ПРОКОФЬЕВ

Ridicolosamente

p sostenuto

f *p*

f *p*

p

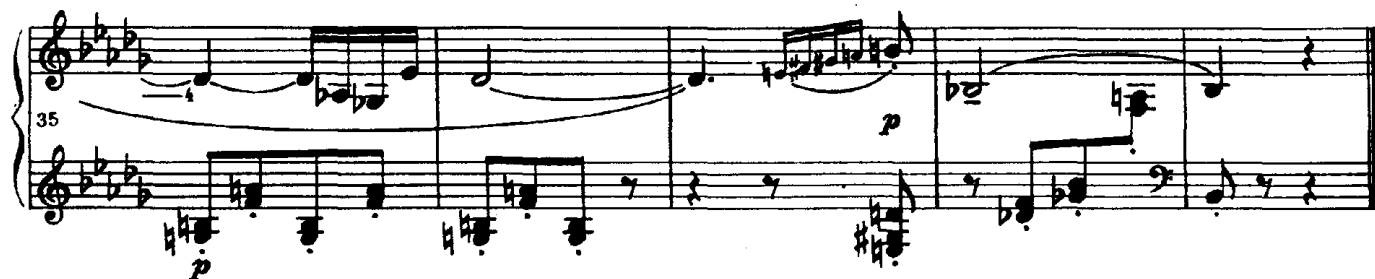
15 *p* *mf*

18 *sotto* *supra* *sotto* *p* 3

22 *p* *cresc.* 3 2 4

26 *f* *dim.* *p* 2 4

30 *p* *mf* *mf* *mp* 3 1



ЛИТЕРАТУРА

1. Барский В. М. К проблеме хроматической гармонии. Дипл. раб. Московская консерватория, 1977.
2. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 4.)
3. Гуляницкая Н. С. Современная гармония. Лекции. М., 1977. (Лекция 3.)
4. Карклиныш Л. А. Гармония Н. Я. Мясковского. М., 1971.
5. Катунян М. И. *К изучению тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.
6. Катунян М. И. Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке. Дисс. Московская консерватория, 1984. (Глава II.)
7. Ройтерштейн М. И. Введение в анализ гармонии. М., 1984. (С. 16—37, 54—84.)
8. Скорик М. М. Ладовая система С. С. Прокофьева. Киев, 1969.
9. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964.
10. Соколова Е. М. К проблеме гармонического анализа позднего творчества Шостаковича // Современная музыка в теоретических курсах вуза. ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 51. М., 1981.
11. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава IX.)
12. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Раздел о системе Хиндемита.)
13. Холопов Ю. Н. Предисловие к изданию: Хиндемит П. Ludus tonalis. М., 1980.
14. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Раздел "Тональность".)
15. Холопов Ю. Н. Тональность // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
16. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Bde 1—3. Mainz, 1937, 1939, 1970.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Барток Б. Сюита для ф-п. ор. 14, I часть.
2. Прокофьев С. Гавот fis-moll ор. 32.
3. Прокофьев С. "Мимолетности", № 5.
4. Хиндемит П. 3-я соната для ф-п., I часть.
5. Шостакович Д. "Из еврейской народной поэзии", "Зима".
6. Шостакович Д. Прелюдия H-dur ор. 87.

7.

ВЕРТИКАЛЬ. АККОРДИКА

П. Хиндемит. Симфония "Художник Матис", II часть — "Положение во гроб"

Новая гармония XX века широко и систематично раскрыла возможности различных сторон гармонической вертикали:

1) *линейной* (в полифонической гармонии, модальности, серийной музыке);

2) *тонально-функциональной* (в хроматической тональности);

3) *фонической* (в колористике, сонорике).

Слом диссонантного порога открыл возможности практически любого звукового состава аккордов (то есть самостоятельных звуко сочетаний). Отсюда взрывообразное распространение в XX веке всевозможных новых видов аккордовых структур — не только старых терцовых и многотерцовых, но также квартаккордов, квинтаккордов, кластеров, додекаккордов разных видов, квинтооктав, квартооктав, различных двузвучий наравне с собственно аккордами, аккордов смешанной интервальной структуры и т. д. Кроме того, вертикальные созвучия XX века различны в другом отношении — по своим фактурным формам:

1) *[моно]аккорды*;

2) *полиаккорды*;

3) *полифонические вертикали*;

4) *соноры* (звучности).

Первые два из них составляют собственно аккорды, как сплоченные, так и распадающиеся на слои (либо комбинированные из частей-субаккордов). В третьем и четвертом по-разному нарушается обычное единство двух компонентов аккордовой структуры — составляющей аккорд интервалики, звучания отдельных тонов и, с другой стороны, целостного впечатления. В полифонической верти-

кали умалывается значение аккорда как целостной единицы, в пользу отдельных составляющих его звуков и интервалов (полифония — сумма двухголосий). А в сонорах наоборот, умалывается значение составляющих компонентов-деталей в пользу целостного впечатления аккорда как особого рода единого "тембра".

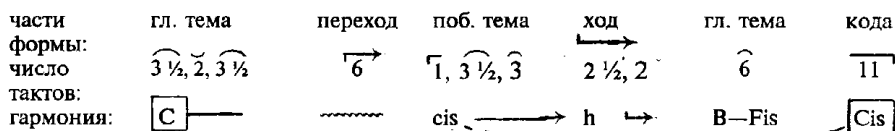
В контексте этой общей ситуации и следует трактовать вертикаль, аккордику (также и интервалику) музыки XX века.

II часть симфонии П. Хиндемита обладает своим индивидуальным замыслом, на сей раз идущим от тональной концепции сочинения в целом. Симфония "Художник Матис" — произведение двутональное, с острым соотношением окружающих II часть первого аллегро и финала:

I часть
in G

III часть
in Cis

И II часть оказывается двутональной. Ее начало — in C, окончание — in Des. Поэтому, используя для медленной II части традиционную классическую форму — трехчастную с переходами, композитор внутренне переосмысливает конкретное ее гармоническое построение (как и Дебюсси в "Фавне", Прокофьев в "Мимолетностях"). Если гармонический "жизненный нерв" классической формы заключался в привязанности главной темы к тонике, далее в модуляции ко второй теме и разрешающем возвращении к главной тонике в конце, то в условиях переменной тональности это все внешне оказывается недействительным. Общая схема формы²:



В переменной тональности реприза перенимает тональность не главной, а побочной (!) темы. (Впрочем, в классическом образце переменной тональности — во 2-й балладе Шопена — то же самое.)

Отсюда тональный замысел каждой из тем, со-

ответственно, частей формы, которые мыслятся как устойчивые. Как гармония, основные тоны аккордов выявляют эти основные тоны тональностей?

² Знаки обозначения формы см. в кн. автора: Гармония. Теоретический курс, приложение 2.

Аккордика Хиндемита характеризуется доминированием функционально-динамической стороны (через действие основных тонов), а также многообразием аккордовых структур, где терцовость — лишь один из принципов, наряду с другими. В целом аккордика Хиндемита, допускающая любые структурные типы, все же в трактовке отражает так называемый "неоклассицизм" как метод художественного мышления. Опирируя практически любыми современными аккордами, Хиндемит трактует их так, как поступал бы композитор старого

времени (например, Брамс), но только имея в распоряжении иной комплекс аккордовых структур.

Так например, во II части симфонии используется довольно большой диапазон аккордовых структур: октава, квинта (и дуодецима), квинтооктава, квартооктава, терцооктава, консонирующее трезвучие, септаккорд, терцовое многозвучие, квартаккорд (разных видов), квартквинтаккорды, секунда, аккорды с побочными тонами, аккорды острых диссонансов:

46

(A) 4 5 T.1 4 4 5 T.6 3 1 3 4 T.1 3 10 3 2 терцооктава

осн. тоны:

4 6-7 3 7 T.4 3 5 T.3 септаккорд 2 2 T.8 1 2

трезвучие (и обрац.) [в симфонии]

осн. тоны:

нонаккорд септаккорд с поб. тоном терцовые аккорды с побочн. тоном

1 6 2 3 1 11 1 3 T.5 T.6 3 8 3 10 1 4

осн. тоны:

4 3 терцовое многозвучие (с поб. тоном) квартаккорд 2 5 3 3 4 1 2 7 2 7

осн. тоны:

квинтаккорд

квартквинтаккорды

4 2 квинтакк. с поб. тоном T.2 T.1 T.3 T.8 1 8-9 1 10 1 11 2 5

осн. тоны:

целотон секундовый акк. аккорды острых диссонансов

1 8 1 10 2 3 4 3,4

осн. тоны:

аккорды острых дисс.

Б 3 10-11

осн. тоны:

Можно в целом согласиться с теорией основного тона самого Хиндемита, но с некоторыми поправками. По Хиндемиту, *основным тоном аккорда является основной тон гармонически сильнейшего его интервала*. То есть, если в аккорде есть квинта, то ее нижний звук — основной тон всего аккорда (например, в аккорде *c-e-g-a* основной тон — *c*)³. Если квинты нет, но есть кварта, тогда ее верхний звук — основной тон. Если нет ни квинты, ни кварты, то тогда основной тон лежит в основании большой терции; при отсутствии и ч.5, и ч.4, и б.3 основной тон — в вершине м.б. Основной тон сильнейшего интервала подчиняет себе прочие звуки аккорда. Если сильнейших интервалов два или больше, то принимается во внимание сильнейший из них (*d-a* в аккорде *d-a-f¹-c²*).

³ Звуки аккорда обозначаются через точку. Тоны мелодии — через дефис.

Поправки к теории Хиндемита:

1. Если в основе аккорда лежит *сильнейший субаккорд* — консонирующее трезвучие, его обращение; или комплекс 4.6 (интервалы в полутонах), например, *g-h-f*, — то его основной тон есть основной тон всего аккорда. Например, звук *a* в аккорде *c¹.e¹.a¹.h¹*, звук *g* в аккорде *g-h-f¹-cis²-fis²*. Такой субаккорд — более сильный комплекс, чем самый сильный интервал.

2. Имеет значение *регистр*. Нижний регистр обладает свойством подчинять себе верхний. В аккорде *G-c-c¹-fis¹-cis²* основной тон — *c* (а не *fis*).

3. В классической тональной гармонии мощный магнит основного тона тональности через систему *тональных функций* вносит аномалии в явление основного тона. В обороте *T-S⁶₅-K-D⁷-T* основной тон 2-го аккорда — *S₁*, а не *Sp₁*; в обороте *T-F⁷-S* во 2-м аккорде основной тон — *T₁* (отсутствующий в аккорде!), а не *T₃* (основной тон

реально звучащего аккорда III ступени); основной тон уменьшенного септаккорда "VII ступени" — D_1 (звук g в C -dur), а не D_3 . Распределение основных тонов аккордов в классической гармонии не элементарно, а сложно, тройственно подчиняется переплетающемуся взаимодействию основных тонов аккордов самих по себе, основных тонов функций (T_1, D_1, S_1) и основного тона тональности. С учетом принципов основного тона аккорда в созвучиях Хиндемита получается такая картина основных тонов, какая указана на аналитической строчке примера 46 (см.).

Любопытно, что автором метода параллельного изложения нотами основных тонов аккордов и тональностей (см. пример 47) является не Хинде-

мит (применивший его в своем "Руководстве по композиции"), а... композитор А. Н. Скрябин, не отличавшийся вообще никакими склонностями к теории и теоретическим методам. Фантастическим образом метод этот оказался примененным Скрябиным для... изображения партии луча (!) в симфонической "поэме огня" "Прометей". См. далее, при цитировании фрагмента этого произведения в разделе "Диссонантная тональность". Поэтому нет никакого преувеличения в том, чтобы называть такой способ анализа гармонии методом Скрябина.

Рассмотрим фундаментальный бас, то есть линию основных тонов (по Хиндемиту *Stufengang* — "ход ступеней") в главной теме II части симфонии "Художник Матис":

47 фундаментальный бас (и группировка осн. тонов):

Основные тоны мы определяем согласно предлагаемой (в основном хиндемитовской) методике, разумеется, проверяя каждое созвучие нашим слуховым восприятием. При определении функциональности аккордов за основу следует принимать *метод функциональной группировки*. Под этим термином подразумевается тщательное исследование значений многообразных функций и распределения основных тонов по их "весу" в гармоническом последовании с учетом линейных их функций (проходящих, вспомогательных), с учетом широко применяемого колебания тоникальности (степени силы основного тона в отдельных аккордах и их цепочках на отдельных участках); в результате — дифференциация основных тонов и их объединение вокруг сильных стержней, как бы тональных магнитов.

В примере 47 видно, что главная тональность утверждается рядом сильных факторов:

— тем, что она находится в начале, "во главе"

устойчивых частей формы (экспозиции и репризы внутри темы), благодаря чему тоника C занимает "командное" ("übergeordnete") положение;

— силой основного тона C в этих местах;

— поддержкой близкородственными основными тонами верхней квинты (т. 2, 8);

— линейно подчиненным положением гармоний середины (т. 4—6), подвигающихся, "стремящихся" к тонике C и наконец вливающих в нее (т. 6);

— тем, что никакая другая тоника в отклонениях близко не подходит к главной по своей силе.

Функциональная группировка выражается в сплочении функционально слабых отношений основных тонов (секундовых, малотерцового, три-тонового) вокруг сильных (кварто-квинтовых). Так, секундовый ход $e-d$ в т. 1—2 приводит к верхней квинте над доминантовым g ; малосекундовый Gleiton — "соскальзывающий" вводноприлегаю-

ший⁴ — к доминантовому *dis* по отношению к устою отклонения в *Gis*⁵ (см. на схеме примера 47).

К гармоническому анализу всегда относится и исследование основной мелодии (в ней ведь кон-

центрируется музыкальная мысль); в гомофонии также — гармония контурного двухголосия как конспекта содержания музыкального произведения.

48

гармонический анализ мелодии

Гармонический анализ мелодии показывает картину несколько иную, однако также свидетельствует о господстве над всеми тона *C* и (это важно!) выявляет соперничающую тонику *cis*. Такой (индивидуализированный) тон *C* внутри себя несет свое уничтожение тоном *cis*. (Напомним, что и во 2-й

балладе Шопена главная тема *F-dur* носит в себе роковой для него *a-moll*.)

Контурное двухголосие отличается неоклассически крепким контрапунктированием упругих и эластичных линий:

49

контурное двухголосие

⁴ По-немецки "вводный тон" — *Leitton*, означающий ход на полутон *вверх*, имеет терминологическую пару *Gleitton*, что означает "соскальзывание" на полутон *вниз*.

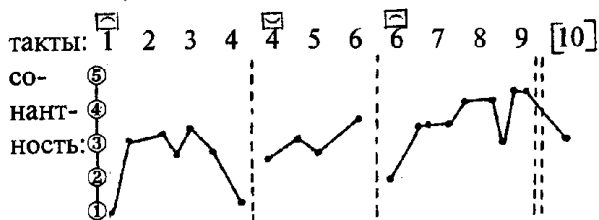
⁵ Принцип нотации тоник: при явном мажоре либо миноре следует применять большие и малые буквы (*D*, *d*). При нейтральном наклонении — большую (*D*).

Контурное двухголосие имеет черты гармонической логики, существенной для всей гармонии в целом. Преобладание спокойно-консонантных звучаний — несомненно, намеренное средство выразительности. Создается характер спокойный и уравновешенный, не лишенный какой-то аскетичной величавости.

Середина (т. 4—6) отмечена звучанием самого резкого диссонанса в ее конце ($fis-g = 15/16$), что соответствует неустойчивой функции этой крошечной части формы. Гармоническое напряжение 1-го предложения немного поднимается к такту 3 и опадает в кадансе (т. 3—4). Аналогично и репризное предложение: небольшой подъем от 6-го к 8-му такту, и далее спад.

Специально планируется Хиндемитом и сонантность (Хиндемит называет это "harmonisches Gefälle"⁶). Так же как в классической гармонии тщательно выверяется последовательность консонансов и диссонансов (двухступенная градация), заботливо рассчитывается она и в XX веке. Только градация теперь — многоступенная. Внутри консонансов — несколько ступеней подъема гармонического напряжения: от октавы через квинту (и квинтооктаву), далее кварту (квартооктаву), далее к терциям — секстам и трезвучиям, причем при положении основного тона в басу напряженность чуть меньше, чем при положении его не в басу. В разрыве между консонансами и диссонансами лежит "загадочное" увеличенное трезвучие — "не консонанс", но и "не диссонанс". Далее среди диссонансов сложная градация гармонического напряжения, верхом которого является "ревуший" полный двенадцатиполутоновый кластер на forte.

Спокойный характер темы не предполагает больших подъемов сонантности. Схема сонантности выглядит так:



Логика сонантности в том, что крайние части — устойчивые, опирающиеся на тонику, — имеют малое и среднее гармоническое напряжение; середина же "возвышается" над ними: в ней вообще нет совершенно-консонантных созвучий (квинт, квинтооктав); то есть середина "этажом выше" по

сонантности, чем экспозиция и реприза. Причем реприза, над которой "нависает тень" перехода к дальнейшим разделам формы, чуть менее консонантна, чем экспозиционное предложение. Нельзя не увидеть во всем этом виртуозной и "легкой" работы мастера гармонии.

Одно замечание о других разделах. Форма всегда устанавливает законы для анализа гармонии отдельных частей. В пьесе Хиндемита двутональность создает совершенно особый режим и в каждом разделе, и в форме как целом. Уже было показано, что зародыш тоники Cis сокрыт в глубине гармонии главной темы. (Подобное неравновесие тоник при двутональности вообще возможно; в обратном-аналогичном случае в $Spisifixus$ 'е из мессы Баха первая тоника $e-moll$ господствует почти на всем протяжении, и лишь заключительный каданс, то есть последние два такта, вводят вторую — $G-dur$.) В начале перехода (ц. 1, т. 2) возникает неожиданность: он исходит из тоники cis (!), то есть той самой, куда еще только идем. Подобное нарушение способно поколебать анализ формы пьесы: не начинается ли ее контрмысль, побочная тема не с $pizz.$ и соло гобоя (ц.1; т.8), а с этого cis ? Но, сравнив то и другое, приходится принять за новую тему соло гобоя (см.).

Что же тогда кантилена струнных (ц. 1, т. 2) с солирующей флейтой (т. 4—8)? Связующая часть может начинаться новым тематическим материалом (Бетховен, *Largo* 3-го концерта; II часть 4-й сонаты Прокофьева). Но тональность! Очевидно, такое необычайное решение происходит от общего тонального замысла пьесы. Ведь и двутональность — необычайна, и окончание в тональности второй темы — также. Хиндемит не дает главной тональности (ни C , ни Cis !) там, где она "должна быть" — в начале репризы, да и вообще в репризе (см.), зато дает ее в местах контраста — в связующей (ц. 1, т. 2 и след.), в побочной (тема гобоя). Дает ее и в коде.

Естественно, структура и звучание частей "в одной тональности" совершенно различны. Сравните ц. 1, т. 2—6 и ц. 1, т. 8—11. У них разные элементы (трезвучия — секунды, и т. д.), они контрастны друг другу. Как ни странно, подготовка новой темы ее тоникой встречается в новой музыке. Укажем на большой предыктовый раздел связующей партии в 9-й сонате Скрябина: предыкт стоит на тонике побочной партии, сохраняемой далее уже до конца экспозиции. В скрипичном концерте К. Караева I часть имеет сонатные отношения разделов, но главная и побочная — на одном и том же додекафонном комплексе, в той же высотной позиции.

Рекомендуется сравнить изложение гармонии II части симфонии "Художник Матис" со сценами одноименной оперы. Это Антракт ко второму явлению (*Auftritt*) 7-й картины, литеры $C - D$; см. также "последнее явление", от F до конца оперы.

⁶ Термин трудно переводим: "гармонический рельеф"; можно представлять контуры крыш на улице — подъем и спад наклонных линий их рисунка, это и есть "Gefälle".

© Zwischenspiel Grablegung
Sehr langsam (♩ etwa 54)

Fl.

p Archi

mf *p*

1

mf *f* *pp*

Ob.

pp *p*

pizz.

2 Fl.

mf

Archi

* Клавир приводится по авторскому переложению в опере "Художник Матис".



ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 2.)
2. Гуляницкая Н. С. Проблема аккорда в современной гармонии. О некоторых англо-американских концепциях // Вопросы музыковедения. Вып. 18. М., 1976.
3. Гуляницкая Н. С. Современная гармония. Лекции. М., 1977. (Лекция 1.)
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. (С. 45—57.)
5. Паисов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
6. Ройтерштейн М. И. Введение в анализ гармонии. М., 1984. (С. 37—54.)
7. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964.
8. Федулов В. И. К проблеме основного тона интервала и аккорда // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
9. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава X.)
10. Холопов Ю. Н. Основной тон // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978.
11. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Разделы о Хиндемите и Мессиае.)
12. Холопов Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1. М., 1962.
13. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Раздел "Аккордика".)
14. Юзелюнас Ю. А. К вопросу о строении аккорда. Каунас, 1972.
15. Treibmann K. O. Strukturen in neuerer Musik. Anregungen zum zeitgenössischen Tonsatz. Leipzig, 1981. (S. 91—112.)
16. Zieliński T. Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. (S. 21—36.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Барток Б. "На вольном воздухе", № 4 — "Звучания ночи".
2. Губайдулина С. "Семь слов", I часть.
3. Дебюсси К. "Пеллеас и Мелизанда", I действие, вступление и 1-я сцена.
4. Денисов Э. "На снежном костре", № 24 — "Последний путь".
5. Денисов Э. Три пьесы для клавесина и ударных, II часть — "Совпадения".
6. Прокофьев С. Фортепианная сюита "Ромео и Джульетта", "Маски".
7. Ребиков В. "Бездна", фрагменты.
8. Свиридов Г. Хор "Хорал".
9. Стравинский И. "Свадебка", 1-я картина.
10. Стравинский И. Симфония псалмов, III часть (от ц. 22).
11. Хиндемит П. Сюита для ф-п. "1922", "Nachtstück".
12. Шнитке А. Вариации на один аккорд для ф-п.
13. Шнитке А. 2-я симфония, II часть.
14. Эшпай А. Концерт для гобоя с орк., кода (от ц. 49).

8.

ГАРМОНИЯ И ФОРМА

С. Прокофьев. Седьмая соната для фортепиано, I часть, экспозиция

В той мере, в какой композиторы XX века используют барочные и классико-романтические формы, они неизбежно соблюдают (в той или иной степени) и законы этих форм. Методически это обстоятельство может послужить важным ориентиром: зная заранее законы классической формы, мы уже тем самым многое понимаем в логике гармонии даже чрезвычайно сложного и заранее нам неизвестного гармонического стиля. Знание "точки отсчета" в той или иной части формы часто является важной "подсказкой" в анализе гармонии.

Напомним основные гармонические законы классической формы.

Формы образуются на основе двух структурных типов:

1) *тема* (песенная, устойчивая форма изложения) и

2) *ход* (неустойчивая форма из многочисленных повторений мотивов и фраз).

Темы гармонически устойчивы, однотональны.

Ходы — гармонически неустойчивы, модуляционны.

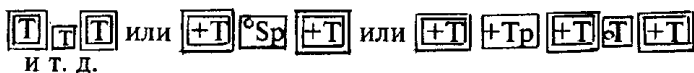
Полярные противоположности форм: бытовой танец, народная песня — песенные формы, и сонатная разработка — "ход ходов".

I. Песенные формы

Малые формы — простая (однотемная) двух- и трехчастная, их повторения (куплетная форма и вариации). Форма песни:



Составные формы (чередование песен) различного вида, главным образом по типу АВА⁷:

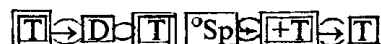
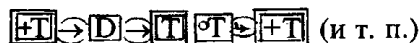


II. Формы типа "рондо" — песни, соединенные разработочными переходами (= $\rightarrow$), различных типов и видов:

⁷ В многотемных формах главная тема стоит в двойном квадрате, прочие в простых. Части неустойчивые (переходы, разработки) изображены изогнутыми линиями.



(то же — с повторениями частей)



III. Сонатная форма — разработка мысли пронизывает существо формы, занимает специально ей отведенную большую часть:



В частности, из этого перенесения классических форм в сферу новой интонационности XX века следует развитие в новых условиях категорий устойчивости (например, массива *тоники*, *главной тональности*) — и в "сложнотональной" музыке, и в так называемой "атональной": а как же иначе может существовать, например, сонатная форма с ее контрастами *крепкой тоники* в главной партии, модуляции — в связующей, новой *тоники* — в побочной; с ее огромной *модуляционной* разработкой, где максимально раскрывается *само существо* сонатной формы?

Конечно, индивидуализация гармонии и индивидуализация формы идут рука об руку, но тем не менее *законы* взаимодействия классической формы и гармонии остаются важнейшим ориентиром при анализе гармонии XX века.

Прокофьевское представление о сонатной форме в общем следует классическому, бетховенскому. После динамичной главной темы, занимающей 44 такта, следует связующая из классических трех разделов: (1) продолжающего главную партию, т. 45—64, 2) краткого собственно модулирующего, т. 65—76 (—89), и 3) развернутого предыкта, т. 90—123) и трехчастная побочная (т. 124—152). Сама главная тема тоже трехчастна (9+18+17 т.), но построение ее совершенно иное, чем в побочной.

Метрическая структура ядра главной темы сложна, деформированна. Кадансирующий 4-й такт наступает синкопированно, как предъём. Конец периода обнаруживает ярко выраженные метрические функции заключительного каданса — 7 и 8 (графические 8-й и 9-й); так что на синкопу "срезанного" срединного каданса отвечает абсолютно уверенный и "непререкаемый" тон заключительного. Дополнение к 1-му предложению (т. 5—6,

на фоне тонической сопрановой педали) гармонически контрастирует окружающей устойчивости и тоничности, превращая период в малый трехчастный⁸.

Особенность гармонии главной темы — изобилие фигурации, данной в одноголосии (с октавной дублировкой). Однако, как это вообще типично для Прокофьева, и одноголосие есть форма гармонического изложения:

50

ОСН. ТОНЫ:

Правда, фигурируются не столько аккорды, сколько двузвучия (либо "двузвучные аккорды"). Основные тоны их (прим. 50) показывают, во-первых, группировку вокруг стержня *b*, тоники; во-вторых, располагаются по фригийскому звукоряду, с чем связан сугубо мрачный характер лада, к тому же углубляемый малой терцией над *h2* (звук *eses*, разрешающийся в *des*).

Основные тоны — разной степени определенности. В первом такте они трудноразличимы (но звучат именно они!), при повторении в т. 2—3 —

уже вполне отчетливы. Каденционные гармонии *hIII* — *I* "вдальбливаются" с большой силой.

Дополнение стоит на одной гармонии — дублидоминанте *b-moll*. Второе предложение содержит сильнейшие основные тоны, как и полагается для заключительного каданса, тем более — прокофьевского. "Фирменная" гармония автора — "прокофьевская доминанта" (= *vVII*, идущая в *T*) здесь представлена как *двойная доминанта* (*vIV*, идущая в *D*, т. е. *A* → *D*).

51

ОСН. ТОНЫ:

⁸ Малый трехчастный период (типа *aa'a*) — вариант периода (другой пример — Дебюсси. "Девушка с волосами цвета

льна", начальный период). Большой трехчастный период — разновидность простой трехчастной формы (Шопен, прелюдия *E-dur*; здесь далее побочная тема *as-moll*).

Теперь видно, что вся I часть главной темы прочно стоит на тонике, появляющейся достаточно часто и группирующей вокруг себя все другие гармонии — нормальное, классическое соотношение между устоем и неустоем (по явному образцу бетховенской формы).

Индивидуализация гармонии сказывается в действии дополнительного конструктивного эле-

мента (ДКЭ) в виде *мелодической* трехзвучной полутоновой группы. Сперва она появляется в своем "экспозиционном" облике, приводя к тонической приме-устою (см. т. 1 примера 52):

$c - ces - b$

Далее ДКЭ интенсивно развивается, придавая довольно обычным гармониям индивидуализированное звучание:

52

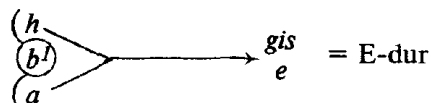
1 2 3 4 5 6 7 8 9

Pc-b Pc-b Pces-a Rb-c Pc-b

("P c-b" — "прима", то есть первоначальная форма ДКЭ, с указанными начальным и конечным звуком; R — ракоход, то есть возвратное движение ДКЭ.)

ДКЭ 7-й сонаты оказывает мощное воздействие на дальнейшее, отражаясь даже и на музыке других частей. Эта ячейка пронизывает "разошедшиеся" в канон октавно дублированные мелодии середины, "свертывается" в громохочущий ("для устрашения бабушек". — Прокофьев) субаккорд на предыкте к репризе (т. 24—27), многократно повторяется в репризе темы, начинает связующую, начинает побочную. В продолжение "заглавного" вида $c - ces - b$ в главной партии ДКЭ составляет гармонический план экспозиции: $b - a (=heses) - as$. ДКЭ начинает (дублировкой в дециму) II часть

сонаты. Можно усмотреть даже действие его в тональном плане всей сонаты: из формы c с прилегающими вводными полутонами вокруг $\hat{1}(=b)$ выходит как "разрешение" тональность II части E-dur (см. т. 5—6):



Как отражение срединного положения в цикле II части E-dur возникает срединное положение темы e-moll внутри финала (сходно с построением 3-го концерта Бетховена), причем она вводится сама и далее вводится реприза тем же комплексом: $h-(b)-a$, взятым из ДКЭ.

53

10 11 т. 24 - 27 т. 45 - 46 - 47

Pb-as Pges-e Rh-cis Rfis-gis Rd-e

связ. партия

план экспозиции:

II часть

Г Andantino 1 2 Д гл. тема (предыкт) Е связ. тема поб. тема

(des) Pb-as E

III часть, введение поб. темы

III часть, введение репризы

Ж Ph-a Ш 3 Ph-a П

Rh-des

Pc-ais

е D T B D T

(ср. с I ч., т. 5-6) (ср. с I ч., т. 5-6)

Схема середины:

54 T. 10-11 12-13 14-17 18-19 20-23 24-27

b +T D V ... V ... S-T D

Середина опирается на нижнее F, как на доминантовый органнй пункт. Чередующиеся гармонии подчеркивают осложненные ДКЭ самые сильные тональные функции: T и D (в т. 20-23—S-T).

гармоническим приемом — постепенным расширением звукового пространства, отвоеванного тоникой, пока, идя сверху вниз, оно не вытеснит сопротивляющиеся этой экспансии остатки мощных доминант F+Ces:

Укрепление в репризе отмечено уникальным

55 СТАНОВЛЕНИЕ ТОНИКИ В РЕПРИЗЕ ГЛАВНОЙ ТЕМЫ:

такты: 28

30 31 36 38 38 40 41 43 44

РАСШИРЯЮЩЕЕСЯ ПРОСТРАНСТВО ЗАВОЕВАННОЙ ТОНИКИ

УБЫВАЮЩЕЕ ВЛИЯНИЕ ДОМИНАНТЫ

точка "В"

38 О К Т А В Ы ..

малая большая

b % % % % % % % % [b]

Вся реприза — наступательное крешендо то-ники. Затактовый к связующей пассаж (т. 44) оконча-тельно "смывает", прямо-таки "стирает с лица земли" упрямый доминантовый *Ces* потоком гаммы лидийского B-dur (см.). Противоборство функций

D и T в репризе полифункционально, по образцу разветвленного органного пункта на D. Трактовка гармонических смен зависит от мощных колебаний *нижнего* пласта:

56
т. 28

29 30 31

[ср. с прим. 50, т. I]

b D T D

В целом главная партия оказывается мощней-шим массивом тоники, главной тональности. Такая сила в состоянии вынести любые "перегрузки" дальнейшего развития сонатной формы. Красота музыки, красота формы в большой мере зависит от построения главной темы как крепкого устоя, что выполнено Прокофьевым с блистательным мастер-ством. Яркую характерность придает гармонии те-

мы и действие ДКЭ, в особенности подчеркивание благодаря ему "второй доминанты" *Ces*, всюду соперничающей с основной, "первой" — F. Сгу-щенно минорная окраска фригийской секунды на-кладывает отпечаток мрачного пламени на всю гармонию главной темы, воздействует и далее на все произведение.

(Довести анализ до конца экспозиции.)

Соната № 7 оп. 83, I часть

С. ПРОКОФЬЕВ

Allegro inquieto

Piano

mp

p

mf

p

11 *poco a poco cresc.*

16

21 *ff*

26 *ff*

32 *f*

37

mf

42

p

f secco

mf

47

1 2 1

52

f

secco mf

f

57

f

cresc.

ff

Detailed description: The image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The first system (measures 37-41) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 42-46) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system (measures 47-51) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system (measures 52-56) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system (measures 57-61) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, *f secco*, *mf*, *f*, *secco mf*, *f*, *f*, *cresc.*, and *ff*. Articulations include accents and slurs.

8

62

mf

68

mf

mp

73

mf

p

quasi Timp.

79

p

86

p

cresc.

mf

93

p

mf

98

p

senza Ped.

104

mf

p

mf

110

p

p

115

poco meno

p

p

Andantino

124 *p* *espress. e dolente* *mp*

128 *mp*

132 *mf*

137 *p*

142 *rit.* *a tempo* *m.d.* *m.s.* *p*



ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1—2 (1930—1947). 2-е изд. Л., 1963.
2. Юреган Т. С. Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 50-х—70-х годов. Дисс., Московская консерватория, 1982.
3. Мясковский Н. Я. Рондо // Белогрудов О. А. Музыкально-критическое наследие Н. Я. Мясковского. Дисс., Московская консерватория, 1984. (Приложение, раздел 4.)
4. Спосибин И. В. Музыкальная форма. М., 1947 и переиздания.
5. Холопов Ю. Н. Выразительность тональной структуры у Чайковского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.
6. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. (Глава 12.)
7. Холопов Ю. Н. [Метод анализа музыкальной формы (песенные формы классико-романтического типа)]. Минск, 1982. Издано под названием: Методическая разработка по курсу "Анализ музыкальных произведений" ("песенные формы классико-романтического типа").
8. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
9. Холопов Ю. Н. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
10. Холопов Ю. Н. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза. ГМПИ им. Гнесиных. Сб. трудов. Вып. 51. М., 1981.
11. Холопов Ю. Н. Музыкальные формы в "Прелюдиях" Дебюсси. Рукопись. 1982.
12. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Раздел о Шёнберге.)
13. Холопов Ю. Н. Понятие модуляции в связи с

- проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. Вып. 1. М., 1971.
14. *Холопов Ю. Н.* Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
 15. *Холопов Ю. Н.* Сквозное развитие в гармонических структурах сочинений Прокофьева // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
 16. *Холопов Ю. Н.* Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 1. М., 1978.
 17. *Холопов Ю. Н.* Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
 18. *Холопов Ю. Н.* Формообразующая роль современной гармонии // Сов. музыка, 1965, № 11.
 19. *Цуккерман В. А.* О выразительном и формообразующем действии гармонии // *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вып. 1. М., 1967.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Бартók Б.* Музыка для струнных, ударных и челесты, III часть.
2. *Дебюсси К.* "Море", III часть.
3. *Дебюсси К.* "Развалины храма при свете луны".
4. *Мяковский Н.* Квартет ор. 33 № 1, I часть, экспозиция.
5. *Прокофьев С.* "Мимолетности", № 3.
6. *Прокофьев С.* "Сарказмы", № 4.
7. *Прокофьев С.* 8-я соната для ф-п., I часть, экспозиция.
8. *Стравинский И.* "Петрушка", 1-я картина.
9. *Шостакович Д.* 2-я соната для ф-п., II часть.

9.

ЛИНЕАРНОСТЬ В ГАРМОНИИ

С. Прокофьев. Токката, экспозиция

Линеарность есть распространение элементарных форм мелодической линии (проходящие, вспомогательные и др.) на образование аккордов — проходящих, вспомогательных, pedalных, задержаний, предъёмов, камбиат. Особенно велико значение органных пунктов, от которых происходят столь распространенные остинато.

Во все времена линеарность оказывала сильное воздействие на гармоническую вертикаль. Так, энергия линейной формы — проходящего звука, задержания, — сохранившаяся при вхождении линейного тона в состав аккорда, дала тяготение септимы в доминантсептаккорде; соответственно — тяготение сексты в S^6 (диссонанс прибавленной сексты как проходящего вверх звука). По мере эмансипации диссонанса линеарность проявляется в образовании все более сложных диссонантных аккордовых форм (см. анализ пьесы Мусоргского "Балет невылупившихся птенцов"). Сильно возрастает и роль гармоний, вся сущность которых и состоит в исполнении линейной функции — проходящих (в особенности хроматических), вспомогательных (чаще всего вводнополутонных) и других, также разного рода pedalных групп, остинатных повторений.

"Токката" Прокофьева — одно из ранних сочинений Новой Музыки, где нашел свое выражение образ моторного динамизма, "машинно"-ровного энергичного движения, достигающего подчас сокрушительной силы. Основным средством гармонии здесь и стала линеарность в ее различных формах.

Прямолинейному изъявлению динамики моторного ритма посвящена тема-ритурнель (т. 1—24). По-видимому идея моторного автоматизма подсказала композитору форму *двойной главной темы* в рондо-сонатной структуре произведения. Назовем два раздела: "ритурнель" и "главная тема" (т. 25—56). "Раздвоение" сонатных тем нередко в побочной партии, но не в главной. Смысл раздвоения — во взаимодополняющих друг друга эффектах: 1) динамике автономного моторного *ритма* и 2) динамике развертывания рондо-сонатной *формы* с моторно-токкатным материалом.

Раздвоение главной темы выражено и гармонически. "Ритурнель" прямолинейно стоит на тоническом устое. "Главная партия" развертывается в обычных гармонических сменах, однако, не выходя из сферы главной тональности. (Следующая далее связующая партия, с т. 57, традиционно начинается в тонике, содержит модуляцию и подводит к побочной в C-dur.)

Гармония "ритурнеля" представляется беспрестанно повторяющимся pedalным звуком, на фоне которого возникают функционально противоречащие созвучия (двузвучия и аккорды). Несомненно, что терция и трезвучие C-dur — зародыши тональности побочной темы. Функционально эта гармония — вспомогательная к T_1 (натуральный вводный тон):

$$\textcircled{1} \quad T_1 - \text{всп.} - T_1$$

Гармонический эффект вспомогательной гармонии — в эолийском модальном тоне низкой септимы, с его "грубоватой здоровостью", в противовес привычной позднеромантической изнеженности полутонов. Важен и фони́ческий эффект фигурируемого целотонного кластера *c-d-e*. В т. 12—13 другой модальный тон — фригийская секунда, также звучащая с грубоватой резкостью. Композитор играет числом тонов над pedalью. То их два, то три, то один: вспышки-"кляксы" то ширятся, то сужаются (фактор флуктуации вертикальной плотности).

Поляризация двух ре-минорных частей сказывается и в их структуре. "Ритурнель" имеет повышенное содержание устойчивости (его неподвижность родственна вступлению). "Главная тема", наоборот, пониженное, напоминая ход; собственно тоника стоит лишь в начале, а далее она ощущается как объединяющая тональность, для которой g-moll—S и a-moll—D.

Линеарность гармонии "главной темы" отличается необыкновенной изобретательностью и многообразием форм на общей основе равномерного движения по хроматической гамме.

Первый четырехтакт (т. 25—28) — типичная

разработка аккорда. К оstinatно повторяющемуся тоническому аккорду прибавляются звуки линий хроматических проходящих:

$$\begin{array}{c} b - h - c^1 - cis^1 - d^1 - es^1 - e^1 \\ \boxed{d \cdot f \cdot a} \\ cis - c - H - B - A - As - G \end{array}$$

Гармония меняется только в последнем аккорде, причем так, что трезвучие d-moll (предыдущий аккорд) остается неизменным в составе комплекса $Gd:fa:e^1$ (основной тон G). Линейность воздейст-

вует на структуру результативных аккордов. Следующий четырехтакт — точная секвенция, продолжающая хроматическое движение первого четырехтакта и следовательно приходящая еще на одну квинту вниз — на C.

После секвенцирования пары "отклонений в диссонанс", в $Cis (=Des) \cdot Ges^1 (\rightarrow e^1) \cdot a^1$ (т. 33—34) и в $a^1 \cdot c^2 \cdot e^2 \cdot gis^2$ (т. 35—36) (со своей доминантой в т. 36), возобновляется разработка аккордов. Вторая разработка интенсифицируется: теперь хроматически "расползаются" уже не только однозвучные линии, но одна из них зацветает субаккордами:

57

Верхний пласт в т. 42—44 озадачивает своей "несогласованностью" со средним. Однако при проверке оказывается, что вульгарного "линеаризма" (когда голоса не слушают друг друга) и здесь, конечно, нет. Последний аккорд (прим. 57Б) даже не нуждается в напрашивающейся единой вертикали (57В). Ход гармоний направляется хорошо рассчитанным резкодиссонантным последованием (в каждом субаккорде есть острый диссонанс) — см. 57Г.

Кроме того, в момент, казалось бы, наибольшего отключения от звучания гармоний главной тональности ("гонишь их в окно, а они в дверь") на гребнях этих секвенций появляются субаккорды

A-dur (т. 44) и D-dur (т. 48), то есть D и Т от главного тона.

Повторение оstinатной фигуры с механической однообразностью может способствовать превращению ее в фон, на котором подобные субаккорды в состоянии проявить свою относительную автономность.

Последние две секвенции (т. 49—52 и 53—56) аналогично разрабатывают щедрыми линейными созвучиями два аккорда:

$$\begin{array}{l} (e) \cdot g \cdot b \cdot d \\ (fis) \cdot a \cdot c \cdot e \end{array}$$

(Довести анализ до конца экспозиции.)

Токката оп. 11, экспозиция

С. ПРОКОФЬЕВ

Allegro marcato

pp

5

10

f

p

fp

15

dim.

pp

20

p ma

25 *marcato* *cresc.* *f* *p*

29 *cresc.* *f* *p*

33 *mp* *p*

37 *mf* *p*

41 *cresc.* *f* *p*

45 *cresc.*

48 *f* *mf*

51 *8*

54 *8* *p*

57 *sf*

60 *cresc.*

63 *sf*

66 *tr* *mf* *p*

69 *sf*

72 *cresc.*

Musical score for piano, featuring complex chords and arpeggios. The notation includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The score is divided into systems, with measure numbers 75, 78, 81, 84, and 87 indicated. Some systems include a dashed line with the number 8 above and below it, possibly indicating a repeat or a specific fingering.

8

90

93

f

96

f

p

fp

99

dim.

pp

103

107

smorz.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тараканов М. Е.* Мелодические явления в гармонии *С. Прокофьева* // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963.
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XVIII.)
3. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии *Прокофьева*. М., 1967. (Глава 5.)
4. *Messiaen O.* Technique de mon langage musical. Paris, 1944. (Глава XV.) Русский перевод: *Мессиаен О.* Техника моего музыкального языка. М., 1995.
5. *Treibmann K. O.* Strukturen in neuerer Musik <...> Lpz., 1981 (S. 113—137.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Мяковский Н.* "Пожелтевшие страницы", № 4.
2. *Прокофьев С.* "Мимолетности", № 1.
3. *Стравинский И.* "Сказка о солдате", 4-я сцена ("Пляска черта").
4. *Шёнберг А.* Монодрама "Ожидание", заключительные такты.
5. *Шостакович Д.* Опера "Нос", сцена в Казанском соборе (от ц. 149).

10.

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ

Д. Шостакович. Восьмая симфония, IV часть

"Гармония" в "полифонии" — постановка вопроса вполне закономерная. Так же, как неправильно противопоставление разнопорядковых понятий "мелодия и гармония" (верно "мелодия и аккорд", "мелодия и сопровождение"), нелогична и оппозиция "гармония — полифония"; правильно противопоставление *полифонии* и *гомофонии*. Гармония же есть и там и здесь⁹.

Но только гармония там и здесь — разного типа. Гомофония полагается на категорию *аккорда* как основного типа единицу гармонии (=вертикали), связующей горизонтальные образования. Полифония (в фуге, каноне, мотете) — на *ладовый комплекс* как на основного типа единицу гармонии (=вертикали), связываемой определенными отношениями вертикали — гармонической координацией голосов.

Таким образом, разница между тем и другим действительно очень велика. Но и то, и другое имеет своим *музыкальным* принципом прежде всего *слаженность звуков по высоте* — гармонию. Далее, и в полифонии раскрывают свою значимость основные категории гармонии — консонанс и диссонанс, лад, интервалика и гармоническая связь по вертикали, развертывание лада во времени в мелодике и гармоническая связь по горизонтали, голосоведение, также и категории гармонико-структурные — интервальный род (диатоника, миксодиатоника, хроматика и другие), конкретные виды ладов и конкретные их структуры, функции тонов и созвучий, каденции с их формулирующим действием, различные функции частей в построениях (часто согласно формуле i-m-t), целостная гармоническая

форма. Все трактаты по *полифонии* с древнейших времен полны *гармонических* правил: как обращаться с консонансами, как — с диссонансами, с какого звука (созвучия) начинать мелодию (правила лада) и каким заканчивать, как трактовать тритоны, как трактовать хроматические звуки, как строить и располагать каденции, и т. д., и т. п. Все это — чистая гармония в рамках контрапунктического склада. Но только — гармония *полифоническая*. См. выше анализ полифонической гармонии ренессанса (мотет Палестрины) и барокко (фуга Баха).

XX век дал три рода нового в полифонической гармонии:

1. Полифонический склад вновь стал преобладающим.

2. Общие основы новой гармонии (см. выше) стали и гармонической основой полифонии, во всем стилевом разнообразии.

3. Формы полифонической гармонии XX века отчасти следуют барочным и доклассическим (например, фуги и пассакалии Хиндемита, Шостаковича), отчасти идут в новом направлении (серийная полифония; Септет Стравинского, пьеса № 6 из "20 взглядов" Мессиана).

С этих позиций следует подходить к гармонии Пассакалии из 8-й симфонии Д. Шостаковича, одного из лучших достижений композитора в области контрапункта.

По типу полифонической формы произведение относится к "неоклассическому", то есть "необарочному". Отсюда простейшее решение tonальной структуры целого: тема есть развертывание тоники gis-moll, а 12 ее проведений неизменно в басу и на неизменной высоте gis означают сплошную однотональность IV части симфонии.

Гармония темы отражает лад XX века с его хроматическими ступенями ([VI] — nV — nIV = vIII). Тритонанта на сей раз дана как проходящая. "Запрограммированный" в тоническом трезвучии уклон в миноранты (ступени, лежащие — по квинтам — ниже тонической примы) реализуется в отклонении к W (т. 4—5 от начала темы), которое симметрично поддерживается верхней медиантой (M); в результате конструкция определенно обри-

⁹ К сожалению, до сих пор не искоренены ошибки в применении терминов "мелодия и гармония", "гармония и полифония". Между тем проблемы эти давно решены. Справедливо критиковал "отделение контрапункта от гармонии" Г. А. Ларош: "В результате никакой контрапункт не может быть без гармонии, ибо всякое соединение одновременных мелодий на отдельных точках своих образует созвучия или аккорды. В генезисе же никакая гармония невозможна без контрапункта, так как стремления соединить несколько мелодий одновременно именно и вызвали существование гармонии" (Ларош Г. А. Мысли о системе гармонии <...> // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. I. М., 1913. С. 254).

совывает костяк — увеличенное трезвучие *gis-e-c-gis*. Непосредственно как таковое оно в теме не ощущается, и роль верхней медианты (М) и нижней (Л) скорее аналогична обычным "столпам" классической тональности D и S; впрочем, одна из доминант, верхняя (*dis*), играет в теме важную роль, мощно вводя в основное, центральное русло тональности.

В условиях индивидуализации тональной структуры, омнитональных связей гармоний, вполне обоснованным кажется и другое, несколько неожиданное объяснение этим индивидуализирующим тему хроматическим элементам: *они отражают ладовый контекст симфонии*. Омнитонально-хроматические отношения не просто существуют. Они активно действуют:

58

1 гл. тональности симфонии

III часть

V часть

gis

c moll(?)

C dur-moll

e moll(?)

gis

c?

e?

Конечно, тоника (*gis-moll*) господствует безраздельно. Но и роль элементов *Cc* и *e-moll* оказывается очень существенной. Ведь "*Cc*" — главная тональность симфонии, *C-dur* — тональность финала. И если при *C dur-moll* для медленной части избирается *gis-moll*, то это уж *такой gis-moll*, в котором отражены элементы *C-dur* и *c-moll*. А *e-moll* — это же тональность III части симфонии,

непосредственно предшествующей пассакалии. Таким образом, переходящие через тритонанту *d* ступени *e (moll)* и *c (moll)* — "вписанные" в пассакалию элементы гармонии *цикла*.

И вводится пассакалия аккордами (Шостакович относит их к IV части), интонационно предвещающими *e-moll* и *C dur-moll*:

59

схема вступления

e-moll

gis

C dur-moll

gis

D

[→ T]

48

Интонационная чуткость слуха композитора очевидна.

С каждой вариацией заметно меняется последование тональных функций (в рамках той же хроматической системы и того же избранного композитором гармонического плана темы). С каждой вариацией усиливается и то свойство полифонической гармонии, которое не видно на аналитической схеме — постепенное изменение *звучности* в зависимости от изменения *числа голосов*. Это ведь не одно и то же — выражена ли гармония тоники с секстой четырехзвучием *gis-h-dis-eis*, или же двузвучием *gis-eis*. Таким образом, звучностная сторона полифонической гармонии проявляет себя совсем иначе, чем в гомофонии, причем не менее систематично (все фуги ведь начинаются с фугато). На протяжении четырех вариаций непрерывно растет

масса звучания, расширяется тесситура, *усиливается* линейный момент в ткани (хотя, казалось бы, по мере движения от одноголосия к четырех- и пятиголосию должен усиливаться, наоборот, момент целостно-аккордового звучания).

Вершиной линейности и одновременно местной гармонической кульминацией является начало 4-й вариации; ц. [116], такты 1–5. Здесь можно найти и еще один типичный для полифонической гармонии прием — *распадение вертикальной целостности* гармонической ткани. В начале 4-й вариации (ц. [116], т. 1–4) звуки тоники басового голоса "затопляются" интенсивным движением линий — хроматическим ходом сопрано и упрямым "продвижением" двух средних голосов с местным ДКЭ=3 (малая терция):

60

Уже перенасыщенная пущенными друг против друга хроматическими линиями диссонансов вертикаль, поначалу сохраняющая единство основного тона (еще в тактах 1–2 ц. [116]), в самый кульминационный момент его утрачивает (т. 2–3–4). Восприятие схватывает перевес деталей над целым, линейной стороны созвучия (принадлежность его частей трем различным пластам-линиям) над цельностью вертикали. Происходит подавление единства вертикали ее составляющими: слышна доминирующая тема в басу, хроматическая линия малых терций в середине и противоречащая ей хроматическая одноголосная линия сопрано. Основной художественный эффект и состоит в моменте точно рассчитанной "разноголосицы" дивергентных полифонических линий. Распад единства вертикали здесь есть вершинный диссонанс гармонической ткани, ее самопротиворечивость, по сравнению с которой "острый" диссонанс уже вновь единой ткани в конце т. 4 (созвучание обеих терций!) выглядит большим *слиянием* и в этом смысле — вновь *консонансом ткани*.

Показанный комплекс линейных элементов

представляет один из типов гармонической вертикали — *линейный комплекс*; отсутствие единства вертикали не позволяет считать его просто аккордом, соответственно, просто ступенью лада.

Вместе с тем характер звучания вертикали, интонационность гармонии всюду остаются стилистически абсолютно выдержанными. Во все моменты мы слышим голос *этого* композитора. Это его диссонансы (например, достижение диссонантности с участием консонирующих интервалов — малых терций; контрлиния параллельных минорных трезвучий); более того — это его диссонансы в данном сочинении. Например, в 1-й фортепианной сонате мы тоже слышим стиль именно Шостаковича, но гармонические элементы там другие — это *ранний* Шостакович с его подчас экспрессивными преувеличениями и жесткостями. Такое сочетание диссонансов (вплоть до крайнего момента распада вертикали) и стилиевой характеристики есть проявление высшего композиторского мастерства в достижении художественного эффекта.

(Довести анализ до конца.)

Восьмая симфония, IV часть

Д. ШОСТАКОВИЧ

Largo $\text{♩} = 50$ **rit.** **a tempo**

112

ff *sf* *ff* *espress.*

Fletti
Ottoni
Acchi

dim.

113

p **V-ni I** **V-ni II**

V-c.

p **C-b.**

114

pp
(molto vibrato)

115

V-le

116

117

pp
sotto

Cor. I solo

p espress.

First system of the musical score. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked *dolce*. The notation includes various chords, some with 'x' marks, and melodic lines with slurs. The word *tenuto* is written above the final measure of the system.

Second system of the musical score, starting at measure 118. It consists of four staves. The key signature remains three sharps. The tempo/mood is *dolce*. The system includes a section marked *Fl. picc.* (Flute piccolo) with a dynamic of *ppp* (pianissimo). The word *Archi* (Archi) is written below the bottom staves with a dynamic of *ppp*. The notation includes complex chords, slurs, and a measure with a '5' (quintuplet) in the flute part.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The key signature remains three sharps. The system includes a section marked *Fl. picc.* with a dynamic of *ppp*. The word *Archi* is written below the bottom staves with a dynamic of *ppp*. The notation includes complex chords, slurs, and a measure with a '5' (quintuplet) in the flute part.

First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff features a complex melodic line with many accidentals and slurs, with the number '5' appearing below it. The second staff has a more rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and single notes.

Second system of the musical score. The top staff continues the melodic line, with 'Fl.' (Flute) written above it and 'pp' (pianissimo) below it. The number '5' appears below the staff. The second staff has a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and single notes.

Third system of the musical score, starting at measure 119. The top staff continues the melodic line, with 'pp' (pianissimo) written above it and 'Archi pizz.' (Archi pizzicato) and 'Fl. frulato' (Flute frulato) written below it. The number '5' appears below the staff. The second staff has a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and single notes.

The image displays a musical score for piano and violin, consisting of three systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

- System 1:** The piano part features rapid, arpeggiated chords in both hands, often marked with '7' (seventh). The violin part (V-ni) is not present in this system.
- System 2:** The piano part continues with similar arpeggiated textures. The violin part (V-ni) enters with a melodic line, including a triplet of eighth notes.
- System 3:** The piano part continues. The violin part is absent. A new section begins with the label "Cl. solo" (Clarinet solo) and a tempo marking of 120. The piano part provides accompaniment for the solo, with some notes marked with 'x'.

The image displays a musical score for a piece in D major, consisting of two systems of staves. The first system includes a treble and bass staff for a piano and a vocal line. The piano part features a complex melodic line with quintuplets (marked '5') and a bass line with sustained notes and moving lines. The vocal line consists of a single melodic line with sustained notes. The second system continues the piano part with more complex melodic and harmonic lines, including triplets (marked '3') and a bass line with sustained notes and moving lines. The score is written in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature.

121

V-ni I

*pespress.*V-ni II
V-le*cresc.**mf**dim.**dim.*

122

Cl.

pp

V-ni I, II
V-la

pp

123

Cl. solo

Cl.

Cl. *p*

Archi pizz. *sf*

Fl. frulato *pp*

First system of the musical score. It consists of a piano staff (left) and a violin staff (right). The piano staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The violin staff has a treble clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first measure of the piano staff has a dynamic marking *sf* (sforzando) followed by a hairpin indicating a crescendo to *pp* (pianissimo). The violin staff has a similar dynamic marking. The second and third measures continue the melodic and harmonic development.

Second system of the musical score. It consists of a piano staff (left) and a violin staff (right). The piano staff has a treble clef and a key signature of three sharps. The violin staff has a treble clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first measure of the piano staff has a dynamic marking *rit.* (ritardando). The violin staff has a similar dynamic marking. The second and third measures continue the melodic and harmonic development. The system ends with an *attacca* instruction, indicating a transition to the next section.

И РАЗРЕШЕНИЕ В С dur

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карастоянов А.* Полифоническая гармония. М., 1964.
2. *Тараканов М. Е.* Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963.
3. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XVIII.)
4. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Очерк второй.)
5. *Холопов Ю. Н.* Предисловие к изданию: *Хиндемит П. Ludus tonalis*. М., 1980.
6. *Treibmann K. O.* Strukturen in neuerer Musik <...> Lpz., 1981. S.143—175.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Бартók Б.* Музыка для струнных, ударных и челесты, I часть.
2. *Веберн А.* Хор ор. 2 — "Ускользая на легких челнах".
3. *Грабовский Л.* "Разряды".
4. *Караманов А.* 15 концертных фуг.
5. *Мессиан О.* "20 взглядов <...>", № 6.
6. *Стравинский И.* Септет, II часть.
7. *Хиндемит П. Ludus tonalis*, фуга in C.
8. *Шёнберг А.* Пьеса для ф-п. ор. 23 № 3.
9. *Шнитке А.* Пассакалия для оркестра.
10. *Шостакович Д.* Опера "Нос", 5-я картина, октет дворников.
11. *Шостакович Д.* Фуга Es-dur ор. 87.
12. *Щедрин Р.* Полифоническая тетрадь, № 18.

11.

МОДАЛЬНОСТЬ — 1

НАТУРАЛЬНЫЕ, МИКСОДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Б. Барток. "Обертоны" ("Микрокосмос", № 102)

Развившиеся еще в XIX веке вкрапления противоречащих господствующему тонально-функциональному принципу "островков" натурально-ладовых оборотов в XX веке получили широкое распространение. Из средства характеристического контраста, "оппозиции" системе модальность стала одним из ее отделов. Опыт Ф. Шопена, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова продолжен И. Стравинским, Б. Бартоком, Э. Сухонем, В. Казанджиевым, О. Мессианом, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, Р. Щедриным, Ю. Буцко и многими другими композиторами XX века.

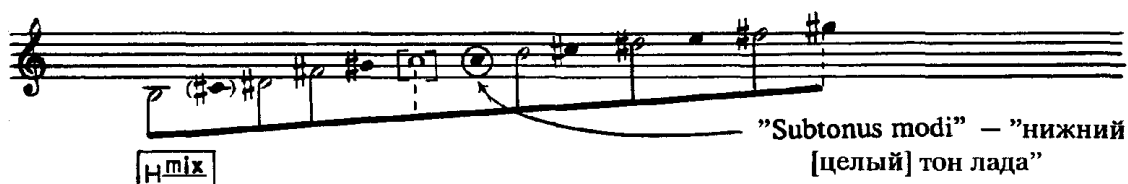
Модальность предполагает не тяготение гармоний к единому центру, тонике, а другой принцип — соблюдение единого *звукоряда*, размеренного определенным способом. В этом смысле *размеренный звукоряд есть ЦЭ* модальной гармонии. Модальность XX века родственна модальности средневеково-ренессансной гармонии (см. выше, анализ мотета Палестрины). В отличие от старинной, но-

вая модальность исходит из звукоряда любой структуры, может быть любого протяжения, очень часто небольшого. Характерна также модальность, исчерпывающая все 12 высот современного лада.

Как и прежде, модальность может иметь фактурный облик мелодии на фоне протянутого аккорда, двузвучия, отдельного тона; либо даже простого одноголосия (Глинка, "Жизнь за царя", хор гребцов из I действия). Но может быть представлена и рядом сменяющихся гармоний, как в обычной тональной музыке (Мусоргский, "Картинки с выставки", 2-я тема финала). Может быть и смешанный порядок, в иной фактуре.

Пьеса Б. Бартока "Обертоны" могла бы иметь жанровое обозначение "Пастораль". I часть ее — простодушный свирельный наигрыш на фоне нежного призрачного звучания обертонового аккорда. Крестьянско-пастушеский, "буколический" характер мелодии выражен миксолидийским ладом:

61



"Пленэрный", "природный" оттенок, индивидуально приданный этому натуральному ладу, подчеркнут не только авторским названием (по-немецки оно могло бы быть передано словом "Naturreihe" — "природный ряд"), но и особенностями фактурного расположения аккорда и мело-

дии. Если $h\text{-}dis^1\text{-}fis^1$ — "обертоны", то, очевидно, это 4-й — 5-й — 6-й тоны натурального ряда от H_1 . Затрагиваемые мелодией звуки $a^1\text{-}h^1\text{-}cis^2\text{-}dis^2\text{-}fis^2$ являются прямым продолжением звучащих членов ряда, а именно "обертонами" 7—8—9—10 и 12:

62

"обертоны":



Несколько обертонов, как известно, расходятся с нашей темперацией — тоны 7, 11, 13, 14 низят. И именно на этих местах в пьесе Бартока есть расхождения с обертонным рядом. Строго говоря, оно заметно более всего в 11-м тоне ряда: скорее он ближе к *eis*, чем к *e*. Тогда получился бы "натуральный лад" лидомикс, то есть лидийско-миксолидийский (Дебюсси, "Остров радости"; Дебюсси, "Море", I часть, главная тема). Однако, встречается иногда и его передача как чистой, а не увеличен-

ной ундецимы. 7-й тон тоже заметно низит; его фиксация как *a*¹ не сильно противоречит и высоте *gis*¹.

В результате получаются "обертоны" не только в смысле особого звукоизвлечения на рояле, но и в смысле одного из вариантов "пленэрного лада", наряду с лидийско-миксолидийским.

Ход модально-гармонических ступеней в мелодии:

63

Как видим, мягкие плавные смены устоя прилегающими к нему вспомогательными неустоями (VIII—VII—VIII, I—II—I) подчеркивают типичную для модальности неподвижность лада-модуса. Внутри ступеней есть свои линейные неустой- "транзиты" — проходящие, вспомогательные. В последней ступени снизу прилегающая ступень отстоит не на секунду, а на терцию. Фольклористы постоянно употребляют термин "субкварта" для обозначения оторванного от основного звукоряда отстоящего на кварту вниз звука. Здесь возможно применение аналогичного термина "субтерция лада", с учетом того, что подобное "унтертоновое" понимание, нелогичное для обозначения тонов аккорда (в C-dur под тоникой звук *a* был бы не

унтертоновой *терцией*, а гармонической *секстой*: $\begin{smallmatrix} \text{Г} \\ \text{Г} \end{smallmatrix}$), вполне применимо для мелодических рядов. Последование же *cis*²-*h*¹-*gis*¹-*h*¹ само по себе есть *пентатоновый* трихорд, в котором нижнее *gis*¹ — звук *смежный* с *h*¹. Подобные увеличения расстояний между смежными тонами ряда обычны для *гемиолик* (например, в ориентально-ладовых руладах в арии Шемаханской царицы из II действия "Золотого петушка" Римского-Корсакова); по древнегреческой теории допускалась возможность даже "несоставного" дитона между смежными ступенями *энармонического лада*.

II часть пьесы дает модально-комплементарный контраст — перемещение на ступени, не использовавшиеся в I части:

64

I часть

II часть

В репризе — сложное смешение диатонических ладовых элементов.

Заключительный и дополнительные кадансы — обобщение модальных контрастов пьесы. (Внимание! Чтобы правильно понять дополнительные ка-

дансы, надо не *читать* ноты глазами, а *сыграть* написанное в верной динамике и в правильном ритме.)

(Довести анализ до конца пьесы.)

“Обертоны” (“Микрокосмос”, № 102)

Б. БАРТОК

Allegro non troppo, un poco rubato ♩ = ca 110

1) ♩, ♩ Беззвучно нажать клавиши.

ritenuto ♩ = ca 98 *a tempo*

riten. (♩ = ca 98) *rallent.*

Più mosso ♩ = 125 *Tempo I.* *Più mosso* ♩ = 134

sim. *cresc.*

rallentando (♩ = 98)

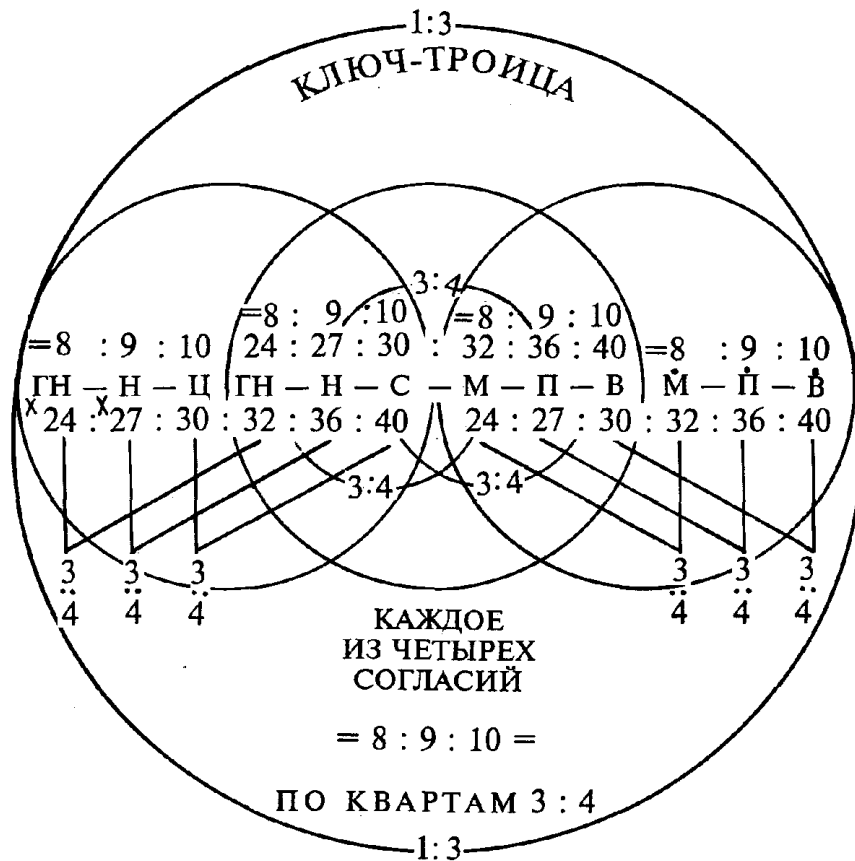
*Ad. . . ** *Ad. . . ** *Ad. . . **

[1 min. 21 sec.]

ДОПОЛНЕНИЕ

Древние монодические лады русской церковной музыки (встречаются и в народной) основаны на 12-звуковом едином звукоряде неоктавной структуры¹⁰.

ЦЭ обиходных ладов (обиходный звукоряд):



Или, в нотном выражении (по звучанию):



Обиходные лады нередко встречаются в русской музыке XX века; иногда — с разного рода усложнениями, с доразвитием звукоряда.

¹⁰ Подробнее об этом см. в кн.: *Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс*. М., 1988. С. 170—172, 177—188.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. Понятие модальность в современном теоретическом музыкознании. М., 1980.
2. Бочкарева О. А. О некоторых формах диатоники в современной музыке // Музыка и современность. М., 1971.
3. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 3.)
4. Гуляницкая Н. С. Современная гармония. Лекции. М., 1977. (Лекция 2.)
5. Должанский А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962. (То же — Сов. музыка, 1947, № 5.)
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. (С. 42—45, 57—60.)
7. Найденова А. Особенности модальной организации в современной болгарской музыке. Т. 1—2. Дисс. М., 1990.
8. Старостина Т. А. Фольклорные истоки гармонии раннего Стравинского // Проблемы стиля в народной музыке. Московская консерватория. М., 1986.
9. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XVI.)
10. Холопов Ю. Н. Модальная гармония // Музыкальное искусство <...>. Ташкент, 1982.
11. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974. (Очерк 4-й, раздел 7.)
12. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических концепциях Яворского и Мессиа-на // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971. (Разделы 4—5.)
13. Холопов Ю. Н. "Странные бемоли" в связи с модальными функциями в русской монодии (1982) // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
14. Холопова В. Н. "Обертоновая" гармония начала XX века // Сов. музыка, 1971, № 10.
15. Холопова В. Н. Вновь об обертоновой гармонии (из истории вопроса) // Сов. музыка, 1974, № 4.
16. Юзельюнас Ю. А. К вопросу о строении аккорда. Каунас, 1972.
17. Zieliński T. Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. (S. 67—93.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Барток Б. "Микрокосмос", № 115 ("Болгарские ритмы"), 150, 152. 2. Буцко Ю. Полифонический концерт, "Контрапункт IV". 3. Виеру А. Концерт для виолончели с орк., I часть. 4. Волконский А. 148-й псалом для трех певческих голосов, органа и литавры. 5. Дебюсси К. "Остров радости". 6. Рославец Н. Вокальная пьеса "Маргаритки". 7. Свиридов Г. Хор "Коляда" 8. Слонимский С. Экзотическая сюита для 2-х | <p>скрипок, 2-х электрогитар, саксофона и ударных, I часть.</p> <ol style="list-style-type: none"> 9. Станчинский А. Эскиз для ф.-п. ор. 1 № 3. 10. Стравинский И. Балет "Орфей", вступление. 11. Стравинский И. Песня "У кота, кота" (из цикла "Колыбельные песни кота"). 12. Стравинский И. "Свадебка", 4-я картина, последний раздел (от ц. 133). 13. Шимановский К. Мазурка для ф.-п. H-dur. 14. Шостакович Д. 7-я симфония, I часть, реприза побочной темы. 15. Шостакович Д. 7-я симфония, III часть. |
|---|--|

12.

МОДАЛЬНОСТЬ — 2

МОДАЛЬНО ОКРАШЕННАЯ ГАРМОНИЯ

А. Хачатурян. Концерт для фортепиано с оркестром I часть, главная тема

Влияние модальности сильно и там, где она представлена лишь в мелодии, не охватывая всей ткани единым звукорядом. Отсюда значительность модально окрашенной гармонии.

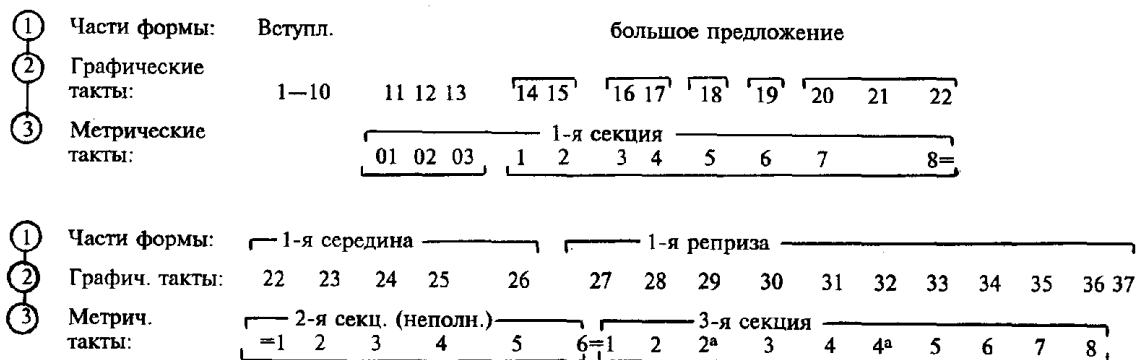
Одна из сторон развития модальности в музыке XX века состоит в художественном освоении ладовости внеевропейских народов. Плодотворно и освоение внеевропейскими культурами европейской гармонии. Рухнул традиционный культурный европоцентризм. Всем народам мира открываются пути и возможности "догнать и перегнать" лучшие достижения старой европейской музыки — "Страсти по Матфею" Баха, Третью симфонию Бетховена, "Дон-Жуана" Моцарта, мессы Палестрины и Жоскена. Естествен и интерес европейских либо европейски воспитанных музыкантов к художественным возможностям внеевропейских ладов в тех их свойствах, которые противоречат традиционной европейской тонально-функциональной системе. К таким композиторам-новаторам принадлежал Арам Ильич Хачатурян.

Возможны различные концепции в решении современной проблемы "Восток — Запад" в музыке. Концепция, воплощенная А. Хачатуряном в самом его *художественном принципе*, представляется и совершенно закономерной, и вполне органичной и убедительной, хотя она кажется уже отошедшей в прошлое — и именно потому, что она уже *была* блистательно выражена в творчестве А. Хачатуряна. Но не отошли в прошлое лучшие достижения композитора.

Как это обычно бывает в истории, первое концепционно новое и навсегда остается таковым, хотя бы впоследствии уже кто угодно мог легко и виртуозно писать "под Шопена", "под Чайковского", "под Прокофьева", "под Веберна" или "под Хачатуряна".

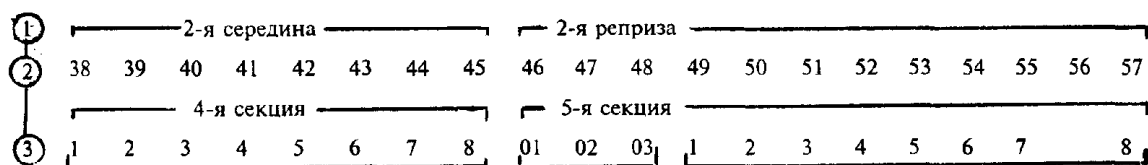
Основной художественный принцип творчества А. Хачатуряна можно определить как соединение европейской музыкальной формы с интонационностью внеевропейской культуры Кавказа, Армении. Эта интонационность, в частности, предполагает пропитывание всей ткани сочинения — его мелодики, гармонической вертикали, тембро-колористической стороны — ладогармонической экспрессией и национальной ритмо-интонационной выразительностью мелодий Кавказа. Часть этого интонационного комплекса, естественно, приходится на национально-ладовые явления в гармонии. Отсюда *влияние модальности* на гармонию А. Хачатуряна, прежде всего через ладовую специфику мелодики композитора.

Фортепианный концерт Хачатуряна показывает типические особенности его художественного метода. I часть концерта написана в традиционной сонатной форме, где главная тема — в развернутой форме "трехчастной песни". Песенно-танцевальная основа формы сказывается в живом ощущении метрических функций тактов и логике размещения кадансов¹¹.



¹¹ В сущности, форма темы имеет лишь одно усложнение структуры — это вступительные такты (01, 02, 03) в начале

устойчивых предложений (ср.: Бетховен, I часть сонаты ор. 31 № 1).



Недвусмысленная песенно-танцевальная структура темы хорошо согласуется и с песенно-танцевальными особенностями ее лада. Гармония темы выдержана в обычной хроматической тональности (см.: после тоники первое предложение переходит на тритонанту, имеющую, правда, традиционное значение $S \rightarrow D$, согласно формуле тритонанты $64/45 = 1 \cdot \frac{16}{15} \cdot \frac{4}{3}$, что означает: путь к тритонанте лежит через верхний полутон и далее скачок на кварту). Показательно последовательное избегание самых ходовых ступеней лада — его D и S, ни та ни другая не берутся ни разу в предложении. В качестве D фигурируют m (=nIII) и дубльдоминанта (=nII⁶, здесь везде записывается как аккорд малой септимы); сходна с D "верхняя атакта" (прилегающая nII⁶) в т. 18, 19)¹². Обращает на себя внимание изобилие низких ступеней: кроме

тоники все остальные — nII, nIII, nV, nVI; причем нигде нет энгармонической замены *по существу* — есть замена *в записи* (см. т. 14—17, 18, 19, 21), ради удобства исполнителя в многобемольной тональности.

Все это говорит о сходстве этого лада с *доминантовым*, часто применявшимся для воплощения образов Востока (у Балакирева, Римского-Корсакова, Рахманинова). Если бы при ключе было три диеза, гармония имела бы гораздо менее хроматический вид.

Но "изюминка" хачатуряновской темы как раз и состоит в особом ладу. Здесь и максимальное влияние *модальности* на гармонию. А именно — вся суть особой краски гармонии происходит от *мелодического* лада, расточительно расписанного красочными созвучиями:

65 Лад I части темы-мелодии:

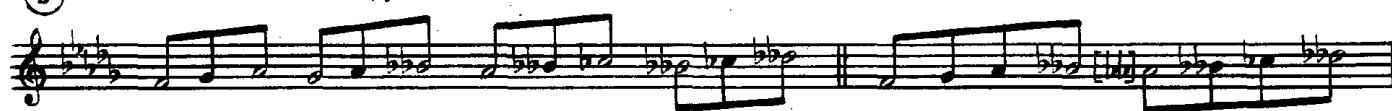


Б схема лада:



В сцепление терцовых ячеек:

или: (уменьш. кварты)



Несмотря на отсутствие в мелодии звука *des*, несомненно его значение как устоя лада. Если верно записать звукоряд, то выясняется, что лад этот — с низкой октавой ("гемиоктавный", как в описанных А. Должанским суперминорных "ладах

Шостаковича"). Особую характеристичность ладу придают сцепленные друг с другом малотерцовые ячейки (в полутонах 1.2 либо 2.1), см. 62 В. Подобно тому, как это бывает в обиходных ладах, уменьшенная октава *des-deses* воздействует на лад мело-

¹² В новой гармонии такого рода в принципе возможно вхождение однотерцовой nII⁶ (при мажорной тонике) в состав

тонического аккорда, см. т. 17, 18. Однако, здесь этого все же не происходит.

дии, хотя реально в ней не представлена; но она реально представлена в сочетании с басом в т. 15.

Есть род восточной мелодики, который близко подходит к мелодии Хачатуряна. Ряд образцов та-

кого рода фигурирует в книге Х. С. Кушнарева (см. в списке литературы к данной теме).

Приведем один из них (форма — репризный бар):

66

Саят-Новá. Песня "Подобно соловью-скитальцу" (текст опущен)

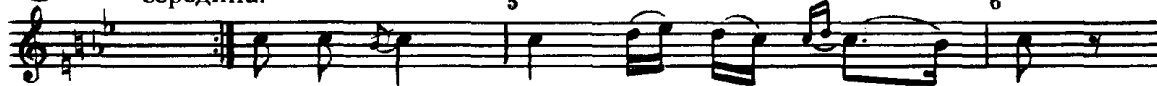
А

начало песни:



Б

середина:



В

реприза:



Г

схема лада:



e1. 2. 1. 3.

(гемиквартно-гемиоктавный)

Здесь также есть уменьшенная октава и характерные обороты в объеме уменьшенной кварты (отсюда термин "гемиквартно-гемиоктавный лад").

Лад мелодии влияет на выбор гармоний в "гемиоктавно-доминантовом" ладу у Хачатуряна, мелодические модализмы *окрашивают* гармонию в целом, придавая ей модальный оттенок (несмотря на невыдержанность определенного звукоряда в ткани, взятой целиком). Но без этой модальной

окрашенности не было бы и гармонии Хачатуряна.

Есть еще одна интонационная особенность гармонии, которая прямо идет от национальных ладов. Это свернутый в вертикаль характерный оборот гемиольного лада типа *c-des-e* или *des-e-f* ("двойственный" лад *c-des-e-f* по Кушнареву). Он появляется в терпких аккордах 1–2 тактов и как лейтинтонация проводится в дальнейшем, с некоторыми фактурными видоизменениями:

67

А 1. 3 Pas-c

Б T. 1-3

4-5

6

Pas-c

Pc-e

Pes-g

11-13

14-15

16-17

18-19

20

21

Iheses-f

Pdes-f

Ides-heses

Iheses-f

Ides-heses Pas-c

Pc-fes

При фактурной форме 1.3 (*des-eses-f*) звучание интонации особенно концентрированно раскрывает существо гармонической вертикали у композитора ("хачатуряновская секунда"), причем несомненно происхождение этой гармонической интонации как от национального темперамента автора, так и от звучания кавказских народных инструментов и экмелически-мелизматической вокальной интонации.

(Докончить анализ.)

Хачатуряновская концепция проблемы "Восток — Запад" позволяет искусству сделать и следующий шаг — создать развернутые убедительные художественные формы вне компромисса с элементами западной культуры. Есть возможность выявить специфическую восточную модальность, не укладывая ладовые идиомы по контурам общеевропейской гармонии, идя вообще иным путем. Например, художественным принципом может быть рас-

крытие выразительности восточной интонации средствами сонорики, модальности, специфической тембροструктуры и ритмоформы, в контексте иной

концепции времени (не европейской с ее метрической экстраполяцией в рамках метрической восьмитактовой секции).

Концерт для фортепиано с оркестром I часть, главная тема

А. ХАЧАТУРЯН

Allegro ma non troppo e maestoso

Klavier I
(Solo)

Two staves of music for Klavier I (Solo). The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and the time signature is 3/4. The first staff contains whole rests for the first four measures. The second staff contains whole rests for the first four measures.

Allegro ma non troppo e maestoso

Klavier II
(Orchester)

Two staves of music for Klavier II (Orchester). The key signature has four flats and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. There are several measures with a half note and a quarter note, some marked with a half note and a quarter note. The piece ends with a crescendo (*cresc.*) and a final chord marked with a half note and a quarter note.

Two staves of music for Klavier I (Solo). The key signature has four flats and the time signature is 3/4. The first staff contains whole rests for the first four measures. The second staff contains whole rests for the first four measures.

Two staves of music for Klavier II (Orchester). The key signature has four flats and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. There are several measures with a half note and a quarter note, some marked with a half note and a quarter note. The piece ends with a crescendo (*cresc.*) and a final chord marked with a half note and a quarter note.

Two staves of music for Klavier I (Solo). The key signature has four flats and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. There are several measures with a half note and a quarter note, some marked with a half note and a quarter note. The piece ends with a crescendo (*cresc.*) and a final chord marked with a half note and a quarter note.

15

8

I

II

20

8

I

II

p

mf

24

8

I

II

cresc.

f

mf

strepitoso

8

41

I

II

ff

poco accel.

meno f

44

I

II

poco rit.

B *a tempo*

ff

poco rit.

a tempo

47

I

II

8

51

I

II

55

I

II

59

II

poco rit.

f non legato marcato

poco rit.

8.....

poco rit.

a tempo

ff

poco rit.

a tempo

63

I

II

66

I

II

68

I

II

70

I

II

72

I

II

cresc.

74

I

II

76

I

II

78

I

II

80

I

II

ff accel.

84 *poco rit.* *a tempo* *ff dim.* *mf*

90 *mp* **D**

96 *mf*

102 *mp* *cantabile*

107 *p.* *cresc.* *pp.*

112 *pp.* *f* **G. P.** **1**

The image shows a page of a piano score, measures 84 through 112. The music is written for the right hand (RH) and left hand (LH). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo starts with 'poco rit.' (ritardando) and then returns to 'a tempo'. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *pp.* (pianissimo). A key signature change to D major (no flats) is indicated by a 'D' in a box at measure 90. The piece concludes with a 'G. P.' (Grave) marking and a first ending bracket labeled '1'.

1.
2.
3.

1.
2.
3.

1

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арутюнов Д. А.* О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
2. *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945; 2-е изд. 1957.
3. *Кон Ю. Г.* О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов // Музыка и жизнь. Вып. 2. Л.-М., 1973.
4. *Кушнарев Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Бартók Б.* Импровизация на венгерские крестьянские песни, ор. 20, № 1.
2. *Кутавичюс Б.* Дзукийские вариации.
3. *Стравинский И.* "Свадебка", 3-я картина (до ц. 82).
4. *Стравинский И.* "Три сказки для детей", песня "Гуси-лебеди".
5. *Юзелюнас Ю.* 8 литовских сутартинес, "Там".

13.

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

Б. Эванс. "One for Helen" (фрагмент)

Джазовая гармония в настоящее время хорошо изложена в специальных руководствах И. Бриля, Ю. Чугунова и других (см. список литературы к данной теме). Поэтому здесь не дается специальных разъяснений, а сразу приводится анализ нотного образца.

Методика же анализа в целом базируется на тех же принципах и включает как неперенные вопросы:

форма и общие особенности стиля;

лад;

гармоническое выполнение формы;

аккордика;

тональные функции (по типу позднеромантической гармонии); и так далее.

Джазовая гармония обычно не является предметом специального теоретического анализа. Джазисты сами в процессе обучения преследуют чисто практические, а не научно-теоретические цели. Наиболее типичные в джазовой практике гармонические нотации, буквенные (см. в книгах И. Бриля, Ю. Чугунова и др.), вообще не призваны объяснять гармонию, но только обозначать то, какие ноты надо играть, притом лишь в главных чертах (вроде считальной статистики генералбасовой цифровки). Встречающиеся ступенные нотации отличаются от буквенных только тем, что фиксируют гармонию более обобщенно (буквы обозначают звуки данной тональности, ступени — звуки всякой тональности). Причем ступенная джазовая нотация несколько отличается от распространенной в учебниках общей гармонии ступенной "академической".

Как и в других случаях, только функциональная нотация, раскрывающая аккордово-гармонические (а не звукоярдные) связи, наиболее полно объясняет гармонию.

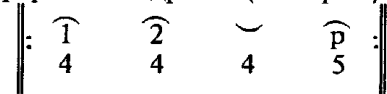
Для наглядного разъяснения различия применяющихся гармонических нотаций приведем параллельный анализ фрагмента пьесы Б. Эванса "One for Helen" ("Кое-что для Елены"; Бриль, Основы джа-

зовой импровизации, изд. 1982 года, с. 102—103). См. нотный образец.

Метрический такт — 4/2 (частый в джазовой "песенной форме"), соответственно два графических такта принимаются за один метрический (см. цифровку тактов в примере; в дальнейшем анализ делается только в этих метрических, то есть "истинных" тактах).

Как обычно, тип гармонии — позднеромантический, сообразно тому, что популярное сознание переживает обращение в штампы идеалы и идиомы романтического искусства; разумеется, гармония окрашена в специфические тона практически неизгладимой банальности:

Схема формы "квадрата" (в метре 4/2):



Формулы каденций начального периода:

1-е предложение (т. 3—4): | S | K D |

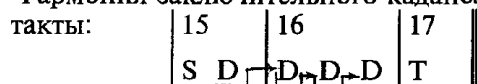
2-е предложение (т. 6—8): | S | D D | T ||

Середина ("мост", "bridge") типа "доминантовой цепочки" (то есть диссонантного ряда), причем здесь, как в дважды-ладу, это "дубль-доминантовая" цепочка.

Репризное предложение (p) расширено. В метрическом втором блоке (=метрическом восьмитакте) повторен такт 5:

части формы: p
такты по порядку: 13 14 15 16 17
такты II-го блока: 5 5a 6 7 8

Гармония заключительного каданса:



"One for Helen"
(фрагмент)

Б. ЭВАНС

Moderato (♩=180)

The musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of staves. The piano part is in the lower register, and the voice part is in the upper register. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 180 beats per minute. The score includes numbered measures 1 through 13. Measure 1 is the start of the piece. Measures 2-4 show the piano accompaniment. Measures 5-7 show the voice entry. Measures 8-10 show the piano accompaniment. Measures 11-13 show the voice and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower register, using a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the melody. The voice part is written in a single staff with a treble clef. The melody is simple and catchy, with a clear vocal line. The lyrics are written below the voice staff, aligned with the notes. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a printed musical score.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a quarter note. The accompaniment consists of chords and single notes, with a final measure containing a quarter note. The score is divided into two systems, each with a repeat sign at the beginning.

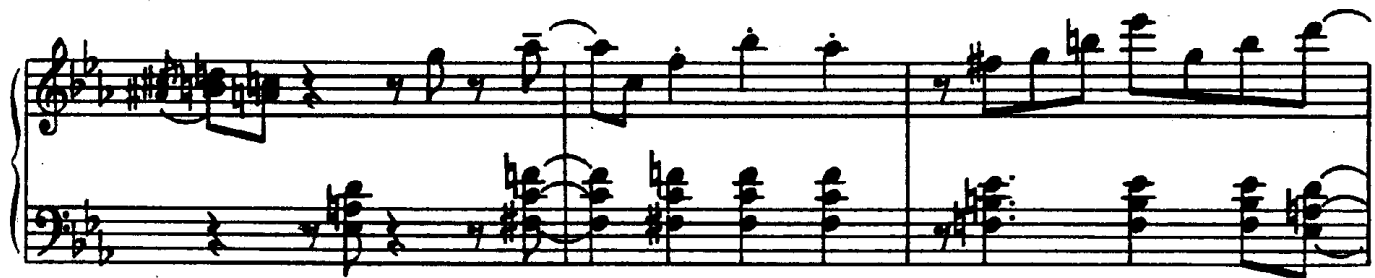
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The melody includes a repeat sign and a trill. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line and a bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is written on a bass clef staff. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the third measure. The bass line consists of a series of quarter and eighth notes, with a triplet of eighth notes in the third measure. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the Treble staff, and the accompaniment is in the Bass staff. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a quarter rest. The accompaniment consists of a series of chords, mostly triads, with a final measure containing a quarter rest. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Treble staff, and "The Rose Tree" is written below the Bass staff. The score is written in ink on aged paper.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece consists of 16 measures, divided into four measures per system. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The bass staff accompaniment uses chords and single notes, often with rests. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system is composed of a treble and bass staff, connected by a brace. The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and triplets. The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system introduces triplets in both hands. The third system continues the melodic development in the treble. The fourth system features more complex triplet patterns. The fifth system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The sixth system concludes the page with a final melodic phrase and a sustained bass accompaniment.



This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The first system shows a melody in the right hand and a block-chord accompaniment in the left. The second system continues the melody with some chromaticism. The third system features a more active right-hand melody with eighth notes. The fourth system includes a triplet in the right hand. The fifth system is characterized by multiple triplet markings in both hands. The sixth system concludes the page with a final melodic phrase in the right hand and a sustained chordal accompaniment in the left.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system has a treble staff and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic foundation with chords, many of which are beamed in groups of three. The piece ends with a final chord in the left hand and a final note in the right hand.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous triplets (indicated by a '3' over a bracket) and complex chromatic runs. The first system shows a dense texture with many triplets in both hands. The second system continues with similar patterns, including some rests. The third system features a more melodic line in the right hand with chromatic movement, while the left hand provides harmonic support with chords and some triplets. The fourth system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The fifth system has a more active right hand with many triplets and a left hand with sustained chords. The sixth system concludes the page with a final melodic phrase in the right hand and a triplet in the left hand.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various notes, including a sharp sign (#) and a double sharp sign (x). The bass staff contains a bass line with notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

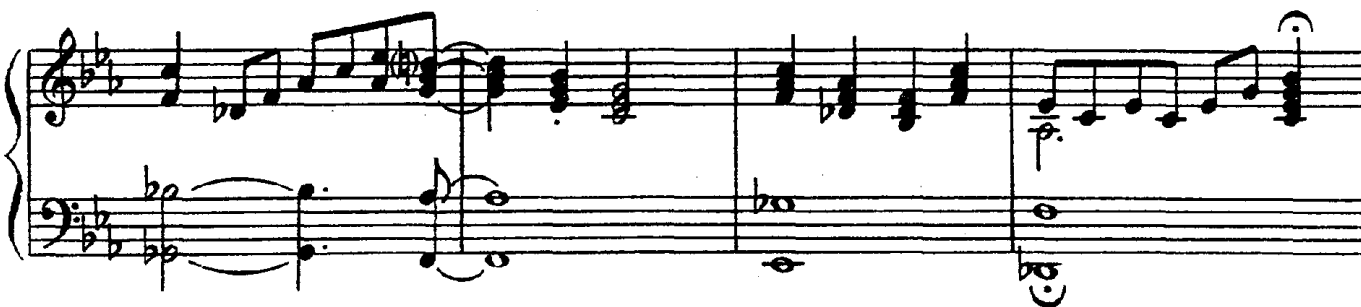
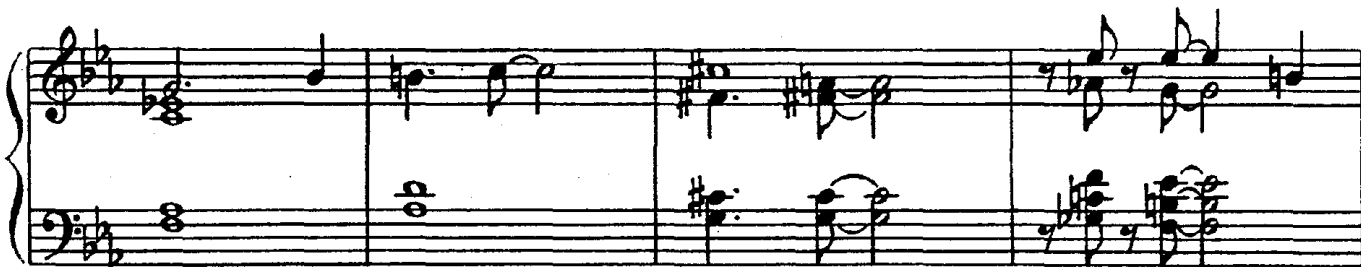
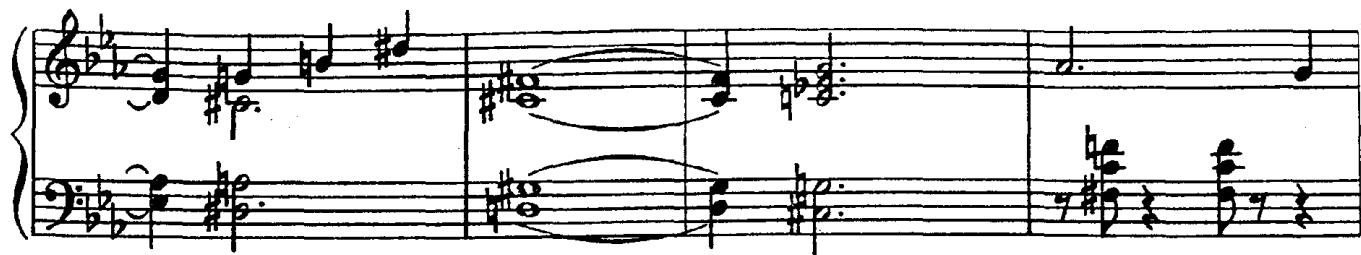
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of four measures. The first measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment consists of a series of chords. The second measure continues the vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment continues with chords. The third measure shows the vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment continues with chords. The fourth measure shows the vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment continues with chords.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent bass line with eighth and sixteenth notes, and a melody in the right hand. The voice part has a melody that follows the lyrics. The score is divided into three measures, with the piano part continuing throughout.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in G major, 3/4 time. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes a piano introduction, a first ending, and a second ending. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes a piano introduction, a first ending, and a second ending.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the third measure. The accompaniment consists of chords and single notes, with a triplet of eighth notes in the third measure. The score is divided into five measures, with a final double bar line at the end.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower register, featuring a melody with a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of sixteenth notes in the second measure. The voice part is in the upper register, featuring a melody with a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of sixteenth notes in the second measure. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each with a piano and voice part. The piano part is marked with a 'p' (piano) and the voice part is marked with a 'v' (voice). The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef for the piano and a single clef for the voice.



"A cool mile"

МАЙЛС ДЭЙВИС

INTRODUCTION

The musical score for "A Cool Mile" by Miles Davis is presented in four systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The introduction is marked "INTRODUCTION".

System 1: The first system begins with a key signature change to C minor (three flats). It features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The chords are: Cm 9, Cm 9, B9, Bb maj7, Cm 7, Dm7, C#m9, and Cm 7.

System 2: The second system continues the melodic and harmonic lines. The chords are: Cm 7, B9, Bb maj7, Cm 7, Dm7, C#m9, Cm 9, Cm 9, Cm 9, and B9.

System 3: The third system continues the melodic and harmonic lines. The chords are: Bb maj7, Cm 7, Dm7, C#m7, Cm 7, Cm 7, Cm 7, Cm 7, B9, and Bb.

System 4: The fourth system continues the melodic and harmonic lines. The chords are: Bb maj7, Cm 7, Dm7, C#m7, Cm 7, Cm 7, Cm 7, Cm 7, B9, and Bb.

Bbmaj7 Bbm⁹ Am⁹ Am⁹ D⁹ Dm⁷ G⁹ Abm⁹
 Gm⁹ Gm⁷ C⁷ b⁹ Cm⁷ F⁹ Cm⁷ Cm⁷ C[#]m⁷ Cm⁷
 Cm⁷ B⁹ Bbmaj⁷ Cm⁷ Dm⁷ C[#]m⁷ Cm⁷ Cm⁷ B⁹
 1. 2. 3. 4. Bbmaj⁷ Cm⁷ Bbmaj⁷ C[#]m⁷ Cm⁷

4p

(d) Im Im Im

(d) Im IVm

4

(d) IVm Im Im

5

(d) bVIx V

6

(d) Im VIx bVIx V Im



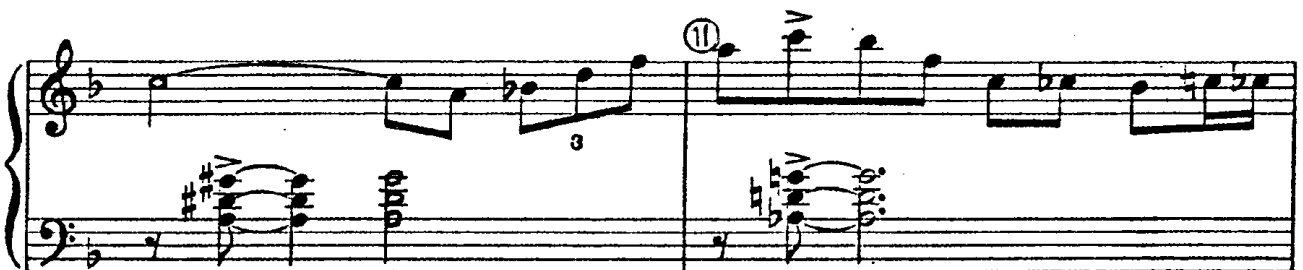
(d) Im Im Im



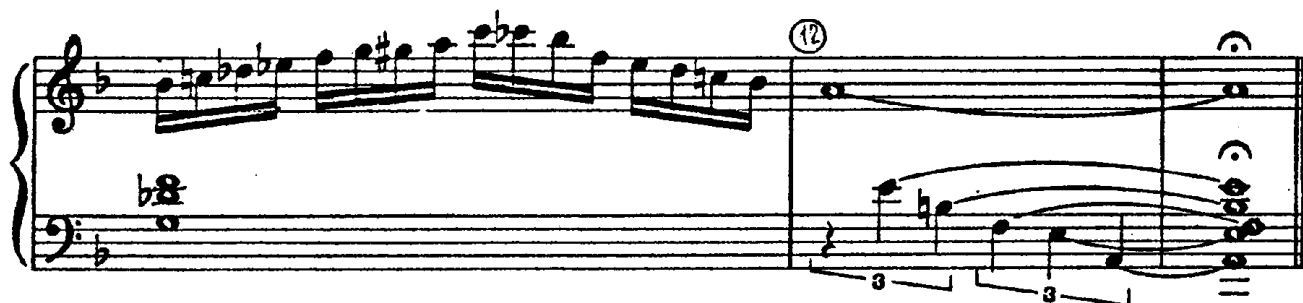
(d) Im IVm



(d) IVm Im



(d) VIx bVIx



(d) vb13 IVx IVx

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бриль И. М.* Практический курс джазовой импровизации. 3-е изд. М., 1985.
2. *Козырев Ю. П.* Функциональная гармония: теория, методические указания, практические задания. Вып. 1. М., 1987.
3. *Холопов Ю. Н.* Музыкальные формы в джазе (1986). Рукопись.
4. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. (Глава 11.)
5. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XI.)
6. *Чугунов Ю. Н.* Гармония в джазе. 2-е изд. М., 1980.
7. *Asriel A.* Jazz. Berlin, 1977. (Главы "Rhythmus", "Harmonik", "Form".)
8. *Mehegan J.* Jazz Improvisation. New York, 1962. 2-е изд. 1—4. N.Y., 1976—1978.
9. *Salmen W., Schneider N. I.* (Hg.). Der musikalische Tonsatz. Innsbruck, 1987. (S. 253—286.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Гершвин Дж.* "Порги и Бесс", Блюз и Колыбельная Клары.
2. *Гершвин Дж.* Рапсодия в блюзовых тонах.
3. *Дэвис М.* "A cool mile".
4. *Мехеген Дж.* Пьеса для фортепиано.
5. *Равель М.* Соната для скрипки и ф-п., II часть.
6. *Сероцкий К.* Свинг-музыка для кларнета, тромбона, виолончели (или контрабаса) и фортепиано.
7. *Стравинский И.* Регтайм для 11 инструментов.
8. *Тэйтум А.* "Aunt Nager's Blues".
9. *Эванс Б.* "Peri's scope".

14.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ГАРМОНИИ (ДКЭ)

Б. Барток. Квартет № 4, I часть, экспозиция

По мере расширения тональности, прибавления все новых аккордоступеней, по мере усиления сложноструктурных созвучий и вытеснения ими гармоний с ясным основным тоном связь всех их становится все более затрудненной и проблематичной. И одновременно с этим процессом возникает необходимость компенсации слабеющей тональной связи. Важнейший фактор компенсации имеет своим истоком принцип *развития созвучия*, получивший распространение еще в эпоху позднеромантической музыки. Под термином *"развитие созвучия"* понимается достижение связи в аккордовом последовании посредством повторения в нем структуры (стоящего обычно в начале) ключевого аккорда-модели. Дополнительный конструктивный элемент (ДКЭ) и есть то созвучие, развитие которого (путем повторения заданной аккордоструктуры) простейшим и "материальным" способом поддерживает единство гармонического последования.

Например, в мазурке Ф. Шопена *cis-moll* op. 30 № 4 есть пассаж из одних только мажорных септ-аккордов, где ключевому аккорду следуют его повторения (идущие по хроматической гамме вниз). Да и в самой классической гармонии (с ее "тремя единственно существенными" T, D, S), оказывается, тоже был и такой "ключевой аккорд", то есть модель для структурных повторений, и непрерывной чередой идущие его модификации — повторения простые на той же высоте либо на другой, повторения в инверсии (зеркальном обращении), с прибавлением либо изъятием тонов и т. д. Вот как выглядит (в аспекте скрытно действующего — под прикрытием системы функционального тяготения — формирующего принципа) ДКЭ в самом наиклассичнейшем сочинении — главной теме I части I-й симфонии Бетховена, C-dur:

— *ключевой аккорд (модель)* = ЦЭ С 4.3 (то есть мажорное трезвучие; числа — интервалы в полутонах);

— *ряд имитаций модели* — структуры 4.3:

С 4.3 — А 4.3 — d 3.4 — f 3.4 (2) — G 4.3 (3) —
С 4.3 — F 4.3 — С 4.3 — G 4.3 (3) — С 4.3

— или, в другой нотации, где ключевой аккорд = P (primus, первоначальный), инверсия = I (inversus, перевернутый), малые латинские буквы означают краевые тоны (то есть начальный и конечный); видоизменения модели в целях упрощения и схематизации не приведены:

Pc-g, Pa-e, Ia-d, Ic-f, Pg-d,

Pc-g, Pf-c, Pc-g, Pg-d, Pc-g

И так в любой классической композиции.

(Курьезно, что в аспекте ДКЭ классическая функциональная гармония находит "унтертоны", пусть и не совсем в римановском смысле.)

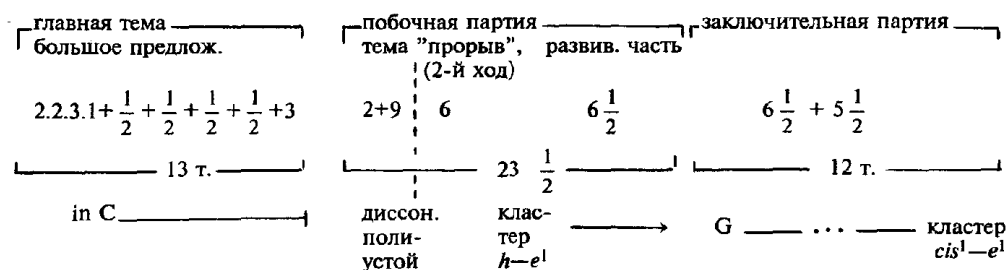
Как видим, и в самой классической гармонии без труда обнаруживается принцип ДКЭ, действие которого не слишком скрыто системой тонального тяготения с его "характеристическими диссонансами" (Риман) и сведением всех гармоний к T, D, S.

Развитие тональной гармонии в XX веке выразилось, в частности, в автономизации отдельных сторон некогда неделимого феномена европейской тональности. Выйдя из синкретического единства и стремясь стать доминирующим принципом, феномен центра-тоники стал явлением "Zentralklang" 'а, "центрального созвучия" (не поддержанного ни диатоникой, ни центростремительным тяготением); диатоническая основа тональности (та, что всегда изображалась приключевыми знаками), эмансипировавшись, стала диатонической модальностью. А однотипность вертикальных структур превратилась в ДКЭ, свободно избираемый композитором и имеющий тенденцию также стать доминирующим (а не дополнительным, вспомогательным) принципом.

Особенная необходимость в ДКЭ обуславливается типичным для вертикали XX века многообразием. Последнее таит в себе опасность несвязности, нелогичности музыкальной мысли.

Тональность в квартетах Б. Бартока чаще всего не связана с диатонико-консонантной подосновой, хотя часто и использует ее — как средство контраста. I часть 4-го квартета типична в данном отношении. Сонатная экспозиция I части строится так:

ЭКСПОЗИЦИЯ



И для Бартока ориентиром строения композиции была бетховенская форма. Драма сонатной экспозиции имеет жизненным нервом контраст крупных массивов: тоники C в главной теме, ее доминанты G со своим функциональным дублем cis¹³ в заключительной, сложную диссонантную политонику начала побочной партии, которая хотя и включает доминирующий в верхнем пласте звук-устой ("полюс", по Стравинскому), но не может полностью относиться к сфере доминанты G+cis и должна считаться двутональной, с внутренней переменнoй устоя.

Действие ДКЭ имеет здесь сквозное значение, оказывает свое влияние на длительном протяжении, выходя за пределы I части. Но мы остановимся только на главной теме.

Сила тоники как характеристическая черта гармонии сонатной главной темы достаточно представлена здесь. Начало трех фраз с основного тона C, c¹ (т. 1, 4—5), либо с центрального тона c¹ (т. 3), окончание 3-й из них на кластере с основным тоном c¹ (т. 7). Окончание всей темы (т. 13) на аккорде с тем же основным тоном, пусть и с громко-шумными побочными диссонансами — все это и некоторые другие аналогичные явления гар-

монии свидетельствуют о безраздельном господстве тоники в главной теме.

Но вместе с тем было бы ошибочным стремиться все время пытаться подставлять под понятие "тоника C" что-нибудь вроде усложненного C-dur либо c-moll. Усложненность найти можно, но вот искать привычные нам структуры, подходящие под название "тоника C (dur или moll)" трудно и не нужно. Опять та же, обычная ситуация: анализировать — не значит пытаться "подогнать" гармонию под нечто нам знакомое. *Индивидуализация* как важнейший закон гармонии нашего столетия предписывает нам *другой ход мысли*: найти то, что есть, а не желать увидеть знакомое. Например, в начале 1-го такта наличие e¹+C не должно направлять нашу мысль на "до мажор" (с усложнениями). Нет, это вообще не "мажор" и не "минор" (но не "избегать" же композитору столь важных интервалов — большой либо малой терции!). Что же тогда делать? А вот здесь-то, где нам явно не достаточно привычных критериев, и следует исходить из обобщенной теории лада и вытекающего из нее "алгоритма": элементы — свойства — связи — система.

Каковы гармонические элементы 1-й фразы?

68 элементы вертикали:

ОСН.
ТОНЫ

¹³ Особые бартоковские тонально-функциональные структуры превосходно раскрыты в ряде трудов Эрнё Лендваи: *Lendvai E. Bartók stílusa*... Вдп., 1955, и в других.

элементы горизонтали:

фигурация аккорда С

фигурация b-moll

с 9.9.8.9.

элементы диагонали:

то есть: es 1.1.1.

= d 1.1.1

= c 1.1.1

= b 1.1.1.1.1

Чтобы был "С-dur", нужны элементы *сег*, *h-dg* и т. п. Нельзя сказать, что их нет вовсе. В вертикали есть Ce^1 , Ce^1fis^2 , в горизонтали — $e^2-d^2-c^2-g^1-es^1$. И не нужно задаваться вопросом: это С-dur или с-moll? Нужно просто констатировать определенную — небольшую долю *окрашенности* гармонии в тоны dur, moll. (Целесообразно мысленно, "про себя", представлять *небольшой процент* красок dur, moll; условно говоря — около "10%". Это в том случае, если во что бы то ни стало надо говорить о мажоре и о миноре.)

Исходный комплекс надо представлять как данность, *свободно* избранную композитором группу в качестве *основного* интонационного ядра.

Будет ли в нем сильно слышен основной либо центральный тон или нет — это условие *выбора*, а не непереносимое обязательство перед сонатной формой. В связи с этим необходимо *генерализовать* классический закон связи гармонии и формы. Главная тема формы должна быть *сплоченным массивом устойчивости*. Для классико-романтической тонально-функциональной гармонии это автоматически означает: массивом тоники, основного тона. Для новой гармонии композитор *вправе* избрать *любую* степень отчетливости и слышимости основного тона вплоть до чрезвычайно слабой (это может оказаться необходимым для *образа* главной темы); однако то, что он избирает, должно теперь становиться *критерием и точкой отсчета* того, что есть устойчивость, а что, соответственно, составляет необходимый для динамичной сонатной формы контраст. *Неизменными* остаются *пропорции* между структурами сонатной экспозиции (далее — разработки, репризы), но не конкретные "количества" тоники, основного тона. Иначе инерция старой формы будет все время тормозить воплощение нового содержания.

Все это в *общем принципе*. Отсюда вовсе не следует, что *нужно* ослаблять основной тон в сонатной главной теме (с тем, чтобы далее *пропорционально* уменьшать его в модуляционной связующей и т. д.), но только то, что это *может быть*. Как поступает Барток? Его комплекс элементов таков, что основной тон С звучит все же *весьма сильно*. Во

всяком случае сила С *намного превосходит* все прочие звуки. Очень важна первая настройка слуха на основной тон С (см. 68 А), а также поддержка близко родственным тоном "субдоминанты" F. Далее основные тоны вертикали слабеют, "запутываются" в диссонансах, что составляет в слуховом впечатлении эффект *господства* тех основных тонов, которые были выражены *сильно*. Типичная для современной тональной гармонии ситуация, в частности, и состоит в том, что некоторые основные тоны *сильны*, находятся на *первом плане* нашего восприятия, а другие *теряются* где-то в функциональной перспективе, "заслоняемые" сильными. (Подобная "игра сил" встречается и в классической гармонии, но не имеет значения.)

Таким образом, всё сводится к избирательности любого комплекса. И здесь, опуская некоторые важные детали, особенно необходимо не упустить содержание "диагональных" комплексов (см. 68 В) — *полутоновых полей*. Происхождение их у Бартока преимущественно модальное: полиладовость и ладозвукорядная комплементарность как выражение крайней внутренней насыщенности, напряженной энергии сгущаются в сплошные полутоновые поля, пусть и небольшие по объему.

Сами по себе они не связаны с формированием тонального стержня С. В этом смысле они дополнительны к нему, как ДКЭ. Но роль их необычайно велика. ДКЭ такого вида готов уже стать и *основным* конструктивным элементом (центральным созвучием либо даже серией).

Итак, в 1-й фразе ДКЭ 1.1.1 (интервалы в полутонах) экспонируется как избранный композитором интонационный комплекс. Во 2-й фразе (т. 3—4) он выходит на передний план, в 3-й — становится решительно доминирующим (т. 5—7) и порождает едва ли не главный мотив главной темы I части и всего квартета (т. 7, у виолончели). В момент дробления (в классической форме большого предложения оно приходится на 5-й и 6-й такты метрического 8-такта) обычное вычленение приводит к максимальной "очищенности" ДКЭ (т. 8, 9, 10). Утверждающая часть темы (т. 11—13) развертывает в полифонических отражениях главный мотив

ДКЭ вновь обретает мелодическую форму. Заключительный аккорд в рамке более консонантной основы $Bc^1(d^1)e^1$ с основным тоном c^1 (или $c+c^1$) есть расширенный ДКЭ:

69

ДКЭ. Его варианты

1.3 3 3 3 3-4

a 1.1.1 b 1.1.1 as 1.1.1 as 2. 1. 2 a 1.1.1

главный мотив

3-4 5 6 1 7 7 ff 8

b 1.1.1.1 c 1.1.1 c 1 1 b 2 2 b 2.2.2 b 1.1.1 es 1.1.1

9 9 10 II 10 II 11 12

ces 1.1.1 b 2.2.2 c 1.1.1 b 2.2.2 c 1.1.1 cis 1.1.1

(ср. с 68 В).

Вся жизнь темы сосредоточивается в развертывании и проведении этого ДКЭ. Причем дело не ограничивается простыми воспроизведениями 1.1.1 — ДКЭ систематически и намеренно "расширяется вдвое" (метабола рода) и превращается в $b 2.2.2$, с основным тоном c^1 , как в "свернутом" доминантноаккорде. Заключительный аккорд есть не что иное, как ДКЭ широких интервалов ("диатонический") с вписанными в него ДКЭ узких ("хроматический"):

ДКЭ 1.1.1				ДКЭ 1.1.1		
b	h	c^1	cis^1	d^1	dis^1	e^1
b	c^1			d^1		e^1
ДКЭ				2.2.2		

$b h c i s d d i s e$ (двойная величина его).

Из необычайно большого числа проявлений ДКЭ укажем наиболее заметные (от 3-го такта):

Нельзя не признать исключительной логичности такого каданса.

Главная тема I части 4-го квартета Бартока принадлежит к тем не таким уж редким гармоническим структурам, где словно демонстрируются стадии генезиса либо этапы истории. От ДКЭ такого рода, когда он начинает быть *единственным* источником выведения ткани (см. т. 5—13), недалеко до *серии*, для которой быть единственным источником всей звуковой ткани и есть основное ее свойство¹⁴.

¹⁴ В Предисловии к советскому изданию квартетов Бартока Э. В. Денисов прямо называет эту бартоковскую технику *серийной* (в чем есть, впрочем, все же преувеличение).

Квартет № 4, I часть, экспозиция

Б. БАРТОК

Allegro $\text{♩} = 110$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

5

System 5, measures 1-4. Treble and bass staves with various notes and rests.

System 6, measures 5-8. Dynamic markings: *sf*, *meno f*.

10

System 7, measures 9-12. Dynamic markings: *cresc.*, *f*, *sf*.

15

ff *pp* *p* *v* *p*

20

25

cresc. *pp* *pp*

First system of a musical score, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a *marco.* marking. The second and third staves also feature *f* dynamics and *marco.* markings. The fourth staff includes a *f* dynamic and a *marco.* marking. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking on the second and fourth staves.

Second system of the musical score, consisting of four staves. The system is marked with a box containing the number 30. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a *più f* (pizzicato forte) marking. The second and third staves also feature *più f* markings. The fourth staff includes a *più f* marking. The system concludes with a *meno f* (meno forte) marking on the second and fourth staves.

Third system of the musical score, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a *più f* (pizzicato forte) marking. The second and third staves also feature *più f* markings. The fourth staff includes a *più f* marking. The system concludes with a *più f* marking on the second and fourth staves.

35

meno f

meno f

pesante

sf pesante

f pesante

meno f

cresc.

meno f

cresc.

meno f

meno f

40

più f

più f

più f

più f

cresc.

cresc.

ff marc.

ff marc.

ff marc.

ff marc.

f

f

f

f



ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов Э. В. Вступительная статья к изданию: Барток Б. Квартеты. Вып. 2. М., 1966.
2. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современного музыкального мышления // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
3. Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М., 1972.
4. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
5. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Глава 12.)
6. Холопов Ю. Н. Формообразующая роль современной гармонии // Сов. музыка, 1965, № 11.
7. Forte A. Bartok's "Serial composition" // The Musical Quarterly, 46. 1960, № 2.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

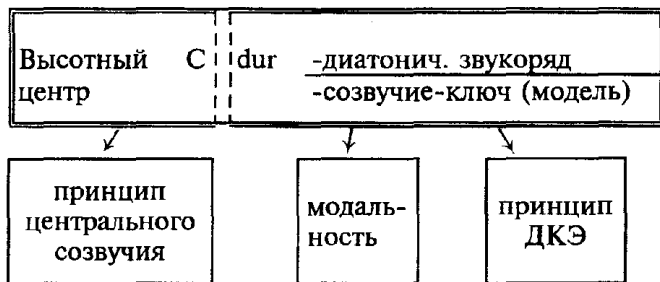
1. Барток Б. Концерт для оркестра, II часть.
2. Дебюсси К. "Море", I часть.
3. Караманов А. "Пролог, мысль и эпилог" для ф-п., I часть.
4. Прокофьев С. "Мимолетности", № 5.
5. Равель М. Пьеса "Виселица" для ф-п.
6. Скрябин А. "Желание", ор. 57 № 1.
7. Стравинский И. "Жар-птица", вступление.
8. Стравинский И. "Canticum sacrum", I часть.

15.

ПРИНЦИП ЦЕНТРАЛЬНОГО СОЗВУЧИЯ (ЦС)

И. Стравинский. "Четыре русские песни", № 1 — "Селезень"

Третья из сторон изначальной синкретической целостности, автономно развившаяся в XX веке, это принцип центра. Таким образом от синкретического триединства C-dur, d-moll в новую гармонию входят по меньшей мере три принципа:



(d-moll — в частности миксодиатонический звукоряд).

Общий принцип классической гармонии может быть представлен как образование системы отношений на основе свойств ее центрального элемента — консонирующего трезвучия. Его терция, либо большая либо малая, дает *двуладовость* (отсюда наименование системы — dur-moll).

Квинта как показатель высшего средства звуков *внутри* ЦЭ сплачивает *вокруг* ЦЭ в качестве D и S два (и только два) ближайших родственных аккорда. И так далее; все это общеизвестно.

Но когда композитор не хочет классического консонантного центра, то даже идя *тем же* логическим путем, мы получим *другую* систему отношений, ибо другой ЦЭ имеет иные свойства, соответственно вокруг него образуются иные связи. Если мыслить строго тонально, но только центром полагать совершенно иное созвучие, то и получится то, что получило наименование *техники центрального созвучия*. Многое при этом функционально вполне аналогично. Но один момент всегда делает одну структуру непохожей на другую: *индивидуализированность* центрального созвучия. Консонсирующих трезвучий всего два, притом они однотипны. В музыке XX века центром структуры может быть практически какое угодно созвучие, к тому же они могут даже в небольшой пьесе неоднократно меняться. Естественно, при таких условиях невозможно сложение сколько-нибудь типовой конкретной си-

стемы (какой была, с известными оговорками, тонально-функциональная гармония XVII—XIX веков). Система всегда индивидуализирована; образуется *индивидуальный модус* (ИМ). Методически это надо учитывать.

Стравинский русского периода — композитор и тональный, и в основе диатонический. Но еще в период "Петрушки" и особенно "Весны священной" он решительно освободился от старых идиом тональной музыки, придя и к модальности, и к quasi-серии ДКЭ, и к технике центрального созвучия.

Хороводная русская песня "Селезень" на народный текст — блестящий образец сочного, яркого, нового гармонического стиля, напоенный фольклорной интонацией в сочетании с последними достижениями новой европейской гармонии. В песне три куплета:

- I**
1. Селезень, селезень,
 2. Сиз голубчик селезень,
 3. Хохлатый селезень!
 4. Ты выйди, селезень, селезень, [3+4]
 5. Ты посмотри, селезень,
 6. Где утушка твоя,
 7. Где семеро утей.
- II**
1. Селезень, догоняй утку,
 2. Молодой, догоняй утку.
 3. Поди, утушка, домой, [2+4]
 4. Поди, серая, домой!
 5. У те семеро утей,
 6. Осьмой селезень.
- III**
1. Будет утушка нырять
 2. По полям, по норям, [1+4]
 3. По кустам, по избам,
 4. По чужим селезням,
 5. По заезжим гостям.

Центральный гармонический комплекс изложен во вступлении (у фортепиано). Он представляет собой фигурацию полиаккорда (см. 70А), сочетающего звончатую русско-народную пентатонику с резко диссонсирующим ей сонорно-ударным двузвучием нижнего слоя. Как часто бывает в полигармонии Стравинского, главным слоем является не нижний, а верхний:

А Б

ОСН. ТОНЫ:

В

ОСН. ТОНЫ:

Близко родственным элементом к ЦЭ является "обрамляющий" аккорд в конце 3-го такта. Он может считаться все же производным контрастом, с учетом существенной разницы в звуковом составе и в звучности (см. 70 В).

Множество прочих элементов гармонии *проистекают* от ключевого аккорда-ЦЭ:

71

т. 9 = а? (трансп.) т. 9 = а (трансп.) т. 14 = а

т. 6 = а (трансп.)

т. 4 = б

т. 16 = аь

т. 22 = а (нетрансп.)

т. 22 = а

т. 41 = а

т. 27 = а (трансп.)

т. 28 = б

т. 27 = ? а

ЦЭ =

КОНТРАСТ
(ср. с т. 22—26 и т. 41)

На таблице представлены почти все звуковые элементы пьесы. И повсюду совершенно отчетливо прослушивается производная связь их с ЦЭ. Третий, последний куплет вносит контраст ("перемена в последний раз", по выражению В. А. Цуккермана; как в "Вечерней серенаде" Шуберта). Естественно, здесь появляется (т. 27—41) остинато на наиболее контрастном звуковом материале. Однако, формально $es=dis$ и d , то есть два звука из трех, взятые из ЦЭ. Ощущение сходства усиливается при других, уже явных заимствованиях, например, при ноне c^1+d^2 в тактах 27—28 и 34—35. С другой стороны, другие два звука из этих трех — d^1+b^1 —

несомненно входят в состав комплекса $b^1-d^2-f^2-g^2$ — см. мелодию в т. 27—40, то есть почти на всем протяжении остинато.

Обрамляющий аккорд, звучащий в т. 3, 5 19, 20, 27, 33, и 37, в самом конце пьесы вдруг... разрешается (!); последний аккорд лишен острых диссонансов, что и дает спад сонантного напряжения. Конечно, логика состоит здесь именно в "падении" диссонанса: "каденция" (по формулировке на русском языке Дилецкого — "падеж") есть буквально "падение". Причем разрешение сохраняет "звук № 1" пьесы, то есть h . Логика в том, что h остается центральным тоном, хотя и не основным тоном.

Таковым становится звук *D*, вместо "семь раз отмеренного" звука *C*. И этим выявляется еще одна грань полигармонического ЦЭ. Его главный субаккорд, верхний, на всем протяжении пьесы служил основным ориентиром гармонии, "монотоникой". Но на то он и "поли", чтобы подчиненный субаккорд тоже играл свою роль. В первоначальном виде ЦЭ нижний субаккорд — звонкий удар; в родственном же аккорде-рамке он — *основной тон* (особенно при трехзвучном пласте в тактах 5, 19, 20, 27, 33, 37). Не будет преувеличением сказать, что ЦЭ здесь — двух видов: с основным тоном *h* (когда внизу звуки $c^1 + d^2$) и с основным тоном *c* (если внизу — $c + g$). И тогда заключительное созвучие *переносит опору с одного звука нижней части ЦЭ (C) на другой — D*. Иначе говоря, основные тоны аккорда-рамки $C \rightarrow D$ — не что иное, как раз-

вертывание по горизонтали тонов нижнего субаккорда ЦЭ:

(Докончить анализ, выполнив его конкретную часть.)

"Четыре русские песни", № 1 — "Селезень" (Хороводная)

И. СТРАВИНСКИЙ

Piano

mf

8

116

Voce

[mf]

5

Се - ле - зень, се - ле - зень, Сиз го - луб - чик се - ле - зень, Хох - латый се - ле - зень!
 Vieux ca - nard, vieux ca - nard, Sors, vieux ca - nard, vieux ca - nard, Sors, le hup - pé, sors voir.

Ты вый -
 Sors, vieux ca -

sub. meno f e legato

1 -ди, се-ле-зень, се-ле-зень, Ты по-смот-ри, се-ле-зень,
-nard, vieux ca-nard, Vieux ca-nard, sors, vieux ca-nard, Et va voir

2 Где у-туш-ка тво-я, Где се-ме-ро у-тей.
Où est ma dame, Où sont les sept pe-tits.

3

4 Се-ле-зень, до-го-най ут-ку, Мо-ло-дой, до-го-най ут-ку.
Vieux ca-nard, prends-la par le cou, Beau ca-nard, prends-la par le cou,

5 По-ди, у-те, ту-шка (а), до-мой, По-ди, се-ра-я, до-мой!
Va, ma-da-me, va, ma-da-me, Va, ma-dame, à la mai-son,

25 [sub. più p]

у те се-ме-ро у-тей, О- (о) сьмой се-ле-зень. Бу-дет
 T'as trois filles et quatre gar-çons, Sans compter le pa-tron. S'en i-

30

у - га, туш ка ны-рять
 s'en i-га plon-ger,

35

По по-лям, По ку-стам, по
 S'en i-га les bois, les fonds, les

40

из-бам, По чу-жн-им се-лес-
 sons, Dans les trous, chez toi,

11 ням, По за-еж-им-гос-там.
 Chez vous, chez moi, par tout.

“Книга висячих садов”, № 7

A. ШЕНБЕРГ

Nicht zu rasch (♩ = ca 80)

Gesang

Angst und Hof - fen wech - selnd mich be - klem - men,
 Peine et joi - e tour à tour m'ac - ca - blent,

Klavier

mei-ne Wör-te sich in Seuf - zer deh - nen; mich be - drängt so
 mes pa - ro - les en san - glots s'al - lon - gent; si fu - nes - te un

rit. Langsamer (♩ = ca 56)

un - ge - stü - mes Seh - - - - - nen, daß ich mich an Rast und Schlaf nicht keh - re,
 re - gret me tour - men - - - - - te, que som - meil et trê - ve s'a - bo - lis - sent,

daß mein La - ger Trä - - - - - nen schwem - men, daß ich je - de
 que mes nuits se per - dent - - - - - dans les lar - mes, qu'au - cun ré - con -

p *fp* *f*

Sehr langsam
(♩ = ♩)

Freu - de von mir weh - - - re, daß ich kei - nes Freundes
 fort ne me con - so - - - le, ni le si - gne d'u - ne

p

Trost be - geh - re.
 main a - mi - e.

pp

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьячкова Л. С. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973.
2. Старостина Т. А. О гармонии позднего Стравинского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1987.
3. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XV.)
4. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
5. Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.
6. Wolpert F. A. Neue Harmonik. Die Lehre von den Akkordtypen und Grundakkorden. Wilhelmshaven—Amsterdam, 1972.
7. Zieliński T. Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. (S. 137—148.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Барток Б. "Микрокосмос", № 132 и 144.
2. Барток Б. "Чудесный мандарин", вступление.
3. Берг А. "Воцтек", III действие, 4-я картина.
4. Мессиа́н О. "20 взглядов <...>", № 3.
5. Прокофьев С. "Мимолетности", № 2.
6. Стравинский И. "Орфей", Pas d'action (главная тема).
7. Шёнберг А. "Книга висячих садов", № 7.
8. Шостакович Д. "Афоризмы", № 2 — "Серенада".
9. Штокхаузен К. Stimmung.

16.

ДИССОНАНТНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ. "СКРЯБИНСКИЙ ЛАД"

А. Скрябин. "Прометей (Поэма огня)", экспозиция

"Поэма огня" начинается "brumeux", то есть "туманно". Но еще более "brumeux" начинался анализ скрябинского "огня"¹⁵. Между тем произведение это кристально ("cristallin"), до схематизма, ясно. Более того, как выяснили исследователи (см.: Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. "Поэма огня", Казань, 1981), автор сам... проанализировал его, по крайней мере его гармонию; а если верно понимать отношение гармонии и формообразования (см. выше, раздел "Гармония и форма"), то тем самым также и форму.

Но все дело в том, что в позднем творчестве Скрябин вышел из традиционной системы мажора и минора. Все просто и ясно, но в Fis^{dim} , а не в H-dur, Fis-dur или в "атональности" (то есть в просто "dur"¹⁶е).

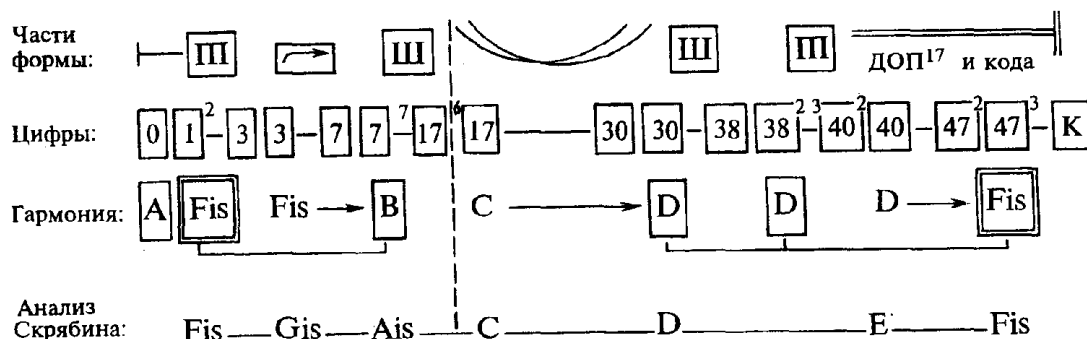
Сочинения позднего Скрябина представляют диссонантную тональность, то есть тональную систему с ЦЭ в виде определенного типа созвучия. В основании его чаще всего лежит аккорд 4-6 (чис-

ла — интервалы в полутонах) с различными прибавлениями. Аккорд "Прометея" $Fis\ His\ e\ ais\ dis^{17}gis^{18}$ по праву считается наиболее характерным из позднескрябинских ЦЭ.

Став центром системы, такой аккорд перестал быть дополнительным элементом тональности, и техника из "ДКЭ" превратилась в "центральное созвучие", при его господстве — в диссонантную тональность. Но конкретные способы осуществления гармонической связи между элементами гармонии остаются примерно теми же самыми. Это:

- простая повторность (в частности, остиinato);
- транспонированная повторность;
- варьирование структуры ЦЭ;
- производный контраст (новое качество в результате изменений);
- внешний контраст.

Форма "Прометея" — сонатная¹⁶.



¹⁵ Ошибочные толкования формы и гармонии, данные в статье: Вольтер Н. Н. Символика "Прометея" (в сб.: "А. Н. Скрябин. 1915—1940". М.; Л., 1940), стали одной из ходячих ошибок. В частности, ошибки повторены во вступительной статье В. Дельсона к советскому изданию партитуры произведения (М., 1963, с. 3—4). Вузовские ноты, и партитуры, и клавиры, до сих пор "расписаны" этим печальным "аналитическим brumeux". Понять (приписать?) "измы" всегда легче, чем сделать элементарный анализ гармонии, формы, контрапункта и инструментовки. Полная путаница в представлениях о тональной функциональности у позднего Скрябина содержится в диссертации Е. А. Косякина "Логические основы тонально-гармонической системы позднего творчества Скрябина" (Московская консерватория, 1995).

События разворачиваются в достаточно полном соответствии с самыми коренными принципами традиционной сонатной формы.

Вступление, хотя и находится в основной ладовой сфере Fis^{dim} (то есть $Fis+A+C+Es$), хотя затра-

¹⁶ Ориентиры даны по изданию партитуры "Прометея". (Знаки формы — см. Приложение в конце третьей части книги.)

¹⁷ Во времена Скрябина часть после повторения экспозиции называлась: "дополнение"; оно состояло из свободно избираемых композитором повторений тех или иных частей и собственно-коды. См.: Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. Изд. 4. М., 1914. С. 66—68.

гивает и тонику (т. 19, 22), занято скрыванием то-
ники в ее явном виде с тем, чтобы сохранить ее
свежесть при появлении главной темы. Тональная
позиция мелодии выбрана, однако, с таким расче-
том, чтобы первым ее звуком оказался *fis*.

Главная тема, как и обычно, — это большой
массив тоники Fis. Показательно не только количе-
ственное преобладание тоники над прочими гармо-
ниями, но и то, что II часть темы стоит на орган-
ном пункте *Fis*¹⁸.

73

contemplatif ♩ = 80

(Метрический такт "Прометея" — 6/4.) Примеча-
тельно, что встречается прямое последование
"автентического" типа *Cis—Fis*, обычно Скрябин
его избегает. (Вообще в "Прометее" иногда
чувствуется, что это всего лишь третий опус нового
периода, или даже первый.)

Связующая партия задумана как два построе-

ния ходообразного характера, из которых первое
гармонически примыкает к главной и идет в ее
тональности (см. т. 67—81), а второе начинается
как первое, а затем модулирует (т. 81—87). Из клас-
сических прообразов можно указать на сходный
случай в I части 9-й симфонии Бетховена.

Схема связующей:

74 Très animé ♩ = 184

¹⁸ При игре примера целесообразно поддерживать мелодию аккордами типа 4/6 (например, *Fis=fis aise*¹), следя, чтобы не удваивать диссонансы. Нельзя ставить трезвучия.

Интересно, что предыкт (ц. [4]—[7]) делается на обыкновенной доминанте к тональности побочной темы, которая избирается в том же большетерцовом отношении к главной, как в I части 4-й сонаты, в Поэме ор. 32 № 2 с их романтическими мажорами на больших терциях от тоники.

В противоположность разрыхленной связующей побочная вновь — песенной формы с типичными и несложными гармоническими структурами.

75 *avec émotion et ravissement* ♩ = 92

I **7**

B B Des B G H D

II **8**

B F: (H) As (As) F H F H

II **9**

B F F F As F As F D D As

10

B F B G Des B Fis Ces

F: F B G B G Ges⁷ Ges = Ges⁷ ces

11

B F D C H H E H

E H H H

[illegible]

Теперь можно рассмотреть и саму структуру диссонантной тональности. Систематическое и концепционное отсутствие разрешения полностью лишает ЦЭ доминантовости. Это безоговорочно *аккорд тоники*, совершенно лишенный "стремлений, не реализованных до конца". Сочетание малой септимы и большой децимы означает здесь *выразительный характер аккорда*, а вслед за ним и лада ("скрябинского лада") — озарения, воспарения, пламенения, устремления ввысь, а не "тяготения" "доминанты" ("альтерированной" — всё это неверные понятия!) к несуществующей тонике. Здесь Скрябин своим упрощением ЦЭ посредством сведения его к консонантному трезвучию единственный раз в последнем аккорде поэмы сам недвусмысленно указал, как именно он трактует "прометеев аккорд" — как тонику, а не как доминанту. В книге Л. Сабанеева "Воспоминания о Скрябине" приведены суждения Скрябина о гармонии своего "Прометея" — поразительно точные и ясные, несомненно подлинные. Можно только удивляться, почему столь важный для гармонической науки нашего времени материал не стал еще

«Днем мы собрались у Кусевицких <...>

— Позвольте, Александр Николаевич, — запротестовал я, в котором проснулся старый физик, ученик материалиста П. Лебедева, — где же тут у Вас тональность A или Fis, — я не вижу тут никакой тональности <...>

должен быть свет, лучезарность... Вы не думайте, что это тональность „ре“, — прибавил он, видя, что у меня на лице выразилось недоумение, каким образом аккорд, имевший все признаки нонаккорда на пятой ступени в ре мажоре, мог оказаться в тональности А <...> — Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс. Ведь правда — это мягко звучит, совсем консонанс <...> Вот почему это тональность А. В до мажоре это будет вот что!! — и Скрябин взял звуки *до — ре — ми — фа-диез — ля — си-бемоль*. — Вот у меня они тут все подряд, — он сыграл какой-то из пассажей „Прометей“. — Это и мелодия, и гармония одновременно... Ведь так и должно быть — гармония и мелодия — это две стороны одного *принципа*, одной сущности <...>¹⁹.

Неожиданным образом возникает ассоциация с применением Т⁷, Т⁹, Т¹¹, Т¹³, как безоговорочно тонических „натуральных“ аккордов в джазе. Ведь там тоника типа *B¹.as¹.c¹.d¹.e¹.g¹* в конце пьесы — вещь совершенно ординарная, и никому не приходит в голову усомниться в ее устойчивости — именно это и разъяснял Скрябин в разговоре с Сабанеевым. И с самого начала, например, главной темы, аккорд *Fis e ais dis¹.fis¹*, особенно после столь внушительной ладовой настройки во вступлении, звучит для современного слуха совершенно устойчиво. Более того, в рамках очень узкой, ограниченной зоны колебания сонантного напряжения в поэме этот аккорд звучит как *разрешение* аккорда вступления. Для достижения этого эффекта Скрябин использует простейший прием. Дело в том, что аккорд с основным тоном не в басу звучит более напряженно, чем при положении его в нижнем голосе (такая же разница, как между обращением трезвучия и трезвучием в основном виде). Вот зачем *вступление* дает „прометеев аккорд“ в *обращении* (!) — чтобы в *главной* теме он звучал *устойчивее*. Схема:

76 Вступл. гл. тема

гармонич. напряжение:

Fis A 7 Fis 1

Попутно заметим, что бас во вступлении готовит бас тоники в главной теме, а крайние голоса *g+h* входят в комплементарные звуки к ЦЭ на *Fis*. Получается эффект большого родства, большого контраста и плавного (школы Аренского) голосоведения при введении тоники.

Структура тональности определяется логикой уменьшенного лада *Fisdim*. Четыре аккорда со структурой ЦЭ (или очень близкой) составляют *сферу тоники*:

Fis—Es—C—A—Fis (указаны основные тоны).

Из них аккорды на расстоянии тритона функционально тождественны, они собственно две формы тоники. А аккорды на расстоянии малой терции *наименее контрастны* из всех прочих (на расстоянии большой терции=целого тона, чистой квинты=полутона; эти приравнения — следствие функциональной идентичности тритонового отношения). Поэтому в рамках последования основных тонов *Fis—Dis—C* и т. д. малотерцовые и тритоновые ступени („параллели“ и тритонанты) составляют единую функцию тонической сферы. (Соответственно, последование по основным тонам *G—E—Cis—B—G* = доминантовая сфера, а *Gis—F—D—H—Gis* = субдоминантовая.) В отдельности же: *A—Fis*, *C—Fis* и т. п. — „параллели“ и тритонанты могут обнаруживать различие свойств, чем и блистательно воспользовался Скрябин в гармонической идее вступления к поэме.

Взглянем теперь на скрябинский „*luce*“ в главной теме (см. партитуру). На строчке *luce* видно, что тоническая сфера в I части темы господствует безраздельно. Нет ничего, кроме тонической сферы уменьшенного лада. II часть очевидно мыслилась композитором как развивающаяся, но в пределах главного тона. Всю гармонию II части темы Скрябин поставил на тоническую педаль — теперь делай, что хочешь, все равно все будет в тонике. И можно позволить себе выйти за пределы только тонической сферы: в т. 49—50 *d* из субдоминантовой сферы (ее параллели), в 50—51 — *cis* из доминантовой (как в ор. 57: D на тоническом басу), в т. 52—54 — *cis* из D, и далее повторения тех же отношений. Очевиден простой, но убедительный контраст главной темы: I часть — только тоника, II — тоника и другие гармонии. Не кажется странным начало II части с тоники — ведь оканчивается II часть, и вместе с ней вся тема на неустое, доминанте (достаточно обычно и для классической главной темы; например, в той же 9-й симфонии Бетховена начало и конец главной — на доминанте).

(Довести анализ до конца.)

¹⁹ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 46—47.

“Прометей (Поэма огня)”, экспозиция

А. СКРЯБИН

Lento. Brumeux ♩ = 60

Piano II
(Оркестр)

peu à peu
animé

Piano I
(Фортепиано-соло)

♩ = 96

f *impérieux*

con sord.

♩ = 96

sf *mf* *mf*

Contemplatif ♩ = 80

peu à peu animé

p *con sord.*

impérieux

♩ = 96

sf *p* *mf* *mf*

First system of musical notation, featuring piano (p), forte (f), and sforzando (sf) dynamics, with triplets and various chordal textures.

Second system of musical notation, marked **2 plus animé, joyeux** with a tempo of $\text{♩} = 112$. It includes piano-piano (pp) dynamics and triplets.

Third system of musical notation, marked **plus animé, joyeux** with a tempo of $\text{♩} = 112$. It includes parts for Tr-ba and Cor. II, with piano-piano (pp) dynamics and triplets.

Fourth system of musical notation, marked **plus lent** with a tempo of $\text{♩} = 80$. It includes piano (p) dynamics and triplets.

Fifth system of musical notation, marked **plus lent** with a tempo of $\text{♩} = 80$. It includes piano (p) *dolce espress.* dynamics and a section marked 66.

First system of musical notation, featuring piano and violin parts. The piano part includes a triplet of sixteenth notes and a sixteenth-note figure. The violin part features a melodic line with various intervals and a triplet. The tempo/mood is indicated as *avec langueur*.

Second system of musical notation, marked **Plus animé** with a tempo of $\text{♩} = 112$. The piano part features a triplet of sixteenth notes and a sixteenth-note figure. The violin part features a melodic line with various intervals and a triplet. The tempo/mood is indicated as *avec langueur*.

Third system of musical notation, marked **Plus lent** with a tempo of $\text{♩} = 80$. The piano part features a triplet of sixteenth notes and a sixteenth-note figure. The violin part features a melodic line with various intervals and a triplet. The tempo/mood is indicated as *avec langueur*.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of three systems of staves. The notation is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

System 1: The first system features a complex melodic line in the right hand, characterized by trills and triplets. The left hand provides a steady accompaniment. The system is marked with a '12' above the first measure, indicating a 12-measure phrase.

System 2: The second system continues the melodic development in the right hand, with further trills and triplets. The left hand accompaniment remains consistent. The system is also marked with a '12' above the first measure.

System 3: The third system introduces dynamic markings: *m.d.* (mezzo-forte) and *m.s.* (mezzo-sotto). The right hand features a melodic line with trills and triplets, while the left hand has a more active accompaniment. The system is marked with a '3' above the first measure, indicating a 3-measure phrase.

System 4: The fourth system begins with the instruction *avec langueur* (with languor). The right hand has a melodic line with trills and triplets, and the left hand has a more active accompaniment. The system is marked with a '3' above the first measure, indicating a 3-measure phrase.

m. d. *m. s.*

delicat, cristallin

3 Très animé, étincelant ♩=184

Très animé, étincelant ♩=184

pp poco cresc.

pp

mp

poco rit. a tempo

pp dolcissimo

pp

poco rit. a tempo

pp

poco cresc.

p

pp poco cresc.

pp

mp

4 voluptueux, presque avec douleur ♩=120

p

voluptueux, presque avec douleur ♩=120

pp

p

p molto espress.

pp dolcissimo

Piano II

p cresc.

5

avec délice

f > p

pp

6

avec un intense désir, en animant

mf

p

cresc.

imperieux

8

f

Tr-ba

pp

*

7 $\text{♩} = 92$

avec émotion et ravissement

p

pp

p

Voilé, mystérieux

pp

8

p

pp

Piano II

9 thème large majestueux

$\text{♩} = 80$

mp *p*

accomp. fougoureux

$\text{♩} = 80$

pp

10

avec enthousiasme

f

cresc.

avec enthousiasme

mf

5

ff

cresc.

3

5

dolce

p

dimin.

pp

11

m. s.

limpide

Piano II
sourd, menaçant

V-no solo

First system of the musical score. The top staff is for Piano II, marked *sourd, menaçant*, featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is for Violoncello solo, marked *p*, with a triplet of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

poco cresc.

Second system of the musical score. The top staff continues the Piano II part, and the bottom staff continues the Violoncello solo part. The key signature and time signature remain the same.

Piano I
étrange, charmé

p *rhythme brisé* *m.d.*

Third system of the musical score. The top staff is for Piano I, marked *p* *rhythme brisé* *m.d.*, featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff continues the Violoncello solo part. The key signature and time signature remain the same.

Fourth system of the musical score. The top staff continues the Piano I part, and the bottom staff continues the Violoncello solo part. The key signature and time signature remain the same.

12

Fifth system of the musical score. The top staff continues the Piano I part, and the bottom staff continues the Violoncello solo part. The key signature and time signature remain the same.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, featuring triplets and quintuplets. The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

The second system continues the musical piece, spanning measures 5 to 8. It maintains the intricate melodic and harmonic textures established in the first system, with various articulations and dynamic markings.

The third system, marked "Piano II", covers measures 9 to 12. The texture becomes more dense with multiple voices in both hands, including prominent triplets and sixteenth-note passages. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).

The fourth system, starting at measure 13 and marked "Onduleux", covers measures 13 to 16. The music features a wavy, undulating quality with sustained chords and moving lines. The dynamics remain *pp*.

Musical score for piano and violin. The score is divided into three systems. The first system (measures 8-10) features a piano introduction with a *p* dynamic marking and a 7-measure phrase. The second system (measures 11-14) includes a measure marked with a boxed "14" and a *f* dynamic marking. The third system (measures 15-18) features a violin part with a *pp* dynamic marking and a 12-measure phrase, and a piano part with a *f* dynamic marking and a *p dolciss.* marking. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, key signatures, and dynamic markings.

15

Measures 15-16 of a musical score. The score is written for piano (p) and features complex chromatic passages in both hands. Measure 15 includes a dynamic marking of *m.d.* (mezzo-forte). Measure 16 includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Measures 17-18 of a musical score. The score continues with complex chromatic passages. Measure 17 includes dynamic markings of *m.d.* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). Measure 18 includes dynamic markings of *m.d.* (mezzo-forte) and *m.d.* (mezzo-forte).

Measures 19-20 of a musical score. The score continues with complex chromatic passages. Measure 19 includes dynamic markings of *ten.* (tension) and *ppp* (pianississimo). Measure 20 includes dynamic markings of *p* (piano) and *p* (piano).

The musical score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single bass line.

- System 1:** The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, marked *m. s.* (molto sostenuto). The bass line has a similar pattern. The string part is mostly rests.
- System 2:** The piano part continues with complex rhythms, marked *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The bass line has a similar pattern. The string part is mostly rests.
- System 3:** The piano part continues with complex rhythms, marked *pp* and *f*. The bass line has a similar pattern. The string part is mostly rests.
- System 4:** The piano part continues with complex rhythms, marked *pp* and *mf* (mezzo-forte). The bass line has a similar pattern. The string part is mostly rests.

Additional markings include *Cor. con sord.* (Coro con sordina) and *con sord.* (con sordina).

“Весна священная”, финал — “Великая священная пляска
(Избранница)”, главная тема

И. СТРАВИНСКИЙ

$\text{♩} = 126$

sempre sf

$\text{♩} = 126$

sempre sf

ff enharm.

ff enharm.

ff

ff

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 4/16. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings like *ff* and *sf* in the bass staff. A bracket with the number 8 is under the first measure of the bass staff.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 4/16. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings like *ff* and *sf* in the bass staff.

The third system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 4/16. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings like *ff* and *sf* in the bass staff. A bracket with the number 8 is under the first measure of the bass staff.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. "Поэма огня" (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). Казань, 1981.
2. Дернова В. П. Гармония Скрябина. Л., 1968.
3. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о А. Н. Скрябине [Скрябин о гармонии "Прометея"]. М., 1925. (С. 46—48.)
4. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XII.)
5. Холопов Ю. Н. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. [Вып. 1.] М., 1967.
6. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974. (Очерк четвертый, раздел 2.)
7. Холопов Ю. Н. Скрябин и гармония XX века // Дом-музей А. Н. Скрябина. М., 1990.
8. Lissa Z. Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik // Acta musicologica. Fasc. 1., Leipzig, 1935.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Берг А. "Воцтек", III действие, интерлюдия, антракт перед 5-й картиной.
2. Прокофьев С. "Мимолетности", № 18.
3. Прокофьев С. "Сарказмы", № 5.
4. Скрябин А. 5-я соната для ф-п.
5. Скрябин А. Этюд ор. 65 № 3.
6. Скрябин А. 9-я, 10-я сонаты для ф-п.
7. Стравинский И. "Весна священная", финал, главная тема.

17.

ПОЛИГАРМОНИЯ

И. Стравинский. "Весна священная", II часть — "Великая жертва", Вступление

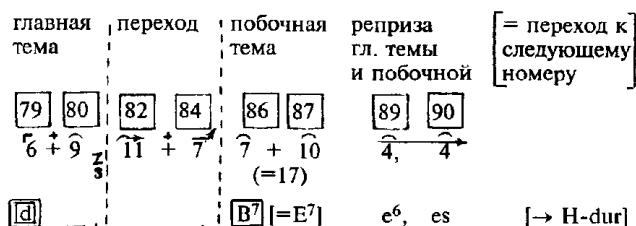
Из четырех основных типов вертикальных созвучий — (моно)аккорд, полиаккорд, линейный комплекс, сонор — в более простых техниках музыки XX века (которые рассматривались до сих пор) главным образом использовалась категория аккорда (в разделе "Полифоническая гармония" был показан линейный комплекс). Но полиаккорды — очень частое явление, вполне соперничающее с (моно)аккордом.

Как тип вертикального созвучия полиаккорд выражает более сильную степень логического противоречия в одновременности, чем сплоченный комплекс звуков моноаккорда. Впрочем, это не значит, что полиаккорд непременно сильнее диссонирует. Часто наоборот, фактурное расслоение смягчает *фонизм* аккорда как целого, хотя и усиливает *функционально-логическую* его самопротиворечивость, если сравнивать полиаккорд с моноаккордом при прочих равных условиях.

И. Стравинский уже в своем раннем творчестве широко развил технику полигармонии, следуя некоторым тенденциям гармонии кучкистов, явно через опыт К. Дебюсси. У раннего Стравинского мы находим разные виды полигармонии:

- полиаккорд ("аккорд Петрушки" C+Fis; "Пляски щеголих" из "Весны священной");
- полиладовость (тема валторн в "Весне священной", ц. [57]);
- политональность (созвучание тем Балерины и Арапа в "Петрушке", ц. [73], H-dur+gis-moll);
- полифункциональность ("Мольбы Жарптицы", T+D);
- остинато (=род органного пункта; обычная для органного пункта полифункциональность переносится и на остинато — "Весна священная", "Тайны игры девушек");
- квазиалеаторное полиостинато ("Весна священная", Вступление к I части, перед репризой).

В отрывке из "Весны священной" полигармония составляет основу ткани. Форма Вступления к II части — обычная для медленных лирических пьес трехчастная с переходами (или рондо 2-й формы):

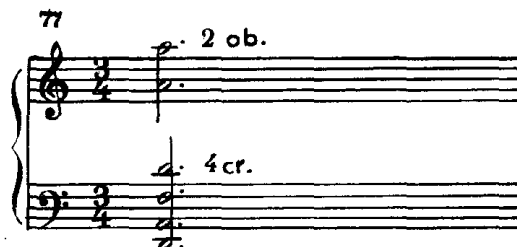


Главная особенность формы — крайне сжатая реприза. Однако она выполняет очевидную функцию перехода к H-dur того номера, к которому "вступлением" непосредственно и является данное Вступление. (Подобным же образом стоит на доминанте g-moll Вступление к "Евгению Онегину" Чайковского, первый номер которого — в g-moll.)
Схема перехода репризы к H-dur —

гармонии: e es (=dis)

функции: °S M(Dp) и далее H=T.

Вступление рисует картину серой предрасветной мглы, неясных мерцающих теней, сквозь которые, как бледный лик луны, пробивается мелодия. Индивидуализация тональности позволяет композитору пережить в одном созвучии целую поэму ("роман в одном вздохе" — Шёнберг о Веберне), в одной звучности запечатлеть целый пейзаж. Так поступает Стравинский и здесь. ЦЭ пьесы — полиаккорд сложной структуры. В нем два слоя. Нижний — землисто тяжелый, в "обратной перспективе" звукового спектра, когда широкие интервалы помещаются сверху, а более узкие — снизу в грузном тембре квартета валторн:



Верхний субаккорд — неясное белесоватое мерцание двух сумрачных субаккордов, окутывающих снизу и сверху отсутствующий здесь, но воображаемый d-moll'ный квартсекстаккорд:

Стравинский с чрезвычайной изысканностью располагает оба слоя один относительно другого. На сей раз фундаментом гармонии целого оказывается нижний субаккорд. Однако, было бы слишком приблизительно и неточно (хотя в конце концов все же не ошибочно) сказать, что эта пьеса написана в d-moll. Например, прелюдия Баха из I тома ХТК, Largo e mesto из бетховенской сонаты ор. 10 № 3, "Осенняя песня" Чайковского — в одной и той же тональности d-moll и, несмотря на ощутимые стилевые различия, все они имеют примерно *один и тот же состав* гармонических элементов. Пьеса Стравинского не имеет *ни одного* общего элемента с ними. Не совпадает и ЦЭ, хотя бы потому, что в нем шесть звуков, он — переменного состава в самом себе. Таким образом полигармоничность здесь связана с индивидуальной избирательностью гармонии, которая как целостный комплекс гармонических элементов единична, уникальна, не повторяется более ни в одном сочинении (впрочем родственна ряду пьес из "Весны священной"). Гармония эта не подлежит и типизации подобно той, которая касается классических ре миноров. И одна только сложная тоника здесь должна описываться так, как того заслуживает подчас целый лад.

Например, рисунок фигурации тоника b^2-e^2 или b^1-gis^1 , вообще целотоновый сдвиг-трель в тонике: es-moll — cis-moll становится важнейшей

"интонацией мерцания". Это такой ДКЭ, который проникает всюду, см. такты 1—2, 3—6 и др. Но оказывается, он же, целотоновый трелеобразный ход, становится отношением между аккордами!

В завуалированном виде целотоновый ход в верхнем голосе (см. 79 Б) зарождает основную мелодию, редкую по красоте народно-русской интонации. См. далее, основную часть главной темы.

"Покачивания" слоя верхних субаккордов и массивные, тоже целотоновые "трели" нижних практически исчерпывают гармонию вступительной части темы.

Основная, мелодическая часть темы построена удивительно свежо и оригинально. Мелодия постепенно прорисовывается, как контур в каком-то тумане:

"Из ребра" главной темы вынимается и основная гармония побочной:

Второй аккорд главной темы, вспомогательный, с тритоновой заменой, свойственной гармониям с основанием 4.6, прямо дает основной устой побочной. Причем тут же расшифровывается "двухконечность" аккорда B^7 : как B^7 и как E^7 . А

оба начальных звука побочной (тоже с основанием B^7 ; см. предыкт к ней), b^1 и gis^1 — не что иное, как основания "висячих" квартсекстаккордов верхнего слоя главной темы.

(Докончить анализ.)

"Весна священная", II часть — "Великая жертва", Вступление

И. СТРАВИНСКИЙ

Largo $\text{♩} = 48$

Ossia *pp*

Prima

p

Largo $\text{♩} = 48$

Seconda

p

p

3

p

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation is complex, featuring many chords and melodic lines. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The piece includes dynamic markings such as *poco cresc.*, *mf*, and *p*. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals. The page is numbered 144 in the bottom left corner.

System 1 (Measures 6-7):
 Treble staff: *poco cresc.*
 Bass staff: *poco cresc.*
 Measure 6 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 7 has a treble clef and a bass clef. The key signature is D major.

System 2 (Measures 8-9):
 Treble staff: *mf*
 Bass staff: *mf*
 Measure 8 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 9 has a treble clef and a bass clef. The key signature is D major.

System 3 (Measures 10-11):
 Treble staff: *mf*
 Bass staff: *mf*
 Measure 10 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 11 has a treble clef and a bass clef. The key signature is D major.

System 4 (Measures 12-13):
 Treble staff: *mf*
 Bass staff: *mf*
 Measure 12 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 13 has a treble clef and a bass clef. The key signature is D major.

12

mf

15

staccato

18

enharmon.

8

21

24

27

ppp

ppp

ppp

pp

ppp

8-measure rest in treble (measure 28)

8-measure rest in bass (measure 30)

8-measure rest in bass (measure 33)

8-measure rest in bass (measure 34)

8-measure rest in bass (measure 35)

8-measure rest in bass (measure 36)

37

39

40

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of three systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation is highly detailed, featuring complex chords, arpeggios, and melodic lines with various ornaments and dynamics. Measure numbers 41, 43, and 45 are visible, indicating the progression of the piece. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

Piu mosso $\text{♩} = 60$

47 *Piu mosso* $\text{♩} = 60$

p

L'istesso tempo $\text{♩} = 48$

pp

50 *L'istesso tempo* $\text{♩} = 48$

pp

Занавес

Ночь

53

ЛИТЕРАТУРА

1. *Коптев С. В.* К истории вопроса о политональности // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
2. *Паисов Ю. И.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
3. *Стравинский И. Ф.* [О политональности] // И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988. (С. 69.)
4. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XVII.)
5. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Четвертый очерк, раздел 4.)
6. *Холопов Ю. Н.* Полиаккорд, полигармония, полиладовость, полимодальность, политональность // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978.
7. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. (Глава 4.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Айвз Ч.* Three-Page Sonata, Adagio.
2. *Барток Б.* 2-й концерт для ф-п. с орк., II часть.
3. *Барток Б.* "Микрокосмос", № 105.
4. *Барток Б.* Соната для ф-п., I часть, экспозиция.
5. *Онеггер А.* 5-я симфония, I часть.
6. *Прокофьев С.* "Сарказмы", № 3.
7. *Равель М.* Песня "Белым не верьте вы!".
8. *Стравинский И.* "Весна священная", "Тайны игры девушек".
9. *Стравинский И.* Сказка с песенкой "Медведь".
10. *Стравинский И.* Соната для ф-п., I часть.
11. *Хиндемит П.* "Маленькая фортепианная музыка", ор. 45 № 2.
12. *Шостакович Д.* 3-й квартет, III часть.

18.

СОНАНТНОСТЬ. ТОНИКАЛЬНОСТЬ

Д. Шостакович. 5-я симфония, I часть, разработка

Развертывание крупных, огромных форм тональной музыки XX века требует от композитора предельного напряжения всех ресурсов гармонической системы, которые, как показал опыт уже позднеромантической музыки, отнюдь не беспредельны. Если композитор "омнитонально" использует самые отдаленные, самые контрастные и напряженные ступени лада уже в пределах главной темы, то возникает проблема, за счет чего, каких еще более сильных средств можно продвигаться дальше. А предстоит еще модуляционный переход к побочной, побочно-заключительная группа, разработка, реприза, кода.

Уже во 2-й половине XIX века стал ощущаться "тональный порог" (как уже в наше время "звуковой порог" в авиации при попытках освоить скорости, близкие к скорости звука) при гармоническом выполнении формы. Если внутри главной партии звучат гармонии, более далекие, чем то, что обещает побочная, то функцией связующей становится не столько выведение новой мысли, сколько разграничение двух мыслей, с тем, чтобы обеспечить побочной необходимую свежесть звучания (3-я соната Шопена, соната h-moll Листа, 6-я симфония Чайковского). При этом связующая может становиться разработочной по изложению. Ради создания контраста необходимой силы побочная может теперь заимствовать его у цикла: смену темпа и введение циклического тематического контраста. В частности и отсюда растет тенденция вводить в сонатную форму гармонические средства цикла.

Новая музыка, с одной стороны, довела эту

тенденцию до последнего предела (I часть симфонии Веберна), с другой — перешла к формам, вообще избавленным от этой проблемы, с третьей, сделав шаг "назад к", обрела новую концепцию старой классической формы, тщательно распределив ресурсы системы и наработав новую градацию сил контраста. Данное произведение относится к этому третьему типу.

Гармония разработки 5-й симфонии определяется четырьмя основными факторами:

— традиционным назначением дать сильную модуляцию;

— оперированием гармоническими элементами *показанной экспозиции* и созданием контраста *именно к ней*;

— большой ролью *неклассических состояний* тональности;

— преобладанием *полифонической гармонии* как средства текучести и подвижности.

Особенности экспозиции, значимые для этой разработки, заключаются в большой роли внутренних гармонических контрастов в разделах. Так, главная партия содержит островок доминантовой тональности a-moll, не сводимый, как обычно, просто к ответвлению главной; соответственно, побочная партия тонально рыхла, ей свойственны тональная переменность и текучесть (2-й ход), хотя в целом побочная замкнута рамкой es-moll; модуляция в связующей лаконична и незаметна, в условиях расширенной тональности она теряется среди сильных внутриладовых движений окружающих ее тональных массивов d-moll и es-moll.

Гармонический план разработки:

разделы: (=ходы)	I	II	III	IV	V	VI	VII	репр.
темп:	=92	104	126	152	=126		138	=66
цифры:	17 ²	19	22	25 ⁴	27	29 ³	32	36
тематизм:								
гармония:	f-fis-	..a	b→As→	C→	F		b→dV	d

Однако, в отличие от изображений гармонии у классиков, здесь недостаточно лишь отмечать "f-moll" или "F-dur". Одно из мощных средств раз-

вития в тональной гармонии XX века — *колебания тоникальности*, то есть силы слышания основного тона в тональности. Разработка 5-й симфонии от-

мечена сильнейшими контрастами этого рода. V раздел разработки, марш, содержит столь сильную тоникальность, что с ней едва ли может сравниться даже главная тема экспозиции. По сути это — эпизод, маленькая жанровая часть, вписанная в накаленно-сонатный контекст. Семнадцать тактов гармония непоколебимо стоит на тонике F (устойчивый органнй пункт). В прочих разделах, однако, контраст — в обратную сторону. Сила тоники и форма тонального построения везде различны:

- I раздел — секвенция f — fis, из тонально устойчивого четырехтакта и неустойчивого продолжения;
- II раздел — черты a-moll постепенно вырисовываются к концу (ц. 21, т. 4—7);
- III раздел — наоборот; в начале (ц. 22, т. 1—3) тональность определена, а далее — "рассеивается";
- IV раздел — тональность (C-dur) только показывается (ц. 25, т. 3—4), но даже маленькой "площадки" не образует. C-dur здесь — "сигнальная" тональность, "тон-флажок";
- V раздел (по форме — так называемый "ход предложениями") — разрешение тональной неопределенности как диссонанса высшего порядка в крепкую тональную определенность как в консонанс. Особо сильный эффект и состоит в постепенном падении уровня тоникальности на протяжении четырех первых разделов разработки и внезапном его "подскакивании" в марше. Примерно так:



- VI раздел — мощно-энергичное разрушение сильной местной тоники F, мрачно драматическая полигармония (политональность) $\frac{es - moll}{d - moll}$ (где одна тоника экспозиции пытается раздавить другую) и далее продолжение мощного расползания субаккордовых пластов до упора в двутерцовом аккорде $\frac{d-f}{b-des}$ (из которого, как кажется, может начаться реприза с ее "d x b");

- VII раздел — знаменитый двойной канон. Гармонически он представляет собой решительное и безостановочное стремление к предельно сильной тонике в начале репризы. Путь же к ней сложен. Подобно тому, как в классических окончаниях разработок нередко возникает тоника, еще не имеющая силы, а далее начинается предыкт с ак-

тивным ожиданием репризы, здесь еще в VI разделе появляются сплетенные друг с другом, как в смертельной схватке, в полигармоническом противоречии d+es, а первые два тональных движения VII раздела показывают их по отдельности — Es (ц. [33], т. 3—5) и даже d (ц. [34], т. 3). После еще ряда перипетий в обстановке нарастающего тонального прояснения вся энергия гармонии сосредоточивается в одном только звуке доминанты (т. 3 до ц. [36]), чтобы с неудержимой силой устремиться к "падению" ("cadere") в репризную тоника "с тремя восклицательными знаками". Разрешение приходится на начало I-го такта ц. [36], а все три такта до ц. [36] — доминанта, в том числе парадоксальным образом и созвучия верхнего слоя d:a: — это линейные аккорды-предьемы, знаки крайнего напряжения ожидания тоники и тяготения к ней (они напоминают макропредьем тоники у валторны перед репризой I части 3-й симфонии Бетховена).

Таким образом, гармонический план разработки — это целая драма тоникальности. Мощные эффекты ослабления и усиления тоникальности, можно сказать, составляют специфический слой гармонической структуры разработки, на равных соперничающий с традиционным делом разработки — тональной модуляцией. Едва ли будет преувеличением считать, что классическая разработка имеет одно измерение тонального процесса — "дальше—ближе", а современная — два: "дальше—ближе" и "слабее—сильнее". Когда мы говорим "тональный план", мы всегда должны учитывать множественность состояний тональности и множественность ее индивидуальных структур (у нас теперь много разнообразных структур, называемых "C-dur"). Соответственно и меняются аспекты методики гармонического анализа разработок. Если ограничиваться только "тональным планом", мы большей частью получим в результате: "легче—труднее". Но может быть, даже раньше надо проанализировать "тоникальный план", колебания степени ясности тоники. Более того, странным было бы не использовать тоникальный процесс: ведь уже в экспозиции степени ясности были почти исчерпаны, и разработке прежде всего необходимо использовать степени тоникальной неясности, ибо они представляют собой градацию тоникальной диссонантности. В этом один из аспектов решения проблемы современной сонатной формы (и, конечно, не только сонатной).

(Докончить анализ тонального плана.)

С учетом описанного тоникального плана следует рассматривать и гармонико-функциональный

Всего с точки зрения гармонических норм и приемов можно различить три типа полифонической гармонии:

- Возьмем первый и третий.

82

83

Полифония полигармонически расслоенных голосов-пластов возникает в начале IV раздела. Форма фрагмента — каноническая секвенция 1-го разряда в крайних голосах с противодвижением аккордового пласта в разделяющем их пространстве. Схема канона:



Голоса вступают по ступеням полиладово-хроматического С, постепенно удаляясь от его консонантного ядра. Несмотря на крепкое сплавление консонансами терций (и ундецимы), полиладовое нагромождение разногласных линейных комплексов создает эффект не столько слаженности, сколько противоречащих друг другу возгласов.

Но этот эффект "развала", "раздирающихся"

плоскостей ткани многократно усиливается крайне "строптивым" контрапунктом-пластом, резко диссонирующим голосам канона. Свободный пласт (впрочем, его рисунок по началу несколько напоминает имитируемую тему в обращении) нарушает сравнительно простые гармонические вертикальные связи, разобщая их и придавая им совершенно другой гармонический смысл:

пролонгация C dur-moll

an

C: T °S
[= D → S

A: D → °D ..
D → °D ..
(?D)

T₈ 7
D₉ T]
прох. T

Гармонии — не те, что напрашиваются в звучаниях терций канона (пример 84). Объяснение вертикали. Резко выражена разница в силе основных тонов. Предваряемый готовящими его созвучиями (см.) начальный "тон-флажок" C-dur выявлен в первых двух аккордах исключительно ясно. Во 2-м такте ясность эта резко падает, но гармонию еще возможно понять как апподжиатурный комплекс D_9 со своим также апподжиатурно деформированным разрешением в $^\circ\text{D}$. Звуки верхнего голоса, формально легко объяснимые как побочные тоны, на деле своей концентрированностью и резкой противоречивостью, а особенно принадлежностью к сильным комплексам (звук с во 2-м такте — это прима местной тоники! См. пример 84) *разлагают единство вертикали*. Тем самым создается необходимый для этого раздела характер предельного диссонантного противоречия, в котором "поли" (полифония, полигармония, полифункциональность, полиладовость) фигурирует как диссонанс высшего порядка.

3-й такт, начавшись продолжением $^\circ\text{D}$, показывает далее явное подавление мощными горизон-

тальными течениями единогармонической вертикали, которая из сложенного функционального последования ступеней превращается в средство координации линий определенными созвучиями. Определенность их здесь состоит в четкой *линейной* направленности (средний пласт — только плавное движение вверх заданными созвучиями, идущими от аккорда-ключа; крайние голоса — каноны), в строго выверенной тематической, интонационной содержательности, в четкой фактурной форме сочетания звуковых элементов. При этих условиях удается достигнуть громадной эмоциональной экспрессии "режущей" разноголосицы "поли"-структур, *не нарушив музыкальной логичности* как гармонической связности. С этими оговорками и детализациями следует весь фрагмент понять как *пролонгацию одного только аккорда C-dur+moll* (пример 85, средняя строка), переход которого в заключающий аккорд A-dur (ц. [26]) строго мотивирован элементарным разрешением D^7 —T в последних двух тактах.

(Докончить анализ разработки.)

Симфония № 5, I часть, разработка

Д. ШОСТАКОВИЧ

17 ♩=92

The image displays a musical score for the development section of the first movement of Dmitri Shostakovich's Symphony No. 5. The score is written for a full orchestra and piano, spanning measures 17 to 24. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the tempo is marked as quarter note = 92. The score is organized into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 17-18):** Features a melodic line in the upper strings (violin I) and a more active line in the lower strings (violin II/viola). Dynamics include *pp* for the lower strings and *f* for the piano.
- **System 2 (Measures 19-20):** The lower strings continue their rhythmic pattern, while the upper strings have rests. A *f* dynamic is marked for the Cor Anglais.
- **System 3 (Measures 21-22):** The piano part has a prominent eighth-note figure in the right hand. The lower strings also feature eighth-note patterns.
- **System 4 (Measures 23-24):** The piano part continues with the eighth-note figure. The lower strings have a more active role with eighth-note patterns.
- **System 5 (Measures 25-26):** The piano part continues with the eighth-note figure. The lower strings have a more active role with eighth-note patterns.
Dynamics such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *Piano* are used to indicate volume changes. Performance markings like *V-c.* (Violoncello) and *C.b.* (Contrabasso) are also present. Rehearsal marks with the number 8 are placed at the beginning of measures 19, 21, 23, and 25.

Musical score for piano and orchestra, measures 18-22. The score includes piano accompaniment and orchestral parts for Flute, Oboe, Clarinet, Cor, and Trumpet. Measure 19 is marked with a tempo change to 104 and a dynamic of forte (f).

The score is written for piano (p) and orchestra. The piano part is in the left hand, and the orchestra parts are in the right hand. The tempo is marked *poco animando* and the dynamic is *f*. The key signature is one flat (B-flat).

The score includes the following parts:

- Piano (p)
- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Cor (Cor.)
- Trumpet (Tr-be)

The score is divided into measures 18, 19, 20, 21, and 22. Measure 19 is marked with a tempo change to 104 and a dynamic of forte (f).

First system of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music features complex, rapid passages with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a high tempo. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Second system of the musical score, starting at measure 20. It continues the complex, rapid passages from the first system. Above the first staff, the text "Ob., Cl." is written with an accent mark (>), indicating a dynamic or articulation change for the oboe and clarinet parts. The notation remains dense with many beamed notes.

Third system of the musical score. It begins with a forte dynamic marking (*f*) above the first staff. The music continues with rapid, beamed passages. Above the second staff, the text "V-nl" is written, and above the third staff, "Fl., Ob., Cl." is written, both with accent marks (>), indicating dynamic or articulation changes for the violin, flute, oboe, and clarinet parts. The system concludes with a final rapid passage.

Cor.

Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Cor Anglais (Cor.), Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The second system includes staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *pp*). The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 21 through 28 indicated at the top of the first system.

22 Allegro non troppo $\text{♩} = 126$

mp marcato

mp marcato

Musical score for piano and orchestra, measures 24-31. The score is written for piano (p), forte (ff), and tritone (Tr-be) parts. It features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A box labeled "24" is present above the piano part in the second system.

25

8

Archi

Cor.

8

152

ff Fl., Ob., Cl.

8

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are for Violins I and II, and the bottom two are for the Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The system is marked with a '8' at the beginning. The first measure of the Violin I staff has a slur over a half note B-flat and a quarter note A-flat. The Piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

8

26

Second system of the musical score. It consists of four staves. The top two staves are for Violins I and II, and the bottom two are for the Piano. The system is marked with a '8' at the beginning and a box containing the number '26'. The first measure of the Violin I staff has a slur over a half note B-flat and a quarter note A-flat. The Piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violin II staff has a slur over a half note B-flat and a quarter note A-flat.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top two staves are for Violins I and II, and the bottom two are for the Piano. The system is marked with a '8' at the beginning. The first measure of the Violin I staff has a slur over a half note B-flat and a quarter note A-flat. The Piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violin II staff has a slur over a half note B-flat and a quarter note A-flat.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves (treble clef) feature a rapid, ascending and then descending melodic line with many beamed sixteenth notes. The bottom two staves (bass clef) provide harmonic support with chords and some moving lines. A dashed line with the number '8' is above the first staff.

poco stringendo

Second system of the musical score. It continues the four-staff structure. The top two staves have a similar rapid melodic pattern. The bottom two staves feature sustained chords. A dashed line with the number '8' is above the first staff, and the word *cresc.* is written above the second staff.

27

Poco sostenuto ♩=126

Third system of the musical score. It continues the four-staff structure. The top two staves have a rapid melodic pattern. The bottom two staves feature sustained chords. A dashed line with the number '8' is above the first staff. The word *ff* is written below the third staff, and the word *ôlez* is written above the fourth staff.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first measure shows a melodic line in the upper right voice and a bass line in the lower left voice. The second measure continues the melodic development with more complex chordal textures in the upper voices.

The second system of musical notation also consists of four staves. It continues the musical piece from the first system. The melodic lines in the upper voices become more intricate, featuring sixteenth-note patterns. The bass line remains steady, providing a harmonic foundation for the upper parts.

The third system of musical notation consists of four staves. A box containing the number "28" is placed above the first measure of the top staff, indicating the start of a new section. The musical notation continues with similar melodic and harmonic patterns as the previous systems, maintaining the 3/4 time signature and key signature.

ff

29

Cor.

8

Tuba solo

fff

Tr-ni

30

Measures 30-31 of a musical score. The score is written for piano (p) and includes a string section. The piano part consists of a right hand with a rapid sixteenth-note melody and a left hand with a slower, sustained bass line. The string section (violin and viola) plays a sustained harmonic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'poco stringendo'.

poco stringendo

31

Measures 32-35 of a musical score. The piano part continues with the same rapid sixteenth-note melody in the right hand and sustained bass line in the left hand. The string section plays a sustained harmonic accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'poco stringendo'.

Musical score for piano, measures 132-140. The score is written for four staves (two grand staves). It features complex arpeggiated patterns in the right hand and more rhythmic, eighth-note passages in the left hand. Measure 138 is marked with a box containing the number 32. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, featuring a trill marked with a dashed line and an '8' above it. The lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines. A measure rest is indicated by a 'V' symbol.

Second system of musical notation, starting at measure 34. It continues the complex melodic and harmonic textures. The upper staff has a trill marked with a dashed line and an '8'. The lower staff features a long, sustained chord in the first measure, followed by more active accompaniment. A measure rest is indicated by a 'V' symbol.

Third system of musical notation. The upper staff continues with intricate melodic patterns. The lower staff has a more active accompaniment with moving bass lines and chords. A measure rest is indicated by a 'V' symbol.

35

8

cresc.

cresc.

sopra

8

Largamente ♩=66

36

fff

8

ЛИТЕРАТУРА

1. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. (С. 60— 81.)
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XIII.)
3. *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Раздел о Хиндемите.)
4. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974. (Четвертый очерк, раздел б.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Бартók Б.* "На вольном воздухе", № 1.
2. *Мяковский Н.* 6-я симфония, I часть, экспозиция.
3. *Прокофьев С.* 5-я соната для ф-п., I часть.
4. *Прокофьев С.* 6-я соната для ф-п., I часть, экспозиция.
5. *Стравинский И.* "Душу сковали".
6. *Шостакович Д.* 1-й концерт для скрипки с орк., I часть, экспозиция.
7. *Шостакович Д.* 2-я соната для ф-п., I часть.
8. *Хиндемит П.* 2-я соната для ф-п., финальное Рондо.
9. *Хиндемит П.* Упражнение в трех пьесах для ф-п., ор. 37—I № 1.

19.

МОДАЛЬНОСТЬ — 3. СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ

О. Мессиян. Прелюдия № 5 — "Неосязаемые звуки грез"

Главная особенность симметричных ладов XX века — возможность *свободного диссонанса* любой структуры, в том числе — созвучания любых комбинаций тонов ладового звукоряда, даже всех их вместе. (Для Римского-Корсакова это было бы недопустимым "заблуждением слуха".) Отсюда возможность и *полиmodalности*, вида полиладовости, когда сочетаются либо две разные позиции одного симметричного лада, либо два (или более) различных лада в одновременности. Тогда получает свое развитие тенденция к комплементарности звукорядов, предельным выражением чего является "доде-

каряд" — из всех двенадцати различных звуковы-
сот.

Прелюдия Мессиана опирается на полимодальность, в простейшей и изящной форме. Главная тема (прелюдия в форме рондо) полигармонически сочетает сочную и светлую мелодию, дублированную пластом аккордовых параллелизмов среднего регистра с нежно-безмятежным роением субаккордов верхнего, "неосязаемых, как звуки грез".

Ладовые звукоряды обоих пластов:

86

А увелич.

отсутствуют звуки:

А 1.2.1

А 1.2.

А уменьш.

отсутствуют звуки:

Верхний пласт-контрапункт состоит из ленты аккордов, устойчиво сохраняющих *расстояния по ряду* между его звуками. Между средним и верхним всегда пропущено два звука лада, между средним и нижним — всегда три.

Но так как пропуск двух звуков в 9-ступенном симметричном увеличенном ладу всегда дает "модуль" лада (то есть величину его ячейки $12:3=4$) — большую терцию (точнее, дитон), то верхний и средний звуки всегда отстоят на этот (один и тот же) интервал.

Отсюда постоянная "мажорность" в краске всех аккордов (ведь малая терция, гемидитон, появиться не может). Расстояние между двумя нижними меняется почти при каждом шаге, давая либо 5, либо 6 полутонов, что служит целям разнообразия звучности.

Благодаря большой роли ля-мажорного аккорда весьма повышается воздействие краски мажорного лада. Остинатно повторяющийся пассаж построен так, что на опорных долях звучат гармонии расширенного мажорного лада: T—M—N—S (все — только мажорные квартсектаккорды).

Нижний пласт — доминирующий. Его мелодия выстроена сложно и прихотливо. Несомненно певучего склада, мелодия не обнаруживает обычной метрической экстраполяции с ее динамикой временных структур. Причудливым синкопам ритма соответствует форма трехстишия с эпифорой ("единоконечьем"):

1. abe r
2. ce r
3. dbe¹ r

87

1. (cis) = r

2. (cis) = r

3. (cis) = r

Окончание всех трех фраз на одном и том же (начальном) тоне *cis*, несомненно, воспроизводит художественные приемы некоторых еще средневековых форм (например, секвенции; см. начальное трехстишие секвенции *Dies irae*).

Согласование слоев подчиняется элементарно-

му правилу полигармонии: нижний слой имеет значение функциональной основы, а верхний служит фоническим дополнением к нему. Например, в начале 2-го такта будет сильный основной тон *a*.

Основные тоны нижнего слоя имеют разную степень слышимости.

88

ОСН. ТОНЫ:

A dim

Как видно на строчке основных тонов, все они принадлежат *только ЦЭ* данного лада *A^{dim}*, "а уменьшенному". Возникает ситуация, точно повторяющая другую уменьшенный лад — в "Прометее" Скрябина, *Fis^{dim}*: движение по ряду аккордов с основными тонами ЦЭ (уменьшенный септаккорд) составляет *сферу тоники*. Транспозиция на полутон

вверх (здесь не использованная) дает сферу доминанты; на полутон вниз — субдоминанты.

Лад устроен так, что аккорды из его звукосостава *не могут дать* других основных тонов, даже находящихся в составе лада *b-cis-e-g*, так как у каждого из них нет ни одного гармонически сильного интервала квинты или хотя бы большой терции:

89

A 1.2

B D D7

Курьезно, что в "A-dur" отсутствует и доминанта, и дубль-доминанта.

Нет и аккордов с сильным основным тоном на звуках, отсутствующих в ладу:

90

A 1.2

B

Не использует композитор и теоретически возможного (несмотря на исключенность *h-d-f-gis*) *вне-чтения* чужого основного тона по типу классического "уменьшенного вводного" секстаккорда *fis-a-dis*, регенерирующего свой фундамент *H*.

В результате получается пребывание в единой моноладовой, монотональной и монофункциональной сфере светло-возвышенных, изысканных, несколько сладковатых, чистых звучаний гармонии. (Докончить анализ.)

Прелюдия № 5 — “Неосязаемые звуки грёз”

O. МЕССИАН

Modéré

8

pp stacc.

mf

p
(cuivres la partie supérieure)

8

8

8

The musical score consists of five systems of staves, primarily in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4.

- System 1:** Features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. The right hand includes a triplet of eighth notes. The left hand has a more active bass line.
- System 3:** The right hand is marked *stacc.* (staccato). The left hand has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. A *cresc.* (crescendo) marking appears in the right hand. A fingerings chart is provided below the staff:

1	2	3	1	2	1	3	2	1
3	4	5	3	4	3	5	4	3
- System 4:** Continues the staccato melody in the right hand and the accompaniment in the left hand.
- System 5:** The right hand is marked *cresc. molto* (crescendo molto). The left hand has a *ff* (fortissimo) dynamic. The system concludes with a final chord in the right hand.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in the key of D major (indicated by two sharps). It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly complex, featuring dense chords and rapid passages. Key markings include:

- Top system:** Starts with a *p* (piano) dynamic. The first staff has a *rall.* (rallentando) marking above it. The second staff has a *ra* marking below it.
- Second system:** Labeled *Aug. mvt* (Augmentation movement) above the first staff. The first staff has a *pp stacc.* (pianissimo staccato) marking, and the second staff has a *mf* (mezzo-forte) marking. The first staff also has a *pp* marking below it. The second staff has a *p* marking below it. The system ends with a *ra* marking below the second staff.
- Third system:** Labeled *8-* above the first staff. The first staff has a *ra* marking below it. The second staff has a *ra* marking below it.
- Fourth system:** Labeled *8-* above the first staff. The first staff has a *ra* marking below it. The second staff has a *ra* marking below it.
- Fifth system:** Labeled *mf* *expressif* above the first staff. The first staff has a *ppp* (pianississimo) marking below it. The second staff has a *mf* marking below it. The system ends with a *ra* marking below the second staff.

The image displays a page of musical notation for piano, organized into five systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The notation is complex, featuring many chords, arpeggios, and melodic lines with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamics markings (like *mf* and *f*). The piece concludes with a double bar line and a final chord in the treble staff.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, starting with a *mf* dynamic. The left hand (bass clef) plays a series of eighth notes, starting with a *p* dynamic. The system ends with a *mf* dynamic marking.

Second system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, starting with a *mf* dynamic. The left hand (bass clef) plays a series of eighth notes, starting with a *p* dynamic. The system ends with a *mf* dynamic marking.

Third system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, starting with a *mf* dynamic. The left hand (bass clef) plays a series of eighth notes, starting with a *p* dynamic. The system ends with a *mf* dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, starting with a *f* dynamic. The left hand (bass clef) plays a series of eighth notes, starting with a *cresc.* dynamic. The system ends with a *cresc.* dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes, starting with a *ff* dynamic. The left hand (bass clef) plays a series of eighth notes, starting with a *ff* dynamic. The system ends with a *cresc. molto* dynamic marking.

a tempo

8-



pp stacc. mf
p *Teo* *Teo* *

(cuivrez la partie superieure)

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a complex, rapid sequence of chords in a key with three sharps (F#, C#, G#). The lower staff begins with a piano (p) dynamic and includes markings for *Teo* and an asterisk (*). A French instruction "(cuivrez la partie superieure)" is written below the staff.

8-



This system contains the third and fourth staves of music. The upper staff continues the complex chordal texture. The lower staff features a melodic line with some rests and a final chord.

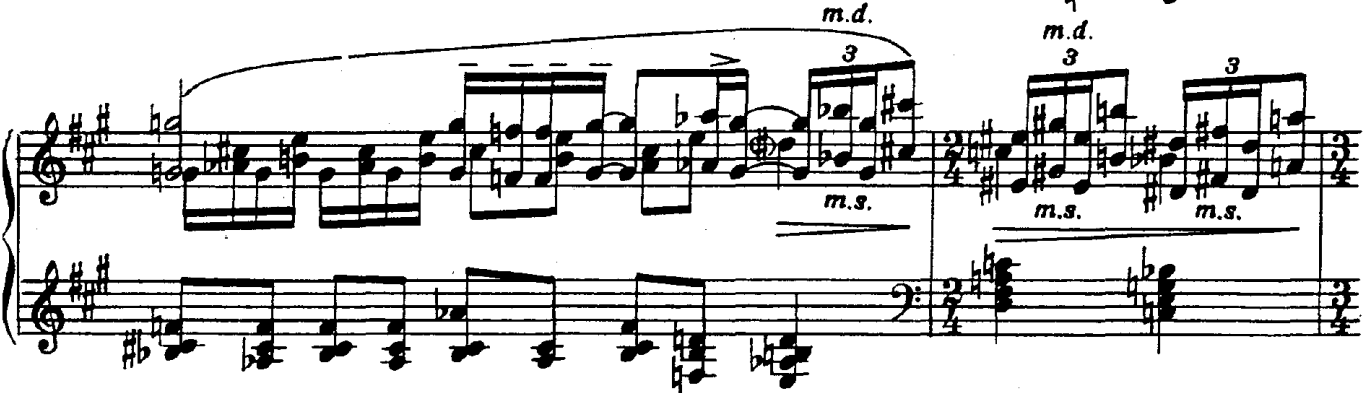
8



This system contains the fifth and sixth staves of music. The upper staff continues the chordal texture. The lower staff features a melodic line with a forte (f) dynamic marking at the end.



This system contains the seventh and eighth staves of music. The upper staff features a melodic line with a piano (p) dynamic marking. The lower staff continues the melodic line.



This system contains the ninth and tenth staves of music. The upper staff features a melodic line with markings for *m.d.* (mezzo-dolce), *m.s.* (mezzo-sostenuto), and triplets (3). The lower staff continues the melodic line.

stacc.

p

mf *ra*

*

1 2 3 1 2 1 3
3 4 5 3 4 3 5 2 3

cresc.

cresc. molto

f

ff

rall.

8

Au m vt

8

pp stacc.

mf

pp

p *ra*

ra *ra* *ra*

*

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex chordal textures and arpeggiated figures. A dashed line with the number '8' is positioned above the staff.

8

Second system of musical notation, continuing the complex textures. A *mf* dynamic marking is present above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass staff.

Third system of musical notation, showing a transition to a more melodic line in the treble staff. A *decresc.* marking is in the left margin, and a *rall.* marking is above the staff.

Très lent, ému

rall.

Encore plus lent

Fourth system of musical notation, featuring a 2/4 time signature. It includes a *p* dynamic marking in the left margin, a *pp* marking in the right margin, and a *m.s.* (musica sordida) marking in the right margin. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

Assez lent

8

Fifth system of musical notation, featuring a 4/4 time signature. It includes a *gliss.* (glissando) marking above the staff, a *mf* dynamic marking in the left margin, and a *f* dynamic marking in the right margin.

22

p 8

* 183

Этюд для фортепиано оп. 56 № 4,
два фрагмента

А. ЧЕРЕПНИН

А Allegro $\text{♩} = 132$

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The second system includes various fingerings (1-5) and slurs. The third system has a dashed line above the staff. The fourth system also has a dashed line above the staff. The score ends with a double bar line and repeat signs.

* Этюд написан в форме скерцо с субтемой (прообраз — форма III части сонаты Бетховена оп. 2 № 2). Схема формы (ладотональность пьесы — $C\sharp^{\flat}$):

$C\sharp^{\flat} E\sharp^{\flat} G\sharp^{\flat} E\sharp^{\flat} E\sharp^{\flat} — D\sharp^{\flat} C\sharp^{\flat}$

Предлагаемые два фрагмента — главная тема и реприза.

18

5 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4

5 1 2 *

Ped.

19 *mp*

5 4 3 2 1 4 3 2 1 3 4 1 2 3 4

5 4 3 2 1 4 3 2 1 4 5 *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Б

35 *f* *calando*

5 4 3 2 1 3 2 1 3 2 4

5 1 *Ped.*

Ped.

36

5 4 3 2 1 3 2 1 3 2 4

5 2 *Ped.* *Ped.*

37

5 4 3 2 1 3 2 1 3 2 4

5 *Ped.* *Ped.*

Двадцать взглядов на младенца Иисуса. V. Взгляд Сына на Сына, I часть

"Таинство, лучи света в ночи — преломление радости, птицы безмолвия — личность Слова в человеческой природе во Иисусе Христе..."

(Мессиян)

Сын-Слово смотрит на Сына-ребенка Христа.

"Это первая большая вариация темы Бога. Основной регистр — пронзительный, тональность светящаяся — Фа-диез мажор, цвета лиловый и синий вращаются в атмосфере золотого и серебряного с немного медно-красным".

(Мессиян)

О. МЕССИАН

Très lent (♩ = 76)

(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a dashed line above it. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *dr.* and *g.*.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a dashed line above it. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *dr.* and *g.*.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a dashed line above it. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *dr.* and *g.*.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a dashed line above it. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *dr.* and *g.*.

Pressez un peu

[начало II части]

Un peu plus vif (♩ = 92)

(comme un chant d'oiseau)

cresc.

ЛИТЕРАТУРА

1. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. (С. 57—60, 81—92.)
2. Кон Ю. Г. Об искусственных ладах // Проблемы лада. М., 1972.
3. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. М., 1995.
4. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XIX.)
5. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. (Раздел о Мессияне.)
6. Холопов Ю. Н. Симметричные лады // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. Тритоновый лад, Увеличенный лад, Уменьшенный лад // МЭ, Т. 5, М., 1981; Целотоновый лад // МЭ. Т. 6. М., 1982.
7. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических концепциях Яворского и Мессияна // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.
8. Cholopov Ju. Symmetrische Leitern in der russischen Musik // Die Musikforschung. Heft 4. Kassel, 1975.
9. Lendvai E. Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks // Szabolczi B. Bela Bartók. Budapest, 1957.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Дебюсси К. Прелюдия "Voiles" ("Паруса").
2. Мессиян О. "Ангел благовоний" ("Славные тела" для органа, кн. I).
3. Мессиян О. "20 взглядов <...>", № 5.
4. Мессиян О. "Квартет на конец времени", VII часть.
5. Мессиян О. Тема и вариации для скрипки и ф-п.
6. Олах Т. Соната для кларнета соло.
7. Стравинский И. "Свадебка", фрагмент 3-й картины (от ц. 82).
8. Стравинский И. Симфония псалмов, I часть.
9. Черепнин А. Этюд ор. 56 № 4.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть вторая ГАРМОНИЯ XX ВЕКА

5. ВВЕДЕНИЕ. Об общих законах гармонии XX века	3
<i>К. Дебюсси. “Прелюд к полудню фавна”</i>	4
Нотный образец	6
Литература	12
Образцы для анализа	12
6. ХРОМАТИЧЕСКАЯ ЛАДОВАЯ СИСТЕМА	13
<i>С. Прокофьев. “Мимолетности”, № 10</i>	13
Нотный образец	14
Литература	16
Образцы для анализа	16
7. ВЕРТИКАЛЬ. АККОРДИКА	17
<i>П. Хиндемит. Симфония “Художник Матис”, II часть —</i> <i>“Положение во гроб”</i>	17
Нотный образец	23
Литература	25
Образцы для анализа	25
8. ГАРМОНИЯ И ФОРМА	26
<i>С. Прокофьев. Седьмая соната для ф-п., I часть, экспозиция</i>	26
Нотный образец	30
Литература	36
Образцы для анализа	37
9. ЛИНЕАРНОСТЬ В ГАРМОНИИ	38
<i>С. Прокофьев. Токката, экспозиция</i>	38
Нотный образец	40
Литература	46
Образцы для анализа	46
10. ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ	47
<i>Д. Шостакович. Восьмая симфония, IV часть</i>	47
Нотный образец	50
Литература	60
Образцы для анализа	60
11. МОДАЛЬНОСТЬ — 1	61
Натуральные, миксодиадонические лады	61
<i>Б. Барток. “Обертоны” (“Микрокосмос”, № 102)</i>	61
Нотный образец	63
Дополнение	65
Литература	66
Образцы для анализа	66
12. МОДАЛЬНОСТЬ — 2	67
Модально-окрашенная гармония	67
<i>А. Хачатурян. Концерт для ф-п. с орк., I часть, главная тема</i>	67
Нотный образец	70
Литература	79
Образцы для анализа	79

13. ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ	80
<i>Б. Эванс. «One for Helen» (фрагмент)</i>	80
Нотные образцы	81
Литература	95
Образцы для анализа	95
14. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ГАРМОНИИ (ДКЭ)	96
<i>Б. Барток. Квартет № 4, I часть, экспозиция</i>	96
Нотный образец	99
Литература	105
Образцы для анализа	105
15. ПРИНЦИП ЦЕНТРАЛЬНОГО СОЗВУЧИЯ (ЦС)	106
<i>И. Стравинский. «Четыре русские песни», № 1 — «Селезень»</i> ..	106
Нотные образцы	108
Литература	113
Образцы для анализа	113
16. ДИССОНАНТНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ. СКРЯБИНСКИЙ ЛАД	114
<i>А. Скрябин. «Прометей (Поэма огня)», экспозиция</i>	114
Нотный образец	120
Литература	140
Образцы для анализа	140
17. ПОЛИГАРМОНИЯ	141
<i>И. Стравинский. «Весна священная», II часть — «Великая жертва», вступление</i>	141
Нотный образец	143
Литература	151
Образцы для анализа	151
18. СОНАНТНОСТЬ. ТОНИКАЛЬНОСТЬ	152
<i>Д. Шостакович. Пятая симфония, I часть, разработка</i>	152
Нотный образец	156
Литература	173
Образцы для анализа	173
19. МОДАЛЬНОСТЬ — 3. СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ	174
<i>О. Мессиа́н. Прелюдия № 5 — «Неосозаемые звуки грёз»</i>	174
Нотные образцы	176
Литература	190
Образцы для анализа	190

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

Юрий Николаевич Холопов

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В 3-частях

Часть вторая

Редактор *В. Панкратова*. Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Будагова*. Корректор *Л. Асеева*

ИБ № 4362

Подписано в печать 07.08.01. Формат 60х90 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсет. Объем печ. л. 24,0. Усл. п. л. 24,0. Уч.-изд. л. 24,64. Тираж 2000 экз.
Изд. № 15300а. Заказ № 5257

Издательство «Музыка», 103031 Москва, Неглинная, 14

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6