

И. В. СПОСОБИН

● ЛЕКЦИИ
ПО
КУРСУ
ГАРМОНИИ



И. В. СПОСОБИН

ЛЕКЦИИ
ПО
КУРСУ
ГАРМОНИИ

В литературной
обработке
Ю. ХОЛОПОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА



ПРЕДИСЛОВИЕ

Игорь Владимирович Способин (3/V 1900—31/VIII 1954) — один из крупнейших советских музыковедов, профессор Московской консерватории.

«Больше тридцати лет он отдал педагогической работе в Московской консерватории и за этот период воспитал многие десятки советских музыковедов. Редко кто из советских музыковедов и композиторов среднего и молодого поколения не проходил курс у И. В. Способина. Яркий педагогический талант И. В. Способина в сочетании с богатой творческой одаренностью, а также его редкие душевные качества создали ему исключительную популярность среди молодежи, находившей в его лице прекрасного учителя и любимого друга», — писал о Способине профессор С. С. Богатырев.

Способину принадлежит ряд музыкально-теоретических работ, преимущественно учебно-методического профиля. Он — один из авторов лучшего нашего учебника гармонии¹, выдержавшего много изданий, широко применяемого в педагогической практике и сохраняющего во многом свою методическую ценность и до сего времени. Другие его работы также относятся к лучшим достижениям советской научно-методической мысли. Это «Музыкальная форма» (первое издание вышло в 1947 году), «Элементарная теория музыки» (первое издание — в 1951 году), сборники двух- и трехголосного сольфеджио. Большой раздел «Полифонические формы» в книге «Музыкальная форма», где с большой систематичностью и подробностью разработаны теоретические вопросы полифонии, можно рассматривать и как самостоятельное учебное пособие по полифонии.

¹ В обеих частях первого издания Бригадного учебника (М., Музгиз, 1934 и 1935) имя Способина стоит «первым среди равных» вопреки алфавиту.

К сожалению, погибла, по-видимому, самая значительная работа Способина в области гармонии — его диссертация. Известно лишь, что темой ее была гармония Римского-Корсакова¹.

Труды И. В. Способина по созданию научно-методических пособий обрисовывают его как крупного ученого, а высокий уровень методологии, опирающейся на богатый педагогический опыт, свидетельствует о большом практическом значении.

Поэтому едва ли требует доказательств ценность специального курса гармонии, читавшегося И. В. Способиным в 1933—1954 годах на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории. Этот курс принадлежал к тому лучшему, что на протяжении двух десятилетий привлекало в Московскую консерваторию молодых музыковедов. Особую ценность представляют лекции, читавшиеся Способиным в самые последние годы жизни.

К сожалению, лекции Способина этих лет не стенографировались. Но текст их тщательно записывался студентами. Притом многие музыканты сохраняли эти записи как дорогую память об Игоре Владимировиче, о студенческих годах, консерватории. Поэтому оказалось возможным восстановить курс лекций Способина, опираясь на студенческие записи. Результатом явились предлагаемые здесь «Лекции по курсу гармонии».

Материалом для составления настоящего курса лекций послужили четырнадцать комплектов студенческих записей, принадлежащих Е. Грибковой (Липинь), Г. Григорьевой, И. Злобинской, М. Калниной, Л. Кожевниковой (Мирошниковой), И. Лаврентьевой, Т. Савостиной (Макаровой), Н. Спичковской, И. Слепневу, А. Фельдман (Трейстер), Ю. Шахназаровой, В. Моренову, В. Цендровскому и автору этих строк. Для XII темы были использованы также материалы второго раздела (историко-аналитической части) программы специального курса гармонии², составленной И. В. Способиным. Дополнительный материал к некоторым темам взят из «Практического курса гармонии» (1934—1935), а также из лекций более ранних лет.

В основу «Лекций» положены записи Г. Григорьевой, М. Калниной, Л. Кожевниковой и Ю. Шахназаровой. Это сделано по двум причинам. Во-первых, студенты этого курса были последними, кто слушал лекции Способина все три семестра (в течение всего 1952/53 и первого семестра 1953/54 учебного года), то есть от начала до конца (следующий курс занимался у Способина только два семестра, в 1953/54 учебному году). Во-вторых, их записи (особенно Григорьевой и Калниной) отличаются особой полнотой и поэтому наиболее достоверны.

¹ В архиве Способина сохранился лишь «План исследования гармонии Римского-Корсакова» (см. сб. «И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый». М., 1967, стр. 265—266).

² «Программа специального курса гармонии для теоретико-композиторского факультета консерваторий». М., 1956, стр. 33—47.

К сожалению, в течение 1953/54 года Игорь Владимирович много болел и не смог полностью прочесть все темы исторической части курса, приходящейся на третий семестр курса гармонии (то есть на первое полугодие 1953/54 учебного года). Поэтому в основу XII темы («Исторические очерки развития гармонии») положены записи студентов, проходивших у И. В. Способина эту часть курса гармонии в другие годы, — И. Лаврентьевой (относящиеся к первому семестру 1952/53 учебного года), а также записи Т. Савостиной (соответственно 1950/51 учебного года).

При составлении лекций был использован весь материал перечисленных выше студенческих записей. В каждом, даже самом неполном комплекте записей можно было найти мысли и положения, отсутствовавшие в других записях, включая наиболее полные (отчасти это объясняется несовпадением текста лекций Игоря Владимировича в различные, даже смежные годы). Нередко при ознакомлении с новым комплектом записей в них обнаруживалось недостающее звено, без которого в записанном уже тексте ощущался какой-то пропуск в развитии мысли. Вероятно, такие пропуски все же остались в «Лекциях» (например, в XII теме).

Восстановление текста лекций было связано с известными трудностями. Главнейшая из них заключается в том, что текст читавшегося Способиным лекционного курса не предназначался им для печати. Поэтому многое из того, что необходимо сказать в данной теме, в лекции вообще пропускалось. Способин явно не хотел давать общезвестных формулировок и различных положений, которые, по его мнению, хорошо знакомы студентам данной группы (так, например, в IX теме нет общих сведений об энгармонизме, в X теме во многих конспектах нет определения мажоро-минора и т. д.). Видимо, по аналогичным причинам часто делаются ссылки на первое издание Бригадного учебника (1934/35), особенно на его вторую часть, на «Теоретический курс гармонии» Катуара, на параграфы из «Музыкальной формы» Способина, касающиеся гармонии.

Игорь Владимирович играл на уроках много музыкальных примеров и схем. Текст нотных примеров, конечно, не мог быть записан в студенческих конспектах, и сейчас нет возможности достоверно выяснить, какие из многочисленных примеров были сыграны целиком, какие — в виде более или менее полных гармонических схем, а какие были лишь упомянуты словесно. Есть основания думать, что большая часть музыкальных примеров не фиксировалась студентами в их конспектах. Нужно иметь также в виду, что многие ценнейшие сведения сообщались студентам не на лекциях, а на практических занятиях. Составитель взял на себя смелость дополнить записи лекций нотными примерами из художественной литературы и схемами, опираясь на имеющиеся в конспектах ссылки.

При изложении лекционного материала у Игоря Владимировича

ча встречалось много разговорных оборотов, он не любил «книжного языка». Это придавало его лекциям живость и естественную непосредственность. Однако многое из такого рода высказываний, по-видимому, тоже не записывалось. Я точно, слово в слово, помню, что по поводу замены минорного тонического трезвучия в конце сочинения мажорным (у Баха) Игорь Владимирович говорил: «Когда встречаются окончание минорного произведения в мажоре, говорят: «А, это как у Баха!» А между тем для самого Баха это было остатком старой традиции»... Но этой мысли нет ни в одном конспекте (и в моем тоже).

При редактировании текста составитель стремился к максимальному сохранению оригинала. Систематическое совпадение главнейших выражений и целых кусков текста в разных записях одного и того же курса позволяет считать, что основная часть материала — точная передача слов Игоря Владимировича.

Но все же многое пришлось изменить. Допущены изменения двух видов — редакционные и разного рода вставки. Первые сделаны безоговорочно и не обозначены в тексте. Изменения второй группы указаны квадратными скобками.

К изменениям редакционного характера относятся: расшифровка сокращенной записи; вставка само собою разумеющихся слов (пропущенных глаголов и т. п.), перестановки слов, предложений и абзацев; исправление явно неудачных выражений и очевидных ошибок; иногда прибавлена или изменена нумерация разделов (например, в VIII теме) и перечислений; в отдельных случаях вставлены связующие слова и отдельные связующие предложения.

Текст, поставленный в квадратные скобки, введен составителем. В отдельных случаях (см. стр. 72—74, 79—80) материал для него (отчасти цитатный) был заимствован из «Практического курса гармонии». Иногда в квадратные скобки поставлен текст И. В. Способина, переработанный коренным образом и дополненный многочисленными вставками составителя (в особенности это относится к стр. 9—11).

Часть текста, поставленного в квадратные скобки, составлена из разрозненных замечаний, недописанных слов или восстановлена по памяти. Некоторые нотные примеры прибавлены мною, чаще всего в тех случаях, когда из необходимых таблиц или схем часть выписана в конспектах, а одного или двух примеров не хватает. Это примеры 25Б, 33, 50А, 83, 89Д, 100, 101, 113, 114Б, 130, 142, 145, 147, 148, 209Б, 211, 215. То же касается части образцов художественной музыкальной литературы (примеры 23, 24, 25Б, 26Б, 27, 52, 67, 156, 164, 166, 167, 174, 189, 191—202, 213). Параллельная запись обозначения ступеней в разных тональностях введена составителем (кроме примеров 16 и 17), так же как обозначения ступеней и тональностей в нотных примерах из художественной литературы, если они не приведены в тексте. В некоторых случаях примеры и схемы, описанные в конспектах словесно, даны в виде нотного текста.

Из перестановок наиболее существенна та, которая касается темы «Терцово-хроматические лады». Во всех конспектах эта тема предшествует очерку о русской школе, являясь как бы переходом к ней. Перенос темы мотивирован тем, что эти лады изучаются на базе исключительно русской музыки.

Наибольшее количество вставок пришлось сделать в последнем, четвертом очерке XII темы. К сожалению, материала к нему оказалось меньше, чем можно было бы ожидать, судя по тому пристальному вниманию, которое уделял Способин русской школе. Хотя костяк построения этого очерка взят из студенческих записей, недостающий материал все же пришлось местами дополнить, обратив в текст абзацы из составленной Способиным части программы.

Несомненно, что если бы Способин сам готовил свой курс для печати, здесь многое было бы изложено иначе, не так, как он читал это на лекциях (к тому же не весь необходимый материал излагается в лекционной части курса — сколько интереснейших наблюдений и обобщений высказывалось, например, при анализе!). Возможно, что в оригинальном изложении не было бы упрощения некоторых проблем (например, модуляции, тональных структур), что вызывается методическими соображениями.

Тем не менее, несмотря на определенную неполноту текста и на другие вынужденные пробелы, предлагаемая работа дает, на наш взгляд, довольно точное представление о содержании способинских лекций по специальному курсу гармонии. Думается, что этот курс представит большую ценность и с учебно-методической, и с научной стороны.

Одно из лучших методических качеств «Лекций» — широта и полнота охвата различных проблем гармонии. Важна также та историческая основа, которая постоянно ощущается в разработке тех или иных теоретических проблем.

С научной точки зрения особо следует выделить «Очерки исторического развития гармонии». В нашей стране именно Способину принадлежит заслуга разработки этой темы и инициатива широкого введения ее в школьный курс гармонии. Необходимо подчеркнуть также оригинальность метода разработки Способиным исторических тем. Известные, например, в этой области труды Г. Римана, Л. Шевалье, «Очерки по истории теоретического музыкознания» Л. Мазеля и И. Рыжкина (позднее, уже после смерти Способина, вышла двухтомная «История гармонии и контрапункта» Ю. Хоминьского) имеют иную проблематику (они посвящены преимущественно истории гармонической теории) и другое содержание.

Изложение материала у Способина всегда отличается сжатостью. Здесь нет «воды», Способин никогда не вдаётся в теоретизирование по поводу тех или иных проблем. Тем более нет в его изложении лирических отступлений в сторону красивых фраз об искусстве.

На наш взгляд, в этом проявляется один из коренных принципов школы Способина. Он состоит в том, что практически направленность теории понимается прежде всего как непосредственное служение ее практике композиции. В частности, с этим связана одна из ценнейших сторон теоретических взглядов Способина на гармонию — ясное осознание ее служебной роли по отношению к форме. Правда, это не всегда реализуется у него с достаточной полнотой. Тем не менее правильность основных предпосылок учения о гармонии, обобщение огромного музыкального материала, полнота охвата проблем гармонии, историзм и другие ценные качества позволяют считать курс лекций И. В. Способина по специальной гармонии выдающимся явлением в советском музыковедении.

Пользуюсь случаем, чтобы выразить свою благодарность всем вышеназванным воспитанникам Московской и Горьковской консерваторий, любезно предоставившим свои записи составителю, а также А. А. Степанову, рецензировавшему Лекции» при подготовке их к печати, и Д. А. Способиной, разрешившей ознакомиться с материалами архива И. В. Способина.

Ю. Холопов

І. ВВЕДЕНИЕ

Гармония (греч. *harmonia* — согласие) — стройность целого в соответствии с согласованностью его частей.

[Первоначально слово «гармония» имело широкое философско-эстетическое значение. Считалось, что все в мире устроено по законам гармонии. Существовало даже учение о «гармонии сфер»: согласно учению пифагорейцев — VI—IV вв. до н. э. — небесные тела в своем движении порождают музыкальные звуки, сливающиеся в стройную гармонию; однако простые смертные не слышат этих звуков, как не замечают шума водопада люди, родившиеся и всю жизнь прожившие возле него. В музыке древних греков, не знавших многоголосия, слово «гармония» означало гамму, лад.

С появлением многоголосия в европейской музыке термин «гармония» стал обозначать «созвучие», а учение о гармонии — область музыкальной теории, охватывающую построение и соединение аккордов. Впоследствии гармонией стали называть науку об образовании созвучий, их связях (функциональных и мелодических — по голосоведению), а также о ритмических соотношениях между созвучиями. Гармония как дисциплина в современном ее понимании существует с середины XVIII века. В сущности, до Рамо (1683—1764) учения о гармонии как науки не было.

Элементы гармонии как художественного явления в народной и профессиональной европейской музыке существовали еще в эпоху средневековья. Гармоническое ощущение постепенно складывалось уже в самых старых видах контрапункта. Особенно усилилось оно в результате осознания консонантности терций и сочетаний интервалов, образующих трезвучие или секстаккорд на грани позднего средневековья и Возрождения. Так, например, в трактате английского теоретика Вальтера Одингтона (ум. около 1330 года) «*De speculatione musicis*» признается консонантность трезвучия с октавными удвоениями тонов.

Однако в целом гармония средневековья — «блуждающая и неопределенная», по меткой характеристике Римана. На протяжении больших участков музыкального произведения важнейшие типы последования аккордов — T—S—D—T, T—D—T, T—S—T и другие еще не стали определяющими в гармоническом развитии. Поэтому не было ясности и активности в гармонических последованиях. Не существовало понятия обращения аккорда. Лишь отдельные передовые музыканты до Рамо догадывались о роли аккордов (Дж. Царлино, М. Мерсенн).

Основополагающие функциональные связи постепенно формировались в кадансах. Важнейшая роль в образовании будущих классических типов функциональных последований принадлежит мелодии, голосоведению. Гармония вообще почти не имеет самостоятельного значения вне развитого движения в голосах, не может жить без мелодии. Первоначальная основа функциональности — типичные ладовые интонации, связанные с движением мелодии к опорным звукам, особенно в каденции. Таково, например, одновременное сочетание мелодических ходов: VII—I и II—I как зародыш автентического оборота в виде последований аккордов VII₆—I, V—I:



VII₆ — один из самых старых аккордов, излюбленная доминанта в гармонии средневековья и Ренессанса.

В течение XVII века гармония прошла едва ли не более длинный путь развития, чем за несколько предшествующих столетий. Утверждение и бурное развитие гомофонного письма (особенно ярко проявившееся в оперном театре) в определенной мере противостояло полифонии XV—XVI веков. Практика сольного пения с аккордовым сопровождением, пришедшая на смену полифоническому плетению голосов, с особой силой поставила перед музыкальной теорией проблему аккорда, аккордовых соединений¹. Отсюда теснейшая связь между собой проблем гармонии и аккомпанемента. «Курс аккомпанемента», встречающийся еще во времена Рамо, — это в сущности курс гармонии в его старом виде.

В начале XVII века широко распространилась практика и теория так называемого генерал-баса. Этим термином назывался способ обозначения аккордов с помощью цифр, стоящих при нижнем голосе. Историческая заслуга практики генерал-баса заключается в том, что в музыкальной теории резко усилилось значение

¹ Гомофонно-аккордовый склад существовал в песенном жанре и в другой форме — в виде так называемого «силлабического контрапункта» (аккорд на каждый звук мелодии).

аккорда как самостоятельной категории музыкального мышления в отличие от старой трактовки аккорда как результата одновременного звучания одноголосных мелодий, как сочетания интервалов. Композиторы и исполнители получили возможность производить типизацию созвучий, которыми они пользовались (различать между собой 6-, $\frac{6}{4}$ -, 7-, $\frac{6}{5}$ -, $\frac{4}{3}$ -, 2-аккорды и другие виды созвучий). Типы созвучий, осознанные в XVII веке, в общем просуществовали до конца XIX века.

Недостаток же теории генерал-баса заключается в том, что она лишь регистрировала интервалы от баса (например, $\frac{6}{2}$ -секундаккорд; отсутствие всякого обозначения, в том числе и указывавшего на унисон *tasto solo*, говорило о диатоническом трезвучии; 4—3 означало разрешение квартового задержания в терцию и т. п.), не было четкой дифференциации между собственно аккордами и сочетаниями с неаккордовыми звуками. Теория генерал-баса оказалась не в состоянии выразить общность аккордов и тем самым привести аккордику в стройную систему (T и T₆ не считались одним аккордом). Взгляд на аккорд как на сумму интервалов (трезвучие с удвоенным прима рассматривалось как состоящее из шести интервалов) еще продолжал оставаться в силе].

ТЕОРИЯ РАМО

[Основателем учения о гармонии в современном смысле этого понятия по праву считается французский композитор и теоретик Жан Филипп Рамо. В 1722 году (одновременно с первым томом «Хорошо темперированного клавира» Баха) появился его знаменитый «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам», где были изложены основные положения новой гармонической теории. Позднее были изданы другие работы Рамо — «Новая система теории музыки» (1726), «Происхождение гармонии» (1737), «Доказательство принципов гармонии» (1750). В своих исследованиях] Рамо начал с математического, акустического обоснования гармонических явлений («поверил алгеброй гармонию»), что не дало хороших результатов.

Главное, что Рамо внес в науку:

1. Создал теорию обращений (теорию основных и производных аккордов).
2. Дал определение аккорда как созвучия, располагающегося по терциям.
3. Создал [основы] теории функций и установил значение T, D и S как опорных вех гармонической системы.

Исходя из анализа обертонового состава звука, Рамо вывел мажорное трезвучие как явление, существующее в самой природе. К этому аргументу теоретики неоднократно прибегали и позже (Г. Риман, Ф. О. Геварт, в нашей стране — Н. А. Гарбузов).

Сейчас обертоновая концепция аккорда считается неполной, неудовлетворительной. Но для того времени этот аргумент был очень ценен, так как Рамо обосновывал им понятие об аккорде как о единстве, а не сумме интервалов. Музыкальное явление было объяснено материалистически.

Но обертоновый ряд указывает лишь на мажорное трезвучие. Никакой другой аккорд (минорное трезвучие, доминантсептаккорд) им обосновать нельзя. Минорное трезвучие можно найти в верхних обертонах 10—12—15 (*ми—соль—си* от основного тона *до*), но они слишком высоки и не слышны. Ставить гармонию в зависимости от этих обертонов очень рискованно. Кроме того, в доминантсептаккорде *до — ми — соль — си-бемоль* звук *си-бемоль* ниже, чем должен быть звук септимы в доминантсептаккорде. Н. А. Гарбузов (1880—1955) взял за основу своих теоретических построений пентахорд *до — ре — ми — соль — си* (соответствующий обертонам 8—9—10—12—15). В нем действительно есть и мажорное и минорное трезвучия. Однако минорное трезвучие (*ми — соль — си*) имеет чужое основание (*до*). Поэтому обосновать таким путем минорное трезвучие также не удастся.

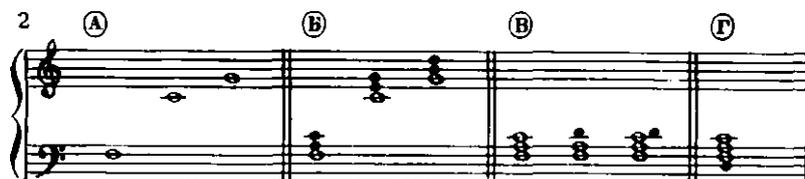
Для обоснования минорного трезвучия Риман развил теорию унтертонов. [Унтертоны — явление, противоположное обертонам. Унтертоновый ряд представляет собой зеркальное обращение обертонового, где те же интервалы и в той же последовательности идут в противоположном направлении (нем. *ober* — верхний, *unter* — нижний).] Ряд унтертонов от данного звука идет вниз, и первые шесть его звуков (например, *до₃ — до₂ — фа₁ — до₁ — ля-бемоль — фа*) дают минорное трезвучие с основанием в верхнем звуке (*до₃*). Но унтертоны не существуют в природе. Если учение Гарбузова построено на песке, то унтертоновое обоснование — тем более.

[Однако структура натурального звукоряда все же имеет некоторое значение для гармонии, аккордовой фактуры]. Римский-Корсаков, говоря о расположении аккордов при инструментовке, писал в «Основах оркестровки»: «Естественный звукоряд (натуральная гамма) может служить образцом расположения аккорда в оркестровом сложении, указывая на широкие интервалы внизу и более тесные по мере восхождения в высшие октавы»¹.

Другой вывод, сделанный Рамо из опыта с натуральным звукорядом, — мажорное трезвучие есть прототип других аккордов терцовой структуры. Выведя мажорное трезвучие из обертонового ряда, Рамо пришел к мысли о терцовом строении аккорда как о [главном] принципе гармонии.

Рамо обосновал систему главных трезвучий — тоникки, доминанты и субдоминанты мажора. Мажорные трезвучия, отстоящие на квинту, близко родственны друг другу (примеры 2А—Б):

¹ [Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, 1 том. М.—Л., 1946, стр. 58].



В обертонах тоники есть доминанта (*соль* — третий обертон, *ре* — девятый, *си* — пятнадцатый, считая от основного тона *до*). Тоника рождает доминанту, отсюда их близость. Впоследствии в музыкальной теории закрепилось положение о том, что тоника сама содержится в субдоминанте, как доминанта в тонике. Основные доминанты есть в тонике, а основание субдоминанты отсутствует. Отсюда большой контраст субдоминанты тонике. Рамо не только обосновал систему трех родственных трезвучий, но также закрепил за ними термины, оставшиеся до сих пор (термин «субдоминанта» введен Рамо).

Каждый из трех основных аккордов строится по терциям. Отсюда правило гармонии: «аккордом называется созвучие, которое расположено или может быть расположено по терциям». Гармонии терцовой структуры занимают преобладающее место в музыке II в настоящее время.

Рамо говорил о возможности образования и более многозвучных аккордов, строящихся по терциям. До XVI века диссонирующий интервал мог образоваться только с помощью неаккордовых звуков (главным образом проходящих и задержаний). Например, диссонирующий аккорд на тяжелой доле *соль — си — фа*, как правило, был связан с приготовленным задержанием (*фа к ми*), и весь аккорд *соль — си — фа* разрешался обычно в *соль — си — ми* (а не в *до — до — ми*).

Субдоминанте родственны аккорды II ступени. Рамо установил, что они применяются в условиях примерно тех же, что и аккорды IV ступени. Если квинта субдоминанты заменяется секстой или совмещается с ней, то возникают новые разновидности субдоминанты — «с добавленной секстой» (см. пример 2B). На практике «добавленная секста» часто переходила в бас (пример 2Г). Вывод, к которому приходит здесь Рамо: добавленный звук имеет «двойное применение»: а) как добавленный и б) как заместитель фундаментального баса субдоминанты.

[Гармоническая теория Рамо удачно объяснила значение трех главных трезвучий лада. Тем самым был подведен фундамент под два важнейших вида аккордовых последований — автентическую (V—I) и плагальную (IV—I) каденции. Прерванной же каденции (V—VI), содержащей неоправдываемый теорией Рамо ход основных тонов на секунду, дается более искусственное объяснение. Последование V—VI Рамо трактовал как разрешение доминанты в тонику, в которой вместо квинты взята секста, указывая, впрочем,

что изменение хода доминантовой прима (соль — ля вместо соль — соль или соль — до в до мажоре) чаще делается в басу.]

Рамо впервые поставил вопрос о функциональности. История этого вопроса может служить примером отставания теории от практики. Еще средневековые музыканты подметили существование опорных звуков. Тоника ощущалась как конечный опорный звук. Он назывался *finalis*. Второй устойчивый звук находился на квинту вверх от тоника, он был назван позднее доминантой. Знали также и типичный полутон под тоникой — нижний вводный звук. Он назывался *subsemitonium modi* (буквально — «нижний полутон лада») ¹.

Теорию функций (в современном смысле) впервые предложил Рамо. Функциональная теория — теория гармонии, основанная на учении о ладовых функциях. В музыке до XVII века предуказанные гармонические последовательности имели малое значение. Отношения D — T, S — T, S — D — T можно было увидеть отчетливо лишь в каденциях. Постепенно они проникали в глубь построений и заполнили всю форму. К середине XVII века эти обороты уже вполне сложились. Это было время быстрого движения вперед гомофонного стиля, что связано с расцветом оперы, практикой генерал-баса. Но XVII век не дал ничего нового в области теоретических обобщений.

Занявшись вопросами функциональности и следуя все той же тенденции объяснить гармонические функции посредством физико-математических отношений, Рамо вывел функциональные закономерности только для мажора, что и можно было сделать на основе теории обертонов.

Как известно, после октавного родства самое близкое — квинтовое (наивысшее родство между разными звуками). Каждый звук содержит в своих обертонах квинту и большую терцию (мажор-

¹ [В других конспектах эта мысль изложена иначе:]

На ранних стадиях развития многоголосия получил заметное влияние интервал квинты [кварты]. Основу так называемых автентических ладов составляла квинта между I и V ступенями лада. I ступень называлась *finalis* («конечный» тон):



В plagальных ладах квинтовая опора лада переносилась на октаву вниз и становилась главным тоном образовавшегося при этом производного лада:



Когда впоследствии квинтовый остов лада был пополнен терцией, значение plagальных ладов упало, и они были почти полностью вытеснены автентическими.

ное трезвучие). Если квинта близко родственна, то мажорные трезвучия, построенные на каждом из ее звуков, тоже родственны. Таким образом, было доказано родство T, S и D (трезвучий и септаккордов).

Рамо пользовался также понятием фундаментального баса. Фундаментальный бас — это основной тон аккорда, который всегда подразумевается в качестве основного баса, независимо от того, в каком голосе он находится. Фундаментальным басом может быть [вне секвенций и других оборотов, переносящих отношения I, IV и V на другие ступени] лишь звук одной из трех главных ступеней — I, IV или V (*до, фа* или *соль* в *до* мажоре). Этим понятием пользовался и Катуар (но в субдоминантовой группе у него фундаментальный бас *ре*, а не *фа*). По мнению Рамо, кроме субдоминантового трезвучия есть аккорды, сходные с ним по звучанию и положению (аккорд II ступени). Рамо объяснял это тем, что к субдоминанте можно прибавить сексту. Если она в басу, то она — заместитель фундаментального баса.

С этой точки зрения Рамо объяснял и прерванный каданс с участием VI ступени. Так как фундаментальных басов всего три, то всякая доминанта должна идти в тоннику, но бас идет (в *до* мажоре) не в *до*, а в *ля*, и каденция оказывается прерванной.

Рамо установил основные типы каденций:

1. Автентическая (по Рамо — «совершенная») V—I,
2. Прерванная (буквально: «сломанная», *rompe*) V—VI,
3. Плагальная («неправильная», *irreguliere*) IV—I].

Основные каденционные формулы Рамо распространил на другие ступени. Он обобщил секвентные обороты понятием имитации каденций. Например, в секвенции последование I—IV или VII—III имитирует оборот V—I; IV относится таким же образом к VII и т. д. Тем самым приводятся в порядок отношения между всеми семью ступенями лада. Понятие «имитация каденции» очень близко понятию «переменной функции».

Следующая ценная гармоническая концепция относится ко второй половине XIX века.

ТЕОРИЯ РИМАНА

[Гуго Риман (1849—1919) — крупнейший немецкий музыковед, создатель так называемой функциональной школы в теоретическом музыкознании. Им написано огромное количество работ, касающихся теории композиции, истории музыки, эстетики, акустики, педагогики, инструментоведения, исполнительства, то есть в сущности всех областей музыкальной науки. Две книги Римана о гармонии переведены на русский язык. Это «Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов» (1893) — в этом труде изложена вся римановская теория лада — и «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах»

(1887). Среди других работ, касающихся области гармонии, — «Эскиз нового метода учения о гармонии» (1880), «Природа гармонии» (1882), «История музыкальной теории в IX—XIX веках» (1898), «Большое учение о композиции» (I—II, 1902—1903), «Проблема гармонического дуализма» (1905).]

Г. Риман построил функциональную систему T—S—D на той же основе трех мажорных трезвучий в квинтовом соотношении, полученном из отношений обертонового ряда. У каждого мажорного трезвучия — параллельный минорный «спутник», отстоящий на малую терцию вниз. Трезвучие на VII ступени рассматривается как V₇ без основного тона, так как в природе нижней части обертонового ряда нет уменьшенного трезвучия. «Аккорды, которые не имеют чистой квинты, — это аккорды, лишённые основного тона», — говорит Риман:



Септаккорды VII ступени с уменьшенной квинтой — производные от нонаккорда V ступени.

В результате получилось то же, что и у Рамо, — в субдоминантовой группе входят и IV и II ступени, но другим путем (не прибавлением сексты).

Гармонию же минорного лада Риман пытается обосновать унтертоновым (а не обертоновым) рядом, первые шесть звуков которого дают минорное трезвучие:



Если в основе системы будут минорные трезвучия, то мажорные на малую терцию вверх станут их параллелями.

В унтертоновом ряде «основным тоном» является квинта минорного трезвучия, а «квинтой» — его основной тон, что не соответствует естественному восприятию. Но унтертоны не существуют в природе. [Поэтому дуалистическое объяснение минора как зеркально-симметричной системы] лишается научного обоснования. Кроме того, таким путем можно объяснить лишь натуральный минор, а в музыке преобладающая роль принадлежит минору гармоническому. Унтертоновая теория не имела успеха.

ТЕОРИЯ КАТУАРА

Г. Л. Катуар (1861—1926) указывает, что некоторые положения своего учения о гармонии он заимствовал у бельгийского тео-

ретика Ф. О. Геварта [1828—1908]. Из обертонового ряда Катуар получает мажорное трезвучие. Диатоническую систему он полностью выводит из квинтового родства тонов. Система квинтового родства разворачивается от IV до VII ступени вверх (в до мажоре — фа — до — соль — ре — ля — ми — си). Если отсечь в этой цепи крайние звуки (фа и си в до мажоре), то образуется пентатоника¹, которая получила распространение раньше диатонического мажорного лада. Пентатоника существует и сейчас (у казахов, татар и других народов). Образовав (на основе квинтовой цепи) систему главных трезвучий, Катуар начинает смещать их звуки с таким расчетом, чтобы возникающие при этом звучания располагались по терциям:

7 4

А) тоническая группа
III VI VI I III

Б) доминантовая группа
VII III III V VII

В) субдоминантовая группа
VI II II IV VI

Смещение одного звука в главном трезвучии ведет к смене аккорда в пределах той же функциональной группы, а при смещении двух или более звуков возникает аккорд из другой группы. Смещение одного звука тонического трезвучия создает тоническую группу. То же самое происходит с субдоминантовым и доминантовым трезвучиями. Каждое медиантовое трезвучие входит в две функциональные группы. Чем больше общих звуков, тем ближе гармоническое родство. Эта система была распространена далее — на септ-, нонаккорды и более сложные созвучия. Катуар пользовался и фундаментальным басом — VI ступень для группы тоники, II ступень — для субдоминанты и V — для доминанты.

Катуар сделал попытку построить теорию минора, не опираясь на римановскую гипотезу унтертонов, но не достиг желаемых результатов. Утверждая, что верхний тетракорд натуральной минор-

¹ [Пентатоника у Катуара называется «протодиатонической системой» («Теоретический курс гармонии», часть I. М., 1924).]

Это — лад нового типа, существующий в музыке конца XIX—начала XX века. Заслуга Яворского состоит в том, что он пытался объяснить ряд новых явлений, в которых теория мажора и минора беспомощна.

Наряду с единичной системой существует еще и двойная система. В ней перекрещиваются два тритона (например, в до мажоре *ре — ля-бемоль* и *ре-диез — ля*), отсюда название системы. Невозможность построения мажора и минора из разрешений тритона в большую терцию или малую сексту (то есть на основе увеличенного лада) привела к объединению двух простых единичных систем в одну двойную. Две единичные системы на расстоянии полутона не образуют лада (так как устой одной системы является неустойю другой — пример 9А), но они могут слиться в одну двойную систему (пример 9Б). Помимо полного вида (пример 9Б), двойная система может иметь также два неполных — натуральный и гармонический (пример 9В). Устойчивые (разрешающие) звуки двойной системы называются *тоникой*, неустойчивые — *субдоминантами* (пример 9Б). Звуки чистой квинты — «натуральная субдоминанта», звуки дважды уменьшенной — «гармоническая субдоминанта». Доминантовые и субдоминантовые тяготения — это тяготения различного типа. Доминантовые более острые. Объединение звуков доминанты как неустойчивости единичной системы и субдоминанты как неустойчивости двойной системы называется *соединенный момент* (см. пример 9Д).

Двойные системы могут образовать лад, если при их объединении верхний звук нижнего устоя совпадает с нижним звуком верхнего устоя (пример 9Г). Возникает уменьшенный лад (по Яворскому — *dimin*) и дважды уменьшенный (*duplex dimin*). Тоника его — уменьшенный септаккорд. Остальные звуки относятся к субдоминанте (в любых сочетаниях). Доминанты в нем нет:

9 А Б В натуральный гармонический

С С Т

Г h-duplex dimin.

Д соединенный момент

Т С

Мажорный и минорный лады образуются от соединения одной единичной и одной двойной систем при совпадении

нижнего устоя одной системы с верхним устоем другой (пример 10А,Б):

3

М А Ж О Р

10 (А) полный натуральный гармонический

М И Н О Р

(Б) полный натуральный гармонический

Detailed description: The image shows two musical staves, A and B, illustrating triads. Staff A is titled 'М А Ж О Р' (Major) and contains three triads: 'полный' (full), 'натуральный' (natural), and 'гармонический' (harmonic). Staff B is titled 'М И Н О Р' (Minor) and also contains three triads: 'полный', 'натуральный', and 'гармонический'. The notes are written on a five-line staff with a treble clef. In the 'полный' triads, the notes are connected by a dashed line. The 'натуральный' triads have a natural sign under the third note. The 'гармонический' triads have a sharp sign under the third note.

Построение аккордов. Основной принцип образования аккордов, по Яворскому, заключается в следующем: в аккорде не могут участвовать сопряженные звуки, то есть неустой и его разрешение.

Терцовый принцип как основа построения аккордов Яворским отрицается. Однако терцовые аккорды все же образуются. Если в нетерцовом аккорде (например, *до — ре — соль* в до мажоре) нет сопряженных звуков, то подобный аккорд имеет такие же права на существование, как и терцовый, отвечающий тем же условиям. Из септаккордов Яворский признает только V_7 , VII_7 и II_7 (как не имеющие сопряженных звуков). Об остальных (I_7 , III_7 , IV_7 , VI_7), а также о нонаккордах Яворский умалчивает.

Функциональная система мажора, по Яворскому, напоминает общепринятую — вверх от II ступени образуется терцовая система аккордов (до VII ступени). Трезвучия от тоники вверх (по терциям) относятся к доминантовой группе, от тоники вниз — к субдоминантовой. Двойственной функции аккорда (например, $DIII$) Яворский не признает. Минор, однако, строится противоположно мажору, так как единичная система (с ней связаны доминантовые звуки) в миноре лежит выше двойной (с которой связана область субдоминанты).

Ошибки Яворского:

1. Звуку II ступени приписывается только восходящее тяготение. В действительности же тяготение вниз сильнее, чем вверх к III ступени (в заключительных кадансах II ступень чаще всего идет в I).

2. Гармонический мажор — лад более поздний, чем натуральный [и исторически развившийся из него]. Сложное перекрещивание тритонов двойной системы гармонического мажора не могло быть осмыслено, исходя из натурального лада. Поэтому двойная система есть что-то надуманное. Невозможно допустить, чтобы для объяснения тяготения *ре — ля* в *ми — соль* (в до мажоре)

было необходимо представить себе разрешение *ре-диеза* и *ля-бемоля*. Это исторически неправдоподобно.

3. Время возникновения гармонического минора установить трудно (в старину случайные знаки часто не выставлялись). Но звук VII высокой ступени — очень старый компонент лада (возможно, с XII—XIII века). Пониженная же IV ступень минора (пример 10Б) — очень позднего происхождения (первая четверть XIX века). Поэтому нельзя ставить в равные условия высокую VII и низкую IV ступени (аналогичное положение в двойной системе мажора).

Ценна у Яворского сама теория тяготений [как основы лада].

КОНЦЕПЦИЯ ОГОЛЕВЦА

В тридцатых годах появилась концепция Оголевца [1891—1967].

Ладовую систему автор получает на основании квинтового родства (см. пример 11). Опорой лада считается не трезвучие, а тоническая квинта. Каждый звук в ладе обладает мажорной или минорной окраской и некоторой степенью напряженности. Оголевцев разделяет окраску и напряженность на два типа: от звуков, образующих тоническую квинту, удаление по квинтам вверх усиливает напряжение и мажорность окраски, по квинтам вниз — соответственно усиливает напряженность и минорность. Звуки бемольной стороны, тяготеющие вниз, обозначаются коэффициентом β , звуки диезной стороны, тяготеющие вверх, — коэффициентом α :

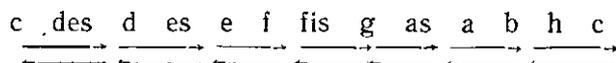


[Из этой таблицы следует, например, что диатоническая система в диапазоне от 3β до 4α (миксолидийский мажор) имеет более светлый характер, чем система от 4β до 3α (дорийский минор); что звук *ре-бемоль* (6β) более напряжен, чем *ля-бемоль* (5β); что аккорды *соль — си — ре — фа* и *ре — фа — ля-бемоль — до* равны по степени напряженности, но как бы противоположно направлены и т. д.].

Но далее автор рассуждает слишком прямолинейно. Например, II ступень с коэффициентом 2α оказывается менее напряженной, чем терция мажорной тоники с коэффициентом 4α. Это идет вразрез с музыкальным восприятием. Излишне прямолинейен автор и в характеристиках аккордов. Он складывает коэффициенты входящих в состав данного аккорда звуков лада и впадает в преувели-

личение, прибегая к простому сложению. Однако, известная доля истины в его характеристиках мажорности и минорности созвучий есть.

Помимо квинтовых координаций в системе Оголевца фигурируют и секундовые связи, которые при расположении ступеней в порядке хроматической гаммы выглядят так:



Ступени, отстоящие на малую секунду, обнаруживают тяготение друг к другу. Ступени, отстоящие на увеличенную приму, отталкиваются друг от друга. Эта картина тяготений ближе к истине, чем та, что у Яворского.

УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ ТЮЛИНА

[Основной теоретический труд Ю. Н. Тюлина (р. 1893) «Учение о гармонии» вышел первым изданием в 1937 году. Из других работ о гармонии наиболее значительны «Теоретические основы гармонии» совместно с Н. Г. Привано; 1 издание — 1956), статья «Современная гармония и ее историческое происхождение» (1963).]

Тюлин также исследует акустическую основу гармонии.

Он пользуется понятием мелодического ладового тяготения и дает ему более правильное объяснение, чем Яворский. По Тюлину сила тяготения зависит от степени устойчивости звука разрешения и от расстояния между неустоем и устоем. Так, II ступень тяготее к I и в II и в III, но в I сильнее, так как это более устойчивый звук.

Тюлин дополнил теорию функций новыми положениями, касающимися связи ладовой периферии с ладовым центром. Переменными он назвал вторичные функции, противоречащие основной ладовой установке. Всякий тон лада (помимо тоники) имеет тенденцию стать самостоятельной тоникой и в некоторых условиях может временно принимать на себя эту функцию. В таком случае возможно превращение тона, лежащего квинтой выше данного, — в его доминанту, квинтой ниже — в субдоминанту, а звуков, отстоящих от него на секунду вверх и вниз, — в тяготеющие к нему неустойчивые тоны лада.

В следующем примере неаполитанский секстаккорд временно приобретает вторичную, переменную функцию тоники фа-бемоль мажора, вызывая тем самым привлечение мелодического звукоряда тональности фа-бемоль минор. Если бы неаполитанский секстаккорд выполнял только свою основную функцию субдоминанты ми-бемоль минора, то вместо отсутствующего в этой тональности *си-дубль-бемоля* был бы звук *си-бемоль*:

Бах. „Хорошо темперированный клавир“, том I,
 прелюдия es-moll

12



es-moll: I



C

V₂

На основе теории переменных функций Тюлин выделяет внутри лада ряд побочных ладовых ячеек. К ступеням лада он строит их S и D без хроматического изменения звуков лада. Таким путем образуются местные тоники с различной степенью тяготения к ним. Сходная идея была и у Рамо (имитация каденции).

[Теория переменных функций Тюлина ценна своей многогранностью; в частности, на этой основе получает объяснение] сходство диатонических гармоний и хроматических аккордов, которое проявляется в очень многих оборотах. Так, например, в обороте I—VI₇—II—V₇—I (C-dur) аккорд *ля—до—ми—соль* (VI₇) служит диатонической доминантой к следующему за ним трезвучию *ре—фа—ля* (II). Соотношение VI₇—II копирует оборот V₇—I. Очень близко к приведенному обороту из пяти аккордов следующее его видоизменение: I—V₇→II—V₇—I, где вместо VI₇ (*ля—до—ми—соль*) стоит побочная доминанта *ля—до—диез—ми—соль*. [Разница лишь в том, что в одном случае оборот диатоничен, а в другом — дан] с хроматизацией. Отсюда общий вывод: диатонические побочные доминанты имеют большое сходство с хроматическими побочными доминантами, но в последних тяготения выражены ярче. Хроматические доминанты понятнее слуху, чем диатонические, ибо в хроматическом обороте соотношение доминанты и тоники гораздо проще и обнаженнее, тогда как диатонические доминанты являются известной гармонической тонкостью.

Из других положений гармонической концепции Тюлина важно отметить также: взаимодействие квинтовых и секундовых связей звуков; соотношение ладового тяготения и мелодического движения; анализ функциональных отношений в гармонической каденции; понятия ладового центра и ладовой периферии; понятия основных и переменных мелодических функций; функциональные возможности, заложенные в каждом отдельном звуке лада.

II. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Изложенные выше теории подходили к гармонии с функциональной точки зрения.

Функциональная теория — теория, базирующаяся на учении о ладовых функциях.

Функцией называется [роль] звука или созвучия лада в его связях с другими звуками и созвучиями того же лада¹.

Функциональностью называется вся совокупность соотношений и связей элементов лада.

Лад — система звуковых связей, объединенная тоническим центром в виде одного звука или созвучия.

Принцип функциональности состоит в противопоставлении опорного и неопорного, тонического и нетонического. В одних созвучиях ощущается стремление к движению, в других — к заключительности, к прекращению движения. Устойчивость относительно и познается только в сравнении с неустойчивостью.

[Функциональность можно понимать широко.] Во всякой музыке, как бы ни была она сложна, есть центр, опора. Даже если и не применять термины «тоника», «доминанта», «субдоминанта», то уже понятие «ступень» содержит в себе указание на функциональность.

В современной музыке тоникой может быть любое созвучие.

Основой лада являются три главные ступени: тоника, доминанта и субдоминанта (I, IV и V), связанные квинтовым родством. Система главных трезвучий в квинтовом соотношении является осью, вокруг которой группируются остальные аккорды лада. Первоначально функциональность наиболее ярко проявилась в каден-

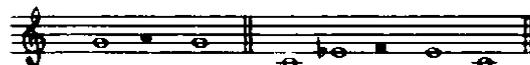
¹ [И. В. Способин обычно дает следующее определение функции: «Функция — это звук или созвучие в его соотношении (связи) с другими звуками и созвучиями» (разрядка моя. — Ю. Х.).]

циях, а затем проникла и внутрь построения. В музыке конца XV — начала XVI века наиболее определенную функцию имели трезвучия I, IV и V ступеней.

Можно считать, что с тех пор как в музыке утвердилось трезвучие в качестве тоники, не только все его звуки вместе, но и каждый из них в отдельности являются опорными (по Яворскому — «устойчивыми»). Современное восприятие должно идти от многоголосия к отдельным звукам.

Музыкальная мысль, выраженная одногласной мелодией или темой в многоголосном изложении, всегда строится так, что ощущается в музыке наличие опорных ступеней. Если один или несколько звуков становятся устойчивыми, то простейшая ладовая система образуется как противопоставление опорным устойчивым звукам неустойчивых, прилегающих к устойчивым на секунду:

13

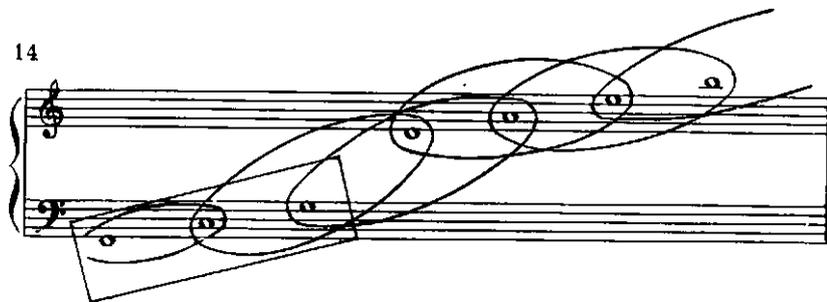


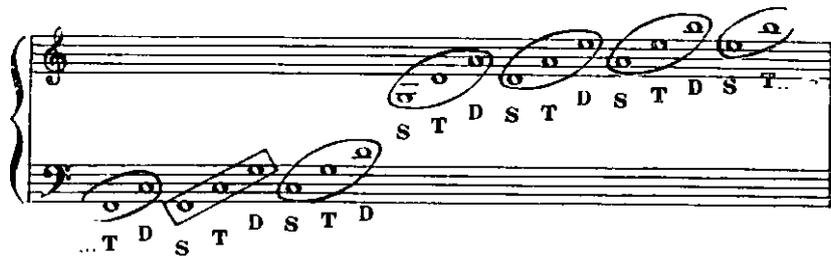
В пентатонике прилегающие звуки отстоят на большую секунду. В обычной мажорной тональности — на большую и малую. Прилегание на большую секунду исторически старше.

[Опорный аккорд — обычно консонирующее трезвучие, так как] для большинства стилей типично построение аккордов по терциям. Прототипом опорного аккорда послужило строение нижней части обертонового ряда (дающей мажорное трезвучие). Аккорды как бы подражают обертоновому ряду (снизу — более широкие интервалы, сверху — более узкие).

С точки зрения квинтового родства [идея которого заимствуется от системы трех главных ступеней] звуки семиступенной диатоники могут быть расположены в виде непрерывного ряда чистых квинт от IV ступени вниз до VII вверх:

14





[Системе главных ступеней S—D—T подражают] subsystemы на других ступенях. Крайние subsystemы (IV—I и III—VII) — неполные (не хватает звука *си-бемоль* для нижней из них и *фа-диез* для верхней).

Неправильно считать, что функции навечно прикреплены к определенным ступеням (в обороте I—IV I ступень является доминантой для IV).

Функции элементов лада выявляются не всегда, а при некоторых условиях, в благоприятных обстоятельствах. Так, например, для выявления тоничности требуется:

1. Тяжелая доля. Если тоника появляется на последней восьмой, в ее тоничность никто не поверит.

2. Некоторая повторность.

3. Интервальные последования, которые вызывают представление о тонике, если она даже не появляется в чистом виде (к звукам III и V ступеней гаммы мы всегда «примышляем» I ступень, иначе их нельзя воспринять как устойчивые звуки).

Функции разделяются на основные и местные¹ (переменные). Как основные, так и местные функции могут быть мелодическими и гармоническими. [Мелодические функции — соотношения звуков лада в мелодических голосах, гармонические — соотношения аккордов.]

Основные функции — это соотношения звуков тоники (вместе и порознь) с остальными звуками и созвучиями лада.

Основные мелодические функции лада — отношения между устойчивыми звуками тонического трезвучия (вместе и порознь), с одной стороны, и прилегающими к ним неустойчивыми нетоническими — с другой. Таким образом, здесь речь идет о мелодических, секундовых тяготениях звуков, прилегающих к устойчивому ладу:



¹ [«Местные функции» — термин И. В. Способина.]

II и IV ступени имеют двухстороннее тяготение, VII и VI — одностороннее.

Сила мелодических тяготений зависит:

1. От значения устойчивого звука. Чем более он устойчив, тем сильнее тяготение прилегающих к нему неустойчивых (II — I сильнее, чем II—III).

2. От расстояния между прилегающим и опорным звуками. Полутоновое тяготение острее, чем тоновое.

Мелодические функции большей частью проявляются в неаккордовых звуках. В каденционных условиях мелодические тяготения очень явственны. В других условиях устойчивость звуков тонического трезвучия может оспариваться, так как центром притяжения может стать любая ступень (притом не только трезвучная гармония, но и септаккорд). Иногда и звук тоники может тяготеть к вводному тону (например, если в конкретных условиях центром притяжения становится доминантсептаккорд).

Основными гармоническими функциями называются соотношения главного центра лада — тонического трезвучия — и остальных аккордов лада, обладающих доминантовыми и субдоминантовыми свойствами (аккорды III, V и VII ступеней относятся к доминантовой группе, аккорды II, IV и VI — к субдоминантовой).

[Местные функции — это взаимоотношения звуков опорного нетонического аккорда (вместе и порознь) со своим местным окружением.] Местным центром притяжения может быть любая ступень и любое созвучие лада независимо от его строения, от того, консонирующее оно или диссонирующее (сцена метели в «Кашее» — все звуки разрешаются в уменьшенный септаккорд).

Местные функции, подобно основным, могут быть мелодическими (например, III ступень гаммы является VII ступенью по отношению к IV, V ступень — II по отношению к IV и т. п.) и гармоническими (например, трезвучие V ступени есть IV ступень по отношению ко II и т. п.):

16

<p>Основная функция: Т — D Возможная местная функция: S — T</p>	<p>Основные функции: I V II V II V I Местные функции: - IV I IV I IV -</p>
---------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------

Местные мелодические функции — отношения нетонического звука, служащего центром притяжения, и тяготеющих к нему окружающих звуков. Местные мелодические функции ясно выявляются, если они связаны с тяготением неаккордовых звуков, прилегающих на секунду к аккордовым. Эти неаккордовые

звучи представляют собой местные неустой по отношению к звукам присутствующей в данный момент гармонии.

Местными гармоническими функциями называются соотношения местного опорного аккорда (условной тоники) и аккордов ее непосредственного окружения. Хотя местным центром может стать любая ступень лада, аккорд любой структуры, но действительной местной тоникой может быть только мажорное или минорное трезвучие. В таком случае другие аккорды лада будут соотноситься с ней как ее собственные субдоминанты и доминанты (пример 16А). Особенно это выявляется при квинтовом соотношении звуков или созвучий лада. Иногда тоника тяготеет в доминанту, а не наоборот.

Выявление местных функций наиболее очевидно, если

- 1) местная тоника приходится на более тяжелую долю;
- 2) оборот, в котором она участвует, повторяется;
- 3) последовательность аккордов отличается от нормативной (см. пример 16 Б):

Шопен. Мазурка, оп. 24 №2

[Allegro non troppo]

Основные функции: V — I v v II II II v I I I (нат. C-dur)

Местные функции: IV IV I IV IV I I I (IV) (доп. d-moll)

I I v I I v v v (I) миксол. G-dur

В тактах 13—14 возникает эффект дорийского лада [чередование дорийской субдоминанты и тоники ре минора] в рамках общей тональности до мажор.

С этой точки зрения даже в строго диатонической музыке происходит непрерывное модулирование без каких-либо хроматических ступеней. Это встречается и в классической музыке, и в народной.

В обычном европейском мажоре или миноре основные функции имеют настолько большое значение, что опора [ладовый центр] может перемещаться с одной ступени на другую даже к концу песни, не говоря уже о внутренних частях. Переменность функций проявляется в переменности лада. Народная музыка обладает свойством равноправия всех ступеней (может начинаться и кончаться с любой ступени). При анализе одноголосия выявление опорных ступеней не всегда ясно:

18

Умеренно

„Катенька веселая“



См. также: «Уж ты поле», «Хор поселян».

III. ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

Виды движения голосов в двухголосии:

1. Прямое (оба голоса движутся в одну сторону). Частный случай прямого движения — параллельное движение (в одну сторону на одинаковый интервал).

2. Косвенное (один голос движется, другой остается на месте).

3. Противоположное (голоса движутся противоположно друг другу).

В многоголосии различные виды движения голосов сосуществуют одновременно, взаимно уравновешивая друг друга. В четырехголосии шесть пар голосов одновременно осуществляют различные движения:



При нисходящем движении баса в обороте I — V (пример А) прямое движение уравновешивается косвенным; в обороте I — IV (пример Б) — [голоса взаимно уравновешиваются противоположным и косвенным движением; в примере В — прямое движение уравновешивается противоположным].

Аkkомпанирующие голоса могут рассматриваться по отношению к ведущему голосу. Тем самым ряд факторов гармонии будет освещен с мелодической точки зрения.

Движение какого-либо голоса параллельными интервалами к мелодии лишает его самостоятельности, дает лишь «утолщение» мелодии:

Andante grazioso

(бас «вторит» до каденции); см. также: Бетховен, II часть [сонаты соль мажор № 25].

В прямом движении сопровождающий голос отражает линию главного голоса. [Отношение одного голоса к другому есть его мелодическая функция.] Различают следующие мелодические функции голосов¹:

1. Дублировка — удвоение главного голоса однородными созвучиями. Издавна существуют дублировки мелодии в терцию или в сексту. (У Геварта одна из глав его книги называется: «Терция как родоначальница современной гармонии».)

К движению в терцию (сексту) часто присоединяется бас.

Более сложные дублировки — параллельные тесные секстаккорды (в старинной музыке, например), возможно также — квартсекстаккорды. То же — с органным пунктом в том или ином голосе (Мендельсон, «Песня без слов» № 27 ми минор; Бетховен, I часть 4-й симфонии; Мусоргский, песня Марфы «Исходила младшенька» из «Хованщины»).

Еще более сложны дублировки целыми многозвучными аккордами. [(Стравинский, «Петрушка», русский танец).]

В русской музыке это нередко вызвано народными «вторыми» («Слава» у Бородина — параллельные двузвучия и трезвучия). У Римского-Корсакова в каноне на татарскую тему (в «Китеже») каждый голос дублирован уменьшенными септаккордами:

Римский-Корсаков.

„Сказание о невидимом граде Китеже“,
действие III

21 [Allegro moderato]

¹ [Может быть, вместо «мелодических функций голосов» здесь следовало бы говорить о «фактурных функциях голосов». Классификация функций голосов, приводимая Способиным, разработана в работе А. Ф. Мутли «Мелодические функции голосов многоголосной музыки» (Москва, 1944, рукопись, хранящаяся в нотной библиотеке Московской консерватории).]

Это особенно характерно для импрессионистов, у которых такая дублировка приводит к некоторой ладовой расплывчатости. Дублировки септаккордами и нонаккордами — один из любимых приемов Дебюсси [(«Потонувший сбор», «Вечер в Гренаде».)]

Общее прямое движение скрадывает функциональный контраст в гармонии и делает гармоническую последовательность менее рельефной. Для образования функциональных контрастов необходимы контрасты в голосоведении (одновременное сосуществование различных типов движения).

Движение параллельными терциями или секстами может породить новые, более звучные гармонии, образуемые при соприкосновении терций. Если звуки, образующие терцию, сдвигаются на секунду, никакого аккорда не образуется. Если мелодия ведется терциями на терцию, голоса дают трезвучие; если мелодия ведется терциями на кварту, голоса дают терцквартаккорд; при движении на квинту — септаккорд; на сексту — обращенное трезвучие; на септиму — нонаккорд.

2. Основной бас. Это чисто гомофонная мелодическая функция. Выявление фундаментальной роли баса особенно важно в каденционных точках. В других местах бас может дублировать мелодию в терцию или сексту (в теме ля-мажорной сонаты Моцарта бас на каденционном участке становится фундаментальным).

3. Противодвижение мелодии и удвоение противодвижения — точное или приблизительное зеркальное отражение басом главного голоса (повторение его движения в обратном направлении). Противодвижение может иметь удвоение, подобно главному голосу:

Бетховен. 5-я симфония, II часть
[Andante con moto]

22

Es-dur VII₇

V₉ I

См. также: Бетховен, [II часть] 5-й симфонии.

4. Гармонический контрапункт нередко диктует выбор аккордов (Чайковский, III часть 6-й симфонии [репризное проведение побочной темы]). Гармонический контрапункт часто представляет собой просто гамму (хроматическую или диатоническую). В отличие от полифонического контрапункта гармонический контрапункт тематически и ритмически несамостоятелен, мелодически элементарен:

23 **A** Più animato Бородин. „Князь Игорь“

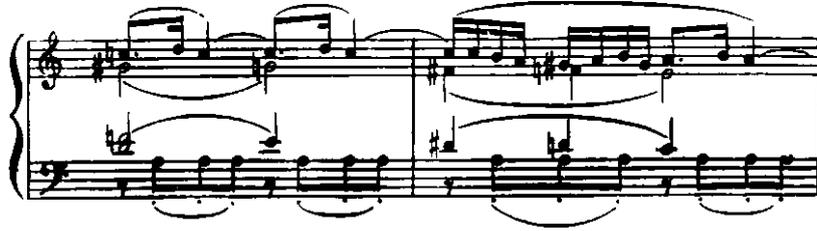
О, дай те, дай те мне сво . бо . ду,

я мой по . зор су . ме . ю ис . ку . пить;

Allegretto

B

pp



У Бородина иногда встречается сочетание диатонической мелодии и хроматического баса; см., например, вторую тему «В Средней Азии» [связующую партию I части во 2-й симфонии]; см. также: Григ, 3-я скрипичная соната до минор, I часть [тема Баллады соль минор].

5. Выдержанный (педальный) звук является связующим элементом гармонии. Отчасти это относится и к органным пунктам:

24 **Moderato** Бородин. „Князь Игорь“, Пролог

Сопр.
Альты

ХОР

Тенора
Басы

Ох, то зна-мень-е бо-жи-е, князь!

p cresc. *f*

A musical score for voice and piano. The top part shows vocal staves for Soprano/Alto and Tenor/Bass. The bottom part shows piano accompaniment. The tempo is *Moderato*. The lyrics are: "Ох, то зна-мень-е бо-жи-е, князь!". The piano part includes dynamic markings *p cresc.* and *f*.

[См. также: Римский-Корсаков, «Ночь перед Рождеством», 5-я картина, такты 9—28.]

*

Существуют два вида голосоведения:

1. Явное — непосредственное ведение звука в звук;
2. Скрытое — ведение звука в звук на расстоянии, «через голову» разделяющих их звуков.

Важнейшие проявления скрытого голосоведения:

1. Движение мелодии ломаными интервалами или арпеджированными аккордами.

Чем шире интервалы, тем слышнее скрытые голоса:

Бах. „Хорошо темперированный клавир“
том I, фуга Cis-dur

25 **A** **B**

[См. также: Бах, «Хорошо темперированный клавир», тема фуги соль мажор из II тома.]

2. Разрешение на расстоянии остро тяготеющего звука (вводного тона, задержания) ¹:

26 **A**

Моцарт. 14-я соната, I часть

B *Molto allegro*

См. также: «Севильский цирюльник», побочная партия увертюры; [Бетховен, 5-я соната, главная тема финала].

3. При периодических сменах однотипных рисунков фактуры аналогичные элементы соседних рисунков часто соединяются более или менее отчетливым голосоведением. Если рисунок содержит элементы m и n , то ряд рисунков: $m - n, m_1 - n_1, m_2 - n_2$ может образовывать линии скрытых голосов: $m - m_1 - m_2$ или $n - n_1 - n_2$. Если мелодия движется по звукам аккорда, в нее могут быть собраны три голоса и больше. В скрытом голосоведении возможны параллельные квинты и октавы [(Бах, тема фуги соль мажор из II тома «ХТК»; Бетховен, 10-я соната, I часть)]. Скрытое голосоведение может быть точным и неточным. Диссонансы могут не разрешаться:

¹ [«Соединительная интонация», по терминологии Яворского.]

27 **Presto** Бах. 1-я соната для скрипки соло, IV часть

Схемы

4. На расстоянии, особенно на тяжелых долях, нередко образуется заметная ведущая линия из звуков, отстоящих друг от друга на секунду. Они идут гаммообразно в прямом направлении:

Мусоргский. „Сорочинская ярмарка“, Песня Грицько

28 [*Larghetto quasi largo*]

За . чем ты сердце, ры . да . ешь и сто . нешь?
Чем я мо . гу те . бя у . те . шить, бед . но . е?

Схема:

См. также: Шопен, мазурка ля минор ор. 67, № 4; Бах, фуга соль мажор из I тома; Чайковский, Ноктюрн до-диез минор.

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ

Все неаккордовые звуки прилегают к аккордовым на секунду. За основу классификации неаккордовых звуков принимается их метрическое положение. Неаккордовый звук, который тяжелее своего разрешения, называется задержанием. Если задержание тянется целый такт и разрешается в следующем такте, то второй из этих тактов легче первого. Различные виды задержаний — приготовленное (пример 29 А), проходящее (29 Б), вспомогательное (29 В), скачково-вспомогательное или скачковое (29 Г):

29 А Б В Г Д КМБ

Проходящие и вспомогательные звуки легче своего разрешения.

Общее у всех этих неаккордовых звуков заключается в том, что они разрешаются ходом на малую или большую секунду. Особый вид неаккордовых звуков составляют вспомогательные, взятые или брошенные скачком. Вспомогательные, взятые скачком, имеют разрешение, покинутые — его не имеют. Вспомогательная, брошенная скачком, называется камбиатой¹. Раньше, в доклассическую эпоху, применялись только камбиаты, брошенные скачком вниз (пример 29 Д). Русские композиторы любили верхнюю камбиату:

Римский-Корсаков. „Царская невеста“,
I действие, ария Грязного

30 [Larghetto]

g-moll: v₇ IV₆

Предъём — появившийся на фоне данной гармонии звук следующей. О предъеме нельзя говорить, что он разрешается.

Значение неаккордовых звуков для гармонии. Неаккордовые звуки сыграли огромную роль для возникновения новых созвучий. Так, бывшие задержания превратились в септиму и нону доминанты. Доминанта с секстой была известна давно; но секста была либо задержанием, либо брошенным вспомогательным звуком. Шопен дал сексте новое применение, не связанное с непременно переходом сексты в квинту. Доминантовая секста стала самостоятельным звуком в аккорде (при разрешении идет на терцию вниз либо вверх). В D₇ звук повышенной септимы раньше был только вспомогательным или задержанием к приме; теперь он применяется (как аккордовый) совместно с натуральной септимой.

В современной музыке встречаются аккорды, не располагающиеся по терциям.

МНИМЫЕ АККОРДЫ

Мнимыми аккордами называются такие созвучия, которые орфографически или энгармонически совпадают с каким-либо

¹ [Камбиаты часто входят в состав следующего далее аккорда и поэтому могут считаться разновидностью предъема (скачковый предъём). Пример — Григ, скрипичная соната до минор, финал, цифра 7; см. также пример 30.]

аккордом. Многие из таких созвучий образуются от тех или иных неаккордовых звуков, часто от задержаний, проходящих. Например, при разрешении VII_7 в трезвучие тоники тройное задержание в верхних голосах образует мнимый II_2 . Между V_7 и V_5^6 диатонические проходящие звуки могут создавать мнимый II_4^6 , а хроматические — несколько мнимых аккордов. В септаккорде с малой септимой возможен обмен между прямой и септимой через хроматический проходящий звук (например, *соль — си — ре — фа, фа-диез — си — ре — фа-диез, фа — си — ре — соль*; при этом образуется проходящий квартсекстаккорд).

Возможны и проходящие секстаккорды, обычно при противоположном движении баса и какого-либо другого голоса (чаще всего сопрано): $V_3^4 — I_6 — V_2$ и родственные ему варианты: $II — I_6 — V$, $II_7 — I_6 — V$. Во всех этих случаях в I_6 удваивается терция (что оправдывается логикой голосоведения).

Если при разрешении вводного септаккорда удваивается терция, то лучше, если терция имеет проходящий характер.

Мнимые аккорды часто получают и от вспомогательных звуков (например, вспомогательный аккорд *до — фа-диез — ре-диез — ля-бемоль* между тоническим аккордом *до — соль — ми — соль* и его повторением).

Чтобы отличить мнимые аккорды от действительных, реальных, необходимо учитывать гармонические нормы данного стиля, типичные для него последования функций. Например, у венских классиков IV_7 и V_9 обычно задержания, а не самостоятельные аккорды.

IV. МОДУЛЯЦИЯ

Модуляция — переход из одной тональности в другую¹ (независимо от того, какими средствами он осуществляется, в том числе независимо от каденционного закрепления). Модуляцией называется введение всякого интонального элемента.

По местоположению в музыкальной форме модуляции делятся на переходы (закрепленные каденцией) и отклонения (не закрепленные каденцией). В разработках крупных форм часто нельзя точно установить различие между отклонением и переходом. Есть явления, граничащие и с переходом, и с отклонением².

По технике выполнения модуляции делятся на два класса: на модуляции без энгармонизма и энгармонические. Термины «внезапные» и «постепенные» модуляции не точны. К роду внезапных относятся модуляции без энгармонизма, представляющие собой более или менее крутые повороты в тональность, находящуюся не в самом близком родстве с предыдущей (Лист, 1-й концерт, такты 67—74; Шуман, «Посвящение», возвращение к репризе).

СИСТЕМЫ РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Единственной общепринятой является система тонального родства Римского-Корсакова. Основа этой системы — наличие общих трезвучий в тональностях натурального

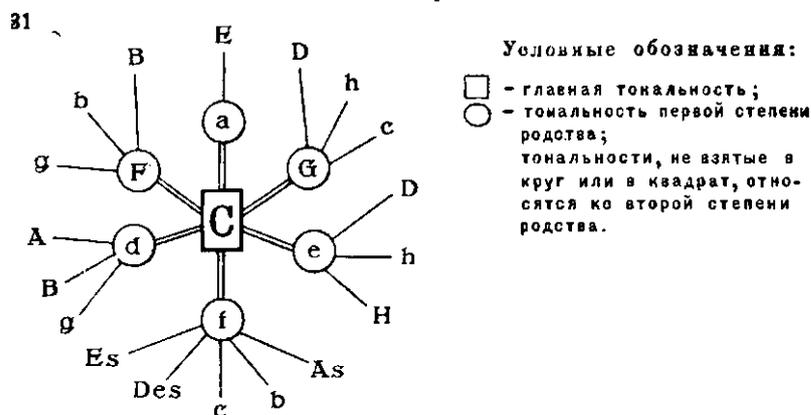
¹ [Игорь Владимирович в шутку говорил, что «модуляцией называется умение перейти из одной тональности в другую».]

² [На одной из консультаций для студентов-дипломников в 1954 году Способин говорил о модуляции: «Мы ограничиваем этот вопрос техникой перехода». По-видимому, Способин не ставил проблему модуляции в зависимости от роли «всякого интонального элемента» в музыкальной форме, исходя из учебно-методических соображений.]

и гармонического ладов. Родство при этом всегда обратимо. Существует понятие объединяющей тональности. [В нашей науке оно идет от С. И. Танеева.] Так, фа мажор и соль мажор не близки друг другу, но их сближает тональность до мажор [в диатонической системе которой имеются тоники обеих этих тональностей]. По Римскому-Корсакову, к первой степени родства относятся шесть тональностей, тонические трезвучия которых находятся на ступенях данного лада. В числе общих аккордов обязательно есть обе тоники.

Ко второй степени относятся двенадцать тональностей, заключающих между собой одно или два общих трезвучия, не являющихся тоническими ни в той, ни в другой тональности. На два знака модулируют через тональность с промежуточным числом знаков. Если разница в ключевых знаках больше двух, то применяется скачок на четыре знака [либо от предыдущей, либо к последующей тональности] (при движении от минора к его мажорной доминанте, от мажора к его минорной субдоминанте). Вторая степень — первая к первой [за исключением тональностей, совпадающих с тональностями первой степени родства]:

II степень родства



Таким образом, ко второй степени родства относятся:

1. Восемь тональностей того же лада (к мажору — мажорных, к минору — минорных), отстоящих от тоники (по полутонам вверх и вниз) на малую и большую секунду, малую и большую терцию.

2. Четыре тональности противоположного лада: одноименная и еще три тональности, отстоящие на малую и большую секунду, а также на кварту (к мажору вниз, к минору вверх). В мажоре это минорная доминанта, минорная двойная субдоминанта, минорная тональность ниже тоники на малую секунду. В миноре — мажорная субдоминанта, мажорная двойная

доминанта, мажорная тональность на малую секунду выше тоники [неаполитанская].

Система минора зеркально-симметрична системе мажора:

32 C-dur

того же лада того же лада другого лада

a-moll

того же лада того же лада другого лада

К третьей степени родства, по Римскому-Корсакову, относятся все остальные тональности, не имеющие ни одного общего трезвучия. Их всего одиннадцать (30—1—6—12).

[Примечание. Учитывая возможность энгармонической замены тональностей, их общее число следует считать равным двадцати четырем. Следовательно, к третьей степени следует относить пять тональностей:

1. Одну тональность того же лада, отстоящую на тритон от главной, и
2. Четыре тональности противоположного лада, в квинтовом круге находящиеся между одноименной к тритоновой и параллельной к тритоновой:]

33 C-dur III степень родства

тритоновая тональность того же лада одноименная к тритоновой параллельная к тритоновой

a-moll

тритоновая тональность того же лада одноименная к тритоновой параллельная к тритоновой

Система Римского-Корсакова вызывает к себе критическое отношение, так как не соответствует фактическому положению вещей в области модулирования.

Существуют и другие системы родства.

Капуар считает, что к первой степени относятся пять тональностей, имеющих с главной не менее двух мажорных и двух минорных общих трезвучий. Тональности первой степени родства

находятся к тонике в чисто диатоническом отношении. Ко второй степени родства относятся четыре тональности, имеющие только одну пару общих трезвучий. Тональности второй степени родства, по Катуару, отличаются от главной двумя ключевыми знаками:

34 C-dur I степень родства II степень родства

Все остальные тональности, по Катуару, относятся к третьей степени родства. Они не имеют трезвучий в пределах их диатонических систем.

Яворский усматривает принцип родства между тональностями не только в общности трезвучий, а в общности систем — единичной и двойной — и отсутствии тритона между звуками тоник. Все тональности по отношению к главной делятся на два класса — на родственные и неродственные. Родственны к данной те, звуки тоник которых не содержат тритона к звукам тоники главной тональности. Остальные тональности неродственны. Так, к тонике полного до мажора (то есть объединяющего и натурального, и гармонического его виды) будут родственны следующие ладотональности (включая тональности уменьшенного и увеличенного ладов):

35 C-dur
полный

[Система Способина]

Принцип системы тонального родства основывается на том, объединяются ли родственные тональности общей тоникой или не объединяются. [В зависимости от этого тональности делятся на следующие группы:]

I. К данной тональности наиболее близки пять тональностей, тонические трезвучия которых входят в состав натурального диатонического лада. Они образуют группу тональностей наивысшего родства по отношению к главной.

II. Следующая группа тональностей объединяется одноименной тоникой. Если пять наиболее близких тональностей образуют группу диатонического родства, то следующие шесть — группу мажоро-минорного родства. Обе эти группы объединяются прямой тоникой, общей для тонического трезвучия и одноименного к нему. Из всех тональностей мажоро-минорного родства одна тональность каждого лада находится в особых усло-

виях как наиболее близкая к исходному центру. Для мажора это минорная субдоминанта, для минора — мажорная доминанта. Среди тоник второй группы родства эта тоника — единственная, не затрагивающая и не изменяющая структуру ни главной тоники, ни ее доминанты.

III. Остальные тональности составляют группу хроматического родства. Сюда входят все тональности, относящиеся к данной без объединяющего принципа в виде тоники. Их восемнадцать (без учета энгармонических замен). Среди них нужно выделить как несколько более близкие — тональности терцового родства (к до мажору — ми мажор, ми-бемоль минор, ля мажор, ля-бемоль минор), а также тональности низкой II ступени. Группа хроматического родства формируется на основе тонико-доминантовых или тонико-субдоминантовых отношений к предыдущим двум группам и на основе замены их тонических трезвучий одноименными. Такие же соотношения могут быть и внутри этой группы¹:

86 C-dur

I Тональности диатонического родства

II Тональности мажоро-минорного родства

III Тональности хроматического родства

a-moll

I Тональности диатонического родства

II Тональности мажоро-минорного родства

III Тональности хроматического родства

Второй вариант [системы Способина]

I группа — пять тональностей диатонического родства, тонические трезвучия которых входят в диатоническую систему данного мажорного или минорного лада.

II группа — тональности полудиатонического родства — минорная субдоминанта для мажора и мажорная доминанта для минора.

III группа — тональности одноименного мажоро-минорного родства (одноименная тональность и диатонически родственные к ней).

IV группа — тональности параллельного мажоро-минорного родства — III мажорная к мажору и VI минорная к минору.

V группа — тональность полухроматического родства — мажорная тональность «неаполитанской» II_{II} ступени.

VI группа — собственно хроматического родства, включающая

¹ [В примере 36 не приведены тональности, энгармоничные тональностям с пятью и шестью знаками.]

все остальные тональности (доминанты и субдоминанты к предыдущим тональностям, а также подмены их тоник одноименными):

37

C-dur: I II III IV V VI

a-moll: I II III IV V VI

The image shows two musical staves. The top staff is for C major (C-dur) and the bottom staff is for A minor (a-moll). Each staff contains six chords labeled I through VI. The chords are written in a compact, shorthand notation style, showing the notes of each chord on a five-line staff.

ТЕХНИКА МОДУЛЯЦИИ

Существует резкая разница между модуляциями в доминантовую и субдоминантовую сторону. Она основывается на значении обертонов для родства созвучий и тональностей. Тоники тональностей доминантовой стороны содержатся в исходной тонике или по крайней мере слабо противоречат ей, а тональностей субдоминантовой стороны — не содержатся.

Модуляции в тональности субдоминантовой стороны встречаются преимущественно в виде отклонений. Закрепить такую модуляцию трудно (необходимо создать субдоминантовый участок).

В миноре редко встречается модуляция — переход в VII ступень, так как при этом нет звуковой связи между тониками [Шопен, этюд оп. 10 № 12, начальный период c-moll — B-dur].

У Чайковского [в учебнике гармонии] модуляция осуществляется через доминантсептаккорд. Связь между аккордами достигается с помощью общих звуков (или хотя бы одного общего звука). У Римского-Корсакова тональности связываются с помощью общего аккорда. Общим называется аккорд, принадлежащий к предыдущей и последующей тональностям. В качестве общего аккорда используются как трезвучия, так и септаккорды. Особенно часто применяются трезвучия, так как это дает больше разнообразных возможностей.

Если тональности параллельны, то все их аккорды общие. Различные старинные лады, принадлежащие одной диатонической системе, будут иметь общими все аккорды. При разнице в один ключевой знак между ними будет четыре общих трезвучия (при движении в сторону диезов это — тоника и доминанта с их параллелями, при движении в сторону бемолей — тоника и субдоминанта с параллелями).

Когда ясна цель модуляции и способ ее достижения, отыскивается общий аккорд (впрочем, его иногда может не быть). Общий аккорд гораздо важнее для переходов, чем для отклонений

(при отклонениях может не быть общего аккорда). Иногда вместо общего аккорда достаточно общих звуков.

Если общий аккорд — субдоминанта будущей тональности, ее закрепление налицо. Вполне {убедительные} модуляционные переходы легче всего достигаются с помощью таких общих аккордов, после которых возможен прямой вход в каданс. Это — субдоминанты и аккорды, допускающие после себя доминанту (например, во фригийском обороте).

Если общий аккорд — доминантовая гармония будущей тональности, это создает благоприятные условия для отклонения, а не для перехода (общий аккорд доминанты пригоден для перехода разве только на грани двух построений). В целях перехода необходимо организовать субдоминантовый участок развития. Для этого существуют определенные приемы:

1. Прерванный оборот с первой появившейся модулирующей доминантой ($V_7 — VI$).

2. Введение побочной доминанты к субдоминанте вместо тоники новой тональности (V_7 или уменьшенный VII_7 к субдоминанте новой тональности).

Если с общего аккорда начинается каданс в новой тональности, модуляция называется кадансовой. Если каданс прибавляется к уже совершившейся модуляции, она называется предкадансовой.

Если предшествующий модулирующему аккорду общий аккорд представляет собой диссонирующее созвучие, то общие звуки следует оставлять на месте, септиму — либо вести на ступень вниз, либо оставлять на месте. Голоса редко делают при этом шаги больше, чем на секунду. Хроматический полутон находится в одном голосе.

Модулирующий аккорд — это прежде всего то или иное созвучие доминантовой функции. Первое место среди них по праву занимает доминантсептаккорд, так как вместе с разрешающим его тоническим трезвучием он наиболее ясно выражает тональность. На втором месте — вводный септаккорд, на третьем — доминант-нонаккорд. III ступень не служит модуляционным целям из-за своей функциональной слабости.

Оборот $D_7 — T$ особенно удобен для отклонения. Модуляции с помощью одного только доминантсептаккорда редки (Бетховен, марш «Афинские развалины»). Для перехода одной доминантовой функции недостаточно, так как полное выявление новой тональности достижимо лишь с помощью всех трех функций. Самая определенная субдоминанта — II_7 , на втором месте — трезвучие IV ступени, на третьем — II_6 и II_3^5 мажора и некоторые хроматические разновидности субдоминанты — септаккорд II низкой ступени, ее трезвучие и трезвучие VI низкой ступени. Модулирующим аккордом может быть и K_4^6 . В следующем примере модуляция фа мажор — ре-бемоль мажор через трезвучие II ступени, после которого следует D_7 :

Бородин. 1-й квартет, III часть

38 [Prestissimo]

The musical score shows two staves. The first staff contains a melodic line with dynamics *mf*, *ff*, and *pp leggierissimo*. The second staff contains a bass line with Roman numerals: **F: v**, **Des: I (III#)**, **II**, and **v**. Below the second staff, centered, is the Roman numeral **I**.

Модуляции, совершающиеся с участием и субдоминанты, и доминанты, пригодны и для отклонений, и для переходов. Модуляция через одну только доминанту встречается на грани построений (такая модуляция часто бывает в попури, ее иногда называют «капельмейстерская» модуляция).

При соединении диссонирующего общего аккорда с диссонирующим же модулирующим аккордом наиболее типично последование двух доминантсептаккордов на грани смежных тональностей. Такие соединения носят названия: «ложные последовательности» или «эллипсис» — не употреблять этого слова!¹ Самые благоприятные соотношения для этого:

1. Нижнеквинтовое, основанное на связи типа V—I (например, соединение доминантсептаккорда до мажора с доминантсептаккордом фа мажора).

2. Малотерцовое соотношение, основанное на общем уменьшенном септаккорде (например, соединение доминантсептаккордов до мажора и ля минора). При этом используется реальный и возможный параллелизм тональностей (вместо соединения доминант параллельных тональностей до мажор и ля минор возможно соединение доминант до минора и ля мажора).

3. Тритоновое соотношение, также основанное на уменьшен-

¹ [Отрицательное отношение Способина к термину «эллипсис» объясняется тем, что это слово предполагает пропуск, выпадение нормативного разрешающего аккорда (греч. — опущение). По мнению же Способина, высказывавшемуся им в последние годы, при последовании двух доминантсептаккордов (и в аналогичных последованиях) никакого пропуска или опущения не происходит.]

ном септаккорде (например, соединение доминантсептаккордов до мажора и фа-диез мажора).

На модулирующем участке надо стараться выпрямлять линии крайних голосов [то есть заменять волнообразное движение устремленным в какую-либо одну сторону — восходящим или нисходящим].

ОТКЛОНЕНИЯ

Если общий аккорд — мажорное или минорное трезвучие, его можно сделать тоникой промежуточного отклонения. Хотя отклонение принципиально возможно к трезвучию любой функции, но практически отклонение почти всегда делается в тональность субдоминантовой функции для последующей тональности. Например, при модуляции из до мажора в соль мажор — отклонение в ля минор.

Кроме того, сопоставляются отклонения в тональности субдоминантовой и доминантовой функции (для последующей тональности). Чаще всего бывает следующий порядок отклонений: доминанта — субдоминанта (и далее тоника) [например, при модуляции из ля минора в до мажор — отклонения в соль мажор — фа мажор]. Но может быть и наоборот: например, в I части [«Патетической»] сонаты Бетховена при модуляции в ми-бемоль мажор [минор] после до минора даны отклонения в ля-бемоль мажор — си-бемоль мажор и далее закрепление в тонике ми-бемоль.

Примеры модуляций и отклонений ¹:

¹ [Как видно из изложения темы «Модуляция», понимание Способным этого важнейшего явления гармонии в сущности весьма близко трактовке модуляции в Бригадном учебнике (тема 31). Основное различие состоит в терминологии и в связанной с ней широте некоторых понятий. Для уточнения этого различия может послужить следующая таблица:

Термины учебника гармонии	Термины Способина
Тональные последования (введение одной тональности после другой). Типы тональных последований: модуляция отклонение сопоставление	Модуляция Типы модуляции: переход отклонение сопоставление

См. также §§ 111—112 его «Элементарной теории» (М., 1954, стр. 153—156). В 30-е годы Способин критически относился к расширению понятия «модуляция». Как видно, в последние годы жизни он, однако, сам стал придерживаться этой точки зрения. Хотя изложенная в этой книге точка зрения Способина, возможно, более целесообразна в учебно-методическом отношении, прежние его воззрения представляются более правильными по существу.]

39 C—G (для отклонений) C—e

IV=VII_n VI=IV

C—e C—F

IV=II_n V=II_{maj}

О модулирующих секвенциях (см. «Практический курс гармонии». М., 1935, тема 28). Модулирующей называется всякая секвенция, звенья которой находятся в разных тональностях.

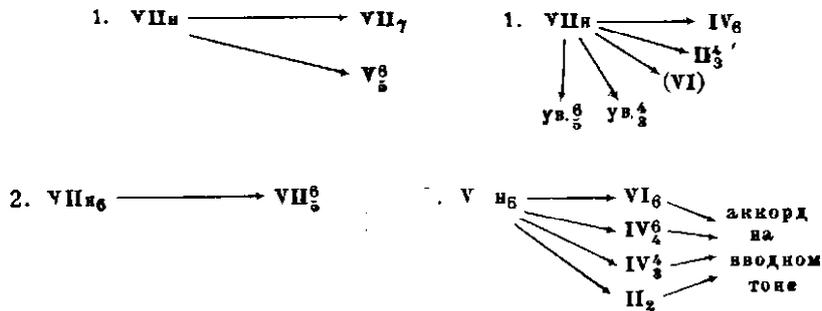
*

Наиболее распространенное правописание хроматической гаммы основано на отклонениях в тональности первой степени родства. Восходящие хроматические ступени трактуются как большие доминантовые терции, а нисходящие — как малые доминантовые септимы и ноны, а также минорно-субдоминантовые терции.

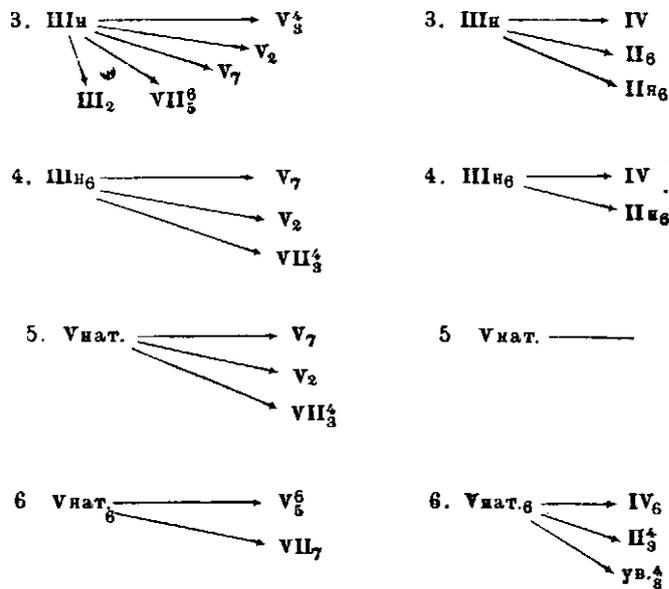
[Дополнение]. Ходы от аккордов натурального минора при модуляции

А. Звук натуральной VII ступени идет на хроматический полутон вверх в звук VII ступени гармонического лада. Модулирующий аккорд — из доминантовой группы¹:

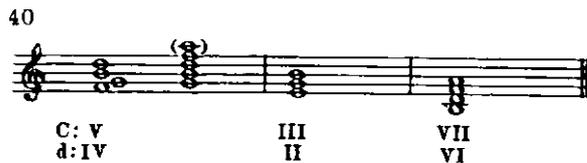
Б. Звук натуральной VII ступени идет на большую секунду вниз в звук натуральной VI ступени. Модулирующий аккорд — из субдоминантовой группы:



¹ [Вместо VII_n, II_n следовало бы применять обозначения VII_{nat.}, II_{nat.} во избежание смешения со ступенями мажоро-минора.]



При модулировании из мажора в тональность II ступени, а также из минора в тональность IV ступени возможна связь между тональностями вследствие равенства гармоний доминантовой группы (натурального мажорного лада) гармониям группы мажорной субдоминанты мелодического минорного лада:



При этом:

1. VI высокая ступень идет в VI низкую ступень гаммы, сопровождаясь каким-либо из возможных септаккордов.
2. VI высокая ступень идет в высокую VII, сопровождаясь какой-либо доминантовой гармонией¹.

¹ [При сокращенных обозначениях низких и высоких ступеней И. В. Спосин ставит малые буквы н (низкая) и в (высокая) справа от римской цифры. Представляется более верным ставить их подобно знакам альтерации слева от цифры (не II_н, а nII). Тем самым указывается, что понижение или повышение относится к основному тону ступени. Все, что находится справа, будет указывать на интервалы внутри аккорда низкой или высокой ступени (диез без арабской цифры относится к терции и т. д.). Одновременно такая запись разгружает обозначения аккордов.]

Общая схема тяготения высокой VI ступени — пример 41 А.
Случай применения — пример 41 Б:

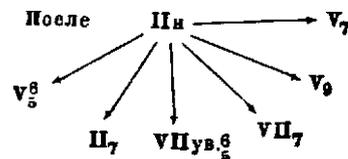
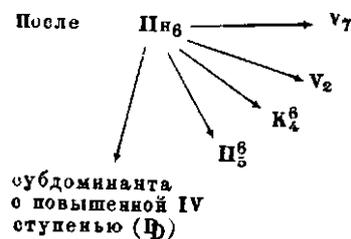
41 [Шуберт „У ручья“] *Схема*

какая-л'бо какая-л'бо
субдоминанта доминанта
d-moll

[Глинка Баллада Финна] *Схема*

[Глинка „Иван Сусанин“] *Схема*

При некоторых модуляциях полезна II низкая ступень — из мажора в III ступень и из минора в V:



При движении от $\text{II}_{\text{н6}}$ и в особенности от трезвучия $\text{II}_{\text{н}}$ ступени часто целесообразно вести звук II ступени сначала в проходящую большую септиму, а уж затем во вводный тон доминантовой гармонии.

V. АЛЬТЕРАЦИЯ¹

[ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ]

Альтерация есть хроматическое изменение ступеней (лат. *alter* — другой, альтерация — изменение).

В ладу семь основных ступеней. Каждая ступень может быть альтерирована. [Благодаря возможности однократного и двукратного понижения и повышения ступеней] существуют двадцать восемь производных (по нотации) ступеней. [Так как большинство их совпадает по высоте с энгармонически равными им основными ступенями, то] различных по высоте производных ступеней всего пять.

Ступени как элементы лада обозначаются римскими цифрами—I, II, III, IV, V, VI, VII. Обозначения функций приложимы и к отдельным звукам и к построенным на них аккордам. Понятие альтерации применимо к разным ступеням. Например, в до-мажоре *до-диез* — I повышенная ступень (то есть альтерированная I ступень лада).

Теоретики обычно считают, что существует семь диатонических основных и десять производных хроматических ступеней — всего семнадцать. Признаются несуществующими те хроматические ступени, которые энгармонически совпадают с основными. [Семнадцатиступенная система образуется путем продления квинтового ряда в обе стороны — в сторону диезов и в сторону бемолей.] Квинтовый ряд не отражает путь [исторического] развития ладовой системы, а представляет собой приведение в порядок, координацию [способ систематизации] ладовых отношений. Продлив ряд квинт, охватывающих всю диатонику вверх и вниз, закончим его пятым звуком. Это будет пониженная V ступень внизу и повышенная VI наверху. Пониженная I ступень совпадает с вводным то-

¹ См. «Практический курс гармонии», часть II. М., 1935. раздел V.

ном. Поэтому она отбрасывается, и дальнейшее движение по квинтам прекращается. Аналогично этому обстоит дело с повышенной III ступенью¹:



Таким путем образуются семнадцать ступеней.

[Примечание. В других, более ранних конспектах начало темы «Альтерация» изложено иначе:]

Термин «хроматизм» происходит от греческого корня — «хрома», означающего «цвет». Таким образом, слово «хроматизм» означает «расцветивание». Хроматизмом называется введение ступени, лежащей за пределами семиступенной диатоники. Хроматические элементы лада образуются в действительности не путем предления квинтового ряда в обе стороны, а возникают следующими двумя путями:

1. От хроматических вспомогательных или проходящих звуков.

2. От введения элементов какой-либо периферийной субсистемы. В первом случае хроматизм не выводит за пределы данного лада. Во втором — придает гармоническому последованию модуляционный оттенок. Двойное происхождение хроматических элементов обусловлено двойственной природой функций вообще (функции мелодические и гармонические). Иными словами, хроматика может быть модуляционной и внутритональной. Особую группу составляют обостренные полутоновые тяготения, образующиеся к звукам тонического трезвучия. Такие вводные тоны подчеркивают звуки тоники и являются ладоутверждающим, а не ладоразрушающим элементом.

Хроматические изменения ступеней, дающие разрешение на малую секунду в звуки тонического трезвучия, называются альтерацией в собственном смысле. Альтерация — полутоновое обострение существующих в ладе целотоновых тяготений, не меняющее их функции.

Альтерированная гармония исторически возникла на базе диатоники, [например] от хроматических проходящих [от одного диатонического звука к другому], а лишь после этого стала существовать самостоятельно, отдельно от своей первоосновы. Каждое [новое] гармоническое явление сначала нуждается в посреднике для своего осознания, а затем отделяется от него. Впоследствии

¹ [На одной из консультаций в 1954 году Способин говорил, что у Шостаковича есть «альтерация даже устойчивого звука (пониженная тоника)». По-видимому, он допускал возможность такого рода альтераций, вероятно в связи с изменением своих взглядов на природу альтерации.]

альтерированный звук может быть взят также с пропуском соответствующих альтерируемых звуков диатоники.

ЛАДОВАЯ АЛЬТЕРАЦИЯ

Термины «внутритональная», «внутриладовая» альтерация неточны, так как всякая альтерация — внутри лада. Основа альтерации — замена ступеней, прилегающих к звукам тонического трезвучия на целый тон, производными от них ступенями, прилегающими на полутон (повышаются и понижаются не звуки, а ступени)¹:

43 C-dur c-moll

VII-I-II_b III-IV IV_b-V-VI_b VII_b-I-II_b III-IV_b IV_b-V-VI

С помощью альтераций можно образовать острые тяготения, не выходя из тональности (полутоновые тяготения сверху и снизу). Такие группы, как в примере 43, могут образоваться как к диатоническим ступеням, так и к недиатоническим (например, *ми-диез-фа-диез-соль*—группа тяготений к *вIV*⁷ ступени).

Альтерированные ступени:

для мажора — низкие II и VI, высокие II и IV,
для минора — высокие VII и IV, низкие II и IV.

IV низкая ступень минора получила распространение в музыке последних десятилетий. Ранее она заменялась обычно высокой III ступенью.

На основе альтерированных ступеней возникает большое число хроматических гармоний (например, у Скрябина). Альтерированные гармонии получили значительное распространение у русских классиков, в частности у Римского-Корсакова в фантастических сценах его опер. Некоторые альтерированные гармонии составляют часть целотонной гаммы или даже полную целотонную гамму. Пример — «Снегурочка», пролог, конец эпизода с Лешим — целотонный аккорд разрешается в доминантовую гармонию. Вокруг I ступени — элементы доминанты, вокруг III и V ступеней — элементы субдоминанты.

ГАРМОНИИ УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТЫ

Благодаря альтерации вокруг каждого звука тонического трезвучия, окруженного снизу и сверху малыми секундами, образуются уменьшенные терции (например, *си — ре-бемоль* вокруг *до*).

¹ [Пример 43 сравнить с примером 15.]

Уменьшенные терции менее употребительны, чем их обращения — увеличенные сексты.

Увеличенных секст всего три. Они лежат на малую секунду выше каждого из звуков тонического трезвучия. В одноименных ладах первая и третья из увеличенных секст совпадают, а вторая [лежащая на полтона выше терции трезвучия] — не совпадает:



Два общих принципа построения группы аккордов с увеличенной секстой:

1. Увеличенная секста берется в качестве «оболочки» аккорда.
2. Внутри вводятся звуки с таким расчетом, чтобы получился аккорд, совпадающий по звучности с тем или иным септаккордом малой септммы¹:

45 Таблица аккордов увеличенной сексты

Звучность:	доминант-септаккорд	ДОМИНАНТ-СЕПТАККОРД с понижен. квинтой	доминант-септаккорд с повыш. квинтой	малый септаккорд	минорный септаккорд	малый септаккорд с пониж. терцией
I на VI ^н мажор и минор						
II на I ^н мажор и минор						
III на IV мажор						
IV на I ^н минор						

Все аккорды с увеличенной секстой могут быть усложнены прибавлением верхней терции, реальной или мнимой (например, фа — ля — до — ре-диез — фа-диез, фа — ля — до — ре-диез — соль).

¹ [Аккорды, взятые Способишим в квадратные скобки в примере 45, оцениваются, очевидно, как менее употребительные.]

Общие принципы разрешения альтерированных аккордов: альтерированная ступень при разрешении движется на малую секунду в направлении альтерации, то есть пониженные ступени — вниз, повышенные — вверх. Во всех простейших случаях звуки увеличенной сексты расходятся в октаву (соответственно звуки уменьшенной терции сходятся в унисон).

В музыке более позднего времени получила распространение и дезальтерация (переход альтерированной ступени в натуральную — $VIn - VI$ или $III_n - II$):

46 [Г.] „К но а . . воим“

С-dur

[Примечание к таблице в примере 45]

I группа. Альтерация с повышением IV ступени может иметь двойное истолкование:

1. Видоизменение субдоминанты;
2. Видоизменение доминанты в доминантовой тональности.

Таким образом, хроматизм в группе увеличенной сексты на VIn ступени является, с одной стороны, альтерацией внутритональной, а с другой — модуляционной. [В первом случае альтерированным тоном является верхний звук увеличенной сексты, во втором — нижний¹].

Остальные группы аккордов с увеличенной секстой применяются только при наиболее плавных движениях баса, часто как проходящие аккорды.

II группа выполняет функцию доминанты.

III группа — функцию субдоминанты и отчасти доминанты.

IV группа — функцию доминанты и субдоминанты.

I группа. Если увеличенная секста разрешается в октаву, то наиболее распространенные варианты гармонических оборотов — разрешение аккорда в T_4^6 , D (в трезвучие). С дезальтерацией возможны диссонирующие аккорды доминантовой группы — V_7 и VII_7 , а также II_7 с уменьшенной квинтой (и с последующей доминантой). Часто аккорды увеличенной сексты переходят в основной вид двойной доминанты (и далее в доминантсепт- и нонаккорд).

Есть и прямое разрешение в тонику, образующее род плагальных оборотов. В них участвуют аккорды, совпадающие по звучности с полным доминантсептаккордом (другие редки). Часто это происходит на органном пункте тоники и в пятиголосии:

¹ [В конспектах эта мысль изложена иначе: басом первой служит нижний звук увеличенной сексты, басом второй — ее верхний звук.]

Чайковский. 6-я симфония, I часть

47 [Moderato assai] rallentando

D-dur

См. также: Римский-Корсаков, Вступление к опере «Садко» («Океан-море синее»).

II группа. Среди аккордов увеличенной сексты на II низкой ступени есть такие, которые можно разрешить прямо в тонику. В лейтмотиве злой силы¹ из «Парсифаля» — звучность малого вводного с прямым разрешением в тонику:

48 Вагнер „Парсифаль“

d-moll

Иногда, если нижний звук увеличенной сексты лежит в басу, его ведут ходом на тритон, в более сильную доминантовую гармонию:

49 Скрябин. Поэма, ор. 32 №1

Andante cantabile

Fis-dur:

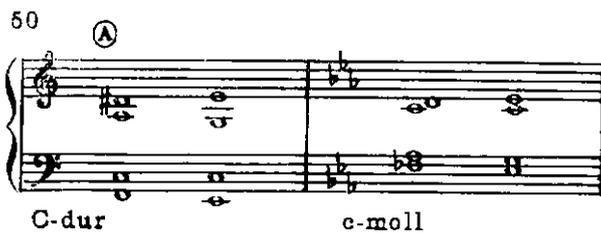
V₉₋₇ VII_{6/5}

¹ [Существуют другие определения этого мотива. Лоренц (A. Lorenz. Der musikalische Aufbau von Richard Wagner «Parsifal». Berlin, 1933, S. 45) называет его «мотивом волшебства» (Zaubermotiv). О. Найдель (Otto Neitzel. Der Führer durch die Oper, I Band, Stuttgart und Berlin, 1908) называет этот лейтмотив «мотивом проклятия» (Motiv der Verdammnis, S. 271).]



Создается впечатление, будто Скрябин считает аккорды на II ступени (субдоминантовой окраски). Иногда эти аккорды ведутся в простую доминанту посредством дезальтерации II ступени (вторая поэма того же опуса; Шуман, «Карнавал», [№ 12]).

III и IV группы однотипны. Так как увеличенная секста разрешается в октаву, то проще всего получить разрешение в тонический секстаккорд (например, в до мажоре *фа — ре-диез* разрешается в *ми — ми*). Для этого в басу должен быть нижний звук увеличенной сексты (IV ступень в мажоре или IV низкая ступень в миноре). Во вступлении из оперы Гуно «Фауст» [разрешение аккорда *фа — ля — до — ре-диез* в до мажоре]:



Кроме названных аккордов, существуют альтерированные аккорды без увеличенной сексты и без увеличенных интервалов вообще (см. главу об альтерации в «Практическом курсе гармонии». М., 1935).

*

[В других конспектах систематика альтерации излагается иначе.]

I. Аккорды субдоминанты с повышенной IV ступенью (двойная доминанта, без увеличенной сексты):

51 C-dur e-moll

В уменьшенном септаккорде в мажоре звук септимы, если он идет вниз, записывается как низкая III ступень гаммы (при разрешении в звуки доминанты). Если же он идет вверх (при разрешении в звуки тоникки), он нотуруется как II повышенная ступень. Венские классики обычно обозначали этот звук как III ступень. Обозначение его как IIв — более позднее (романтики).

Септаккорды этой группы применяются и в плагальных оборотах, в основном — как вспомогательные гармонии, образуемые в голосах ходом на секунду между двумя одинаковыми положениями одного и того же опорного аккорда:

Чайковский. „Пиковая дама“, интродукция

52 Andante mosso

См. также пример 47.

Аккорд увеличенной сексты в XIX веке применяется довольно часто в драматических ситуациях:

Глинка. „Руслан и Людмила“, Баллада Финна

53 Я вызвал смелых рыбаков искать опасностей и

ув $\frac{4}{3}$

зла. та. Мы десять лет под звук бу. лата

ув $\frac{4}{3}$

См. также: Даргомыжский, «Мне грустно».

Аккорды увеличенной сексты (двойной доминанты):

54 м.2 добавление редко

D VIa ув.6 ув. $\frac{4}{3}$ дв.ув. $\frac{4}{3}$ ув. $\frac{6}{3}$ дв.ув. $\frac{6}{3}$ ув.2 дв.ув.2

Типичные басы для аккордов двойной доминанты в каденции:

55 C.dur

Эти аккорды применяются также в плагальных оборотах (с басами $\text{VI} \rightarrow \text{I}$ и на органном пункте тоники).

Необычные басы применяются при проходящем движении баса (пример 46А). Некоторые аккорды увеличенной сексты представляют собой часть целотонной гаммы.

II. Аккорды доминантовой группы:

56 C-dur 1 2 3 4 5 6

С-dur
c-moll
C-dur
c-moll

Хроматические аккорды доминантовой группы очень часто готовятся тем аккордом, в который они разрешаются (Римский-Корсаков). Доминантовые аккорды участвуют в простой автентической формуле $\text{T}-\text{D}-\text{T}$, очень часто — в оборотах $\text{T}-\text{S}-\text{D}-\text{T}$ или $\text{S}-\text{D}-\text{T}$. При этом альтерированные аккорды доминанты могут следовать как за диатоническим, так и за альтерированным видом субдоминанты. Альтерированные аккорды доминантовой группы [особенно характерны для гармоний] Скрябина.

В аккордах с басом III ступени возможно следующее голосоведение:

1. Бас идет на тритон [вниз].

2. Бас идет на хроматический полутон вверх (дезальтерация).

Кроме того, как и все другие альтерированные гармонии, аккорды доминанты с альтерацией могут применяться и в иных оборотах, диктуемых проходящим движением баса (пример 46).

Дополнение. IV высокая ступень иногда появляется и в доминантовой группе (вместо IV натуральной или вместе с ней) — пример 59А:

[Прокофьев. Менуэт, ор. 32 №2]

59 C-dur

минимый
нонаккорд

Ц₅⁶

У Прокофьева встречается сосуществование натуральной и повышенной IV ступени [как в доминантовой, так и в субдоминантовой группах] (пример 59Б) ¹.

¹ [Способин применял термин «прокофьевская доминанта» для обозначения доминантсептаккорда с повышенной септимой.]

VI. ТОНАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ¹

ЗНАЧЕНИЕ МОДУЛЯЦИИ ДЛЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

С точки зрения функциональной концепции гармонии тональный план музыкального произведения и его частей рассматривается как функциональное целое. Это означает, что соотношения тональностей понимаются как функции высшего порядка по сравнению с функциями аккордов, то есть как функции собирательные.

С. И. Танеев ввел понятие объединяющей тональности. [Например, главная тональность до мажор считается объединяющей по отношению к подчиненным тональностям соль мажор и ре минор, которые взаимно неродственны друг другу, но каждая из них в отдельности родственна до мажору. В свою очередь простая тональность (соль мажор или ре минор также) есть функция высшего порядка потому, что сама является объединением простых аккордовых функций. Соотношения тональностей в известной мере подобны соотношению аккордов. Тональности носят те же функции, что и аккорды, построенные на тех же ступенях.

Главная тональность условно считается тоникой в большом масштабе, собирательной тоникой. Всякая другая тональность противопоставляется ей как неустойчивая. Тональность V ступени имеет функцию доминанты; тональность III ступени мажора — функцию доминантовой параллели; тональность II ступени — функцию субдоминантовой параллели [к мажорной тонике].

Тональный план всей музыкальной формы в целом строится

¹ [В большинстве конспектов эта тема называется «Тональные планы целого». Название «Тональные структуры» оставлено здесь потому, что оно фигурирует в последних написанных рукой Способина консерваторских календарных планах.]

подобно аккордовому последованию, уходящему от начального тонического аккорда и возвращающемуся к нему:

1. Экспозиция главной тональности (совместно с экспозицией главной темы).

2. Уход из главной тональности с возможным закреплением второго или третьего тонального центра (это может быть связано с экспозицией новых тем). Главная тональность может быть покинута надолго или скоро вернуться.

3. Возвращение в главную тональность (в связи с возвращением главной темы).]

[С точки зрения формообразования различают модуляции следующих трех типов:]

1. Модуляция, уводящая из главной тональности,

2. Модуляция по подчиненным неустойчивым тональностям и

3. Модуляция-возвращение.

Функциональные соотношения тональностей совершенно ясны в диатонической группе. В хроматической же (включающей мажор-минорные и другие хроматические соотношения) такой ясности может не быть. В отдельных случаях теряется линия родственной связи между тональностями, например фа-диез мажор трудно объяснить по отношению к до мажору.

Исключением [из общих законов тональной структуры музыкального целого] является строение двутональных сочинений. [Яркий пример — романс Чайковского «Страшная минута», тональность которого колеблется между мажором и параллельным минором. Двутональность здесь не идет от народной песенной переменной, а служит средством прямого выражения основной идеи романса («Иль нож ты мне в сердце вонзишь, иль рай мне откроешь»)].

Некоторые сочинения Шопена начинаются в миноре, а заканчиваются в параллельном мажоре — фантазия [фа минор, скерцо си-бемоль минор, [скерцо сонаты си-бемоль минор]. В 1-й симфонии Ипполитова-Иванова двутональность уже распространяется на весь цикл: ми минор — соль мажор. У Шуберта встречаются песни, заканчивающиеся не в главной тональности. В таких случаях надо говорить о двух тониках¹.

[*Экспозиционные части*]. В соответствии с функциональным пониманием тональной структуры целого музыка должна скорее всего начинаться с тоника и заканчиваться главным тоническим трезвучием. Подобно тому как тоническое трезвучие может устанавливаться из противоречия контрастных функций доминанты и субдоминанты, главная тональность [как тоника высшего порядка] возникает из столкновения доминантовой и субдоминантовой тональностей. В примере 60 [вступление к I части] главная тональность выявляется не сразу:

¹ [Например, в песнях «Ганимед» ор. 19 № 3 (As—F), «Привет духа» ор. 92 № 3 (E—G), «Певец» ор. 117 (D—B).]

60 Adagio molto Бетховен. 1-я симфония

F-dur C-dur G-dur
C-dur (объединяющая тональность)

Для нарастания интереса в последующем развитии музыкальной мысли необходимо на начальном этапе формы продолжительное пребывание в главной тональности. Этим достигается экономия модуляционных средств. Однотональность изложения часто связана с показом темы. К концу или в середине экспозиционного раздела наступает другая фаза развития — модуляция с закреплением. Если форма мелкая, это может быть уже в конце периода; если крупная, то новая тональность приходит с новой темой.

На начальном этапе модуляция, как правило, направлена в доминантовую сторону. Рамо объяснял это системой обертонов [(модуляционное движение как переход от основного тона к призвукам)]. Другое объяснение заключается в том, что для тональностей III и V ступеней есть основания тоник в тоническом трезвучии главной тональности¹.

Это традиционные отношения, но они могут обрести более сложными тональными связями. Например, в основе экспозиции си-минорной сонаты Листа лежит простое соотношение: си минор — ре мажор, но по пути к ре мажору находятся тональности си-бемоль мажор — соль минор — ми-бемоль мажор, накапливающие субдоминантовость для ре мажора. В другом произведении Листа — «Капелле Вильгельма Телля» модуляция из до мажора в соль мажор происходит «через черный ход» субдоминанты одноименного лада:

C ————— G
C — E — A_s — E_s — g — G

¹ [Объяснение направленности модуляционного движения к III и V ступеням тем, что они входят в состав тонического трезвучия, — по-видимому, оригинальная идея Способина.]

Лист. „Капелла Вильгельма Телля“

61 [Lento]

C-dur: I VI III^b VI⁶₆
 G-dur: III^b VI⁶ I^{mi}₆ V₇ I^{maj}.

Независимо от путей достижения новой тональности нужно рассмотреть, какие тональности [устойчивы], стабильны (или какими тональностями заканчивается часть), оценить их отношения по количеству и качеству, а затем и с точки зрения их необходимости для важнейших участков [тональной структуры].

Если первоначальное модуляционное движение не соответствует простейшим закономерностям, то новая тоника (в конце периода или главной темы) скорее всего находится в терцовом соотношении того или иного типа к исходной тональности.

Это идет еще от Бетховена — соната ор. 31 [№ 1], I часть: [соль мажор — си мажор]; «Аврора», [I часть]: до мажор — ми мажор; «Патетическая» соната [I часть]: до минор — ми-бемоль минор.

У Скрябина мы видели много модуляций в доминантовую сторону. В 4-й сонате период I части кончается в [си-бемоль мажоре при главной тональности фа-диез мажор, то есть в III мажорной ступени. В поэме ор. 32 № 2 ре мажор и в «Сатанической поэме» до мажор — то же соотношение.

В крупных формах бывают исключения: Чайковский, «Ромео и Джульетта» — си минор — ре-бемоль мажор; Калинин, 1-я симфония, I часть — соль минор — ля мажор; Прокофьев — 2-я

соната, I часть — ре минор — ми минор, IV часть — ре минор — до мажор¹.

В последних частях формы, имеющих репризное значение, возврат главной тональности связан с возвратом темы, но не обязательно. Иногда в мелких формах нет модуляций.

Если в сочинении не одна тема, а две или несколько, то в репризе они объединяются одной тональностью или по крайней мере сближаются, то есть проводятся в более родственных тональностях, чем в экспозиции (Шуберт — симфония си минор, Глинка — увертюра к «Руслану»).

Встречаются и тональные репризы, то есть репризы, возвращающие лишь начальную тональность, но не начальную тему. [Чайковский, «Евгений Онегин», ария Онегина из 3-й картины; Шуберт, «Зимний путь», № 16, «Последняя надежда»; Мусоргский, «Борис Годунов», хор «На кого ты нас покидаешь».] В некоторых случаях, наоборот, возвращается главная тема, но при этом она повторяется не в главной тональности, а в подчиненной и лишь потом модулирует в главную тональность. В таких случаях тематическая реприза тонально осложнена (Глазунов, 3-я симфония, I часть). Часто это связано с расширением формы.

Средние части. В сложных трехчастных формах средняя часть нередко имеет экспозиционный (по типу изложения) облик. Это значит, что здесь ясно выражена тональность, закруглена форма частей (может быть двухчастная или трехчастная простая форма, иногда вариации).

Середины простых форм в основном имеют срединный тип изложения материала, что проявляется в общей неустойчивости гармонии. Это может выражаться в полном отсутствии главной тоники или же в том, что тоника может появляться в виде, непригодном для заключения (в обращении, на легкой доле и т. п.).

У Бетховена есть средины, построенные только на одном до-

¹ [Исключения встречаются и в мелких формах. В главной теме похоронного марша 12-й сонаты Бетховена начальный (повторенный) период модулирует на уменьшенную квинту вверх — из ля-бемоль минора в ми-дубль-бемоль мажор (записанный как ре мажор). В музыке позднейшего времени число таких случаев возрастает, и поэтому по отношению к ней, может быть, не следует далекие модуляции в периоде считать исключениями. Сошлемся на три примера из Прокофьева. Начальный период, открывающий балет «Ромео и Джульетта», модулирует из до мажора в си мажор. Тема охотников из симфонической сказки «Петя и Волк» модулирует из ре-бемоль мажора в до мажор. Начальный период в скерцо из оперы «Любовь к трем апельсинам» модулирует из фа-диез мажора в до мажор.

Учащение случаев далеких модуляций объясняется изменением структуры ладотональности в эпоху после венских классиков. Как очень яркий пример можно привести упомянутую здесь тему охотников из «Петя и Волка». Структура ладотональности в этой теме отличается своеобразием аккордового состава — ре-бемоль-мажорное трезвучие в качестве тоники и до-мажорное (в VII) в качестве доминанты. Естественно поэтому, что ближайшей, наиболее родственной тональностью к такому ре-бемоль мажору оказывается не ля-бемоль мажор (тональность V ступени), не си-бемоль минор (параллельная), а до мажор. Отсюда и закономерность подобной «далекой» модуляции.]

минантсептаккорде (1-я симфония, трио менуэта), на доминант-нонааккорде. Середина, выдержанная на одной доминантовой гармонии, — самый простой прием. Другие способы построения середины: органнй пункт на доминанте, ряд разнообразных гармоний с опорой на доминанту (особенно в конце, перед репризой или заключением).

Главная особенность середин в простых формах и разработок в сонатах — тональная неустойчивость, выражающаяся в той или иной частоте модулирования с установлением в конце главной тональности, но с опорой не на тонику, а на доминанту. Последняя может быть дана либо с фигуративной мелодической обработкой доминантового баса, либо в виде органного пункта на V ступени. Чем шире масштабы формы, тем более необходимо пребывание на доминантовом органном пункте для подготовки последующей части.

Во второй половине срединной части [или разработки] характерна тенденция к появлению тональностей субдоминантовой стороны. Если далее появляется доминантовый органнй пункт, сопоставление функций субдоминанты и доминанты порождает тяготение к наступающей далее в репризе тонике. Вместе с главной тональностью (тоникой) репризы это последование образует каденционный оборот высшего порядка: S — D — T.

Нужно обращать внимание на такие разделы музыкальной формы, где в басу имеется органнй пункт на доминанте или тонике или наблюдается периодическое появление аккордов этих функций. Если в басу выдерживается доминанта или повторяется доминантовая гармония, не переходя в какие-либо другие аккорды, или доминанта периодически появляется на тяжелых долях, то это скорее всего означает подготовку какой-либо новой части, в особенности репризы. Если тоника повторяется одна, не чередуясь с другими аккордами, или если она повторяется на тяжелых долях — это означает окончание какой-либо части. Самая простая кода строится именно так. Часто это связано также с органным пунктом на тонике. Впрочем, такой органнй пункт на тонике может быть и в самом начале произведения [(Бах, «Хорошо темперированный клавир», I том, прелюдия до миор)]. В тех случаях, когда кода построена как вторая разработка, изложение носит сначала срединный характер, а потом устойчивый [(Бетховен, соната ор. 53 до мажор, I часть)].

Части, имеющие связующий характер, могут быть следующих видов:

1. Простой модуляционный переход. Наиболее примитивный способ — через доминантсептаккорд к последующей тональности («капельмейстерская модуляция»).

2. Повторяющиеся каденции к предыдущей тонике с последующим модулированием (и дополнение, и модуляция относятся при этом к связующей части).

3. Повторение музыки темы, изменяемой таким образом, что в нее вводится модулирование, которого раньше не было.

[Второй и третий из этих видов типичны для связующих партий в сонатных формах.]

Общая черта связующих частей состоит в том, что они обычно сканчиваются доминантой к тональности вступающего дальше раздела формы. В конце обычны приемы подчеркивания доминантовой неустойчивости (периодическое повторение, выдерживание доминантового баса и т. п.).

Разработочные части. В музыке срединно-разработочного типа модулирование является преобладающей чертой. Принцип расположения тональностей обычно ясно выражен. Пример тонального плана крупной формы — Моцарт, соната № 7, I часть:

Экспозиция	Разработка	Реприза
C — G	g — d — a — C	C — C

В данном случае в начале разработки наблюдается уход в сторону бемольных тональностей и постепенное возвращение в главную тональность [через тональности противоположного лада]. В других разработках — иные конкретные системы построения тонального плана. Если модуляционная структура многотональна, то в ней обязательно есть система распределения тональностей. У Бетховена в разработке 3-й симфонии несколько различных типов распределения тональностей:

1. c — cis — d (минорные тональности по полутонам вверх);
2. d — g — c — f — b (по квинтовому кругу в бемольном направлении);
3. f — c — g — d — a — e (по квинтовому кругу в диэзном направлении);
4. C — c — Es — es — Ges — es (одноименные тональности, располагающиеся по малым терциям вокруг тоники Es).

Тональный план необходимо разбирать в связи с тематическим строением.

Часто направление тонального развития в разработке противоположно направлению в экспозиции (доминантовое направление в диэзную сторону в экспозиции и субдоминантовое направление в бемольную сторону в разработке).

Основные функции тональностей — это соотношения тоник каждой из тональностей с тоникой главной тональности.

Местные функции — соотношения каждых двух соседних тональностей (в том случае, если оно не совпадает с основной функцией).

Функциональный распорядок последования



И то, и другое охватывается обобщенной формулой:

Тоника — не-Тоника — Тоника.

Нормативное распределение тональностей противоположно каденционной формуле. Этот принцип, получивший широкое распространение во времена Баха, был известен и раньше. [Действие принципа TDST обычно проявляется в виде одного из двух следующих вариантов построения тонального плана:]

1. Тональности доминанты и субдоминанты могут идти подряд (Бах, I том «ХТК», прелюдия es-moll — после си-бемоль минора идет ля-бемоль минор).

2. Формула последования тональностей может приобретать и следующий вид: TDTST (например, в формуле рондо главная тема возвращается обычно в главной тональности, вторая тема идет иногда в тональности доминанты, третья — в тональности субдоминанты).

В сонате Моцарта соль мажор [№ 5, I часть] вся разработка изложена в доминантовой тональности; в репризе сонаты Моцарт вводит отклонение в ля минор и до мажор («опоздание» субдоминантовых тональностей, которые все же должны появиться в произведении). Чаще субдоминантовые тональности вводятся в разработочной части. Они обычны и в репризных частях:

Скрябин, поэма ор. 32 № 2:

$$\begin{array}{ccccccccc} D & - & Fis & - & D & - & G(Es) & - & D \\ T & & D & & T & & S & & T \end{array}$$

Область субдоминантовых тональностей типична также для отклонений в кодах (Бах, прелюдия ми-бемоль минор из I тома «ХТК»). Вообще субдоминанта вступает в свои права, когда близка [заключительная] тоника.

Закономерность TDST живет (и даже в еще более простом виде) в советских массовых песнях [(«Подмосковные вечера» Соловьева-Седого)].

Наряду с последованием тональностей по принципу TDST могут существовать и другие, терцовые тональные планы (в виде секвентного наложения терций в одном направлении).

Если план построен по большим терциям (конец первой половины XIX века), то возможны два направления — восходящее или нисходящее (без уменьшенной кварты нельзя замкнуть круг).

Например:

$$\begin{array}{ccccccc} C-dur & - & E-dur & & - & As-dur & C-dur \\ T & & D(\text{параллельно-} & & & S & T \\ & & \text{го минора}) & & & & \end{array}$$

Здесь — намек на принцип TDST; [(см. также вступление к IV акту оперы Римского-Корсакова «Царская невеста»: f — a — cis — f)]. В нисходящем большетерцовом плане — наоборот. Но важен принцип секвентного наложения терций, а не распорядок функций.

Пример: Лист, этюд ре-бемоль мажор:

Des — A — F — Des

Произведения, целиком построенные по малотерцовому плану, встречаются крайне редко¹, но такое последование тональностей часто применяется в отдельных частях:

C — Es — Ges (Fis) — A — C (с увеличенной секундой).

Терцовые планы с диатонической группой тональностей нередки в эпоху после венских классиков.

Шуман — «Арабеска»:

C—e—C—a—C
T D T S T

Примеры терцовых тональных планов в разработках — Бетховен «Аппассионата» и скрипичная соната до минор; Шуберт, неоконченная соната до мажор — связующая партия экспозиции; Лист, кода этюда ре-бемоль мажор.

Более редкие закономерности — симметричные тональные планы² [Бетховен, разработка финала «Лунной сонаты»:]

[Cis - fis - G - fis - cis]

¹ [Приближается к такому плану структура I части 4-й симфонии Чайковского, где малотерцовая цепь экспозиции (f—as—H) продолжена и замкнута в репризе (d—F—f).]

² [В дополнение к вышеизложенному И. В. Способин рекомендовал также прочесть параграф о гармонии из его книги «Музыкальная форма».]

VII. ОРГАННЫЙ ПУНКТ

Органный пункт — это звук, более или менее продолжительно выдерживаемый в одном из голосов (чаще всего в басу), в то время как в остальных голосах происходит обычное чередование гармоний. Специфический признак органного пункта — противоречие между выдержанным звуком и остальными гармониями. Органный пункт известен с глубокой древности. [Наиболее раннее упоминание о нем встречается в XI веке. В трактате «Микролог» Гвидо д'Ареццо говорится о сопровождении одноголосного пения выдержанным звуком органа (*organum suspensum*)]¹.

Органный пункт обычно бывает на тонике или на доминанте. Тонический органный пункт утверждает устойчивость, доминантовый несет с собой напряжение. Встречаются также фоновые органные пункты, имеющие колористическое значение [Прокофьев, балет «Золушка», № 38, «Полночь» из II акта; Шостакович, кода финала 8-й симфонии].

Тонический органный пункт может возникать [там, где возможно продолжительное звучание тоники] в конце построения или в его начале (подобно обороту $T - S_4^6 - T$). Бах и позднейшие композиторы часто начинали тему оборотом $I - II_2 - \dots$ (Бах, I том «ХТК», прелюдия до мажор). II_2 выбран здесь потому, что бас у него тот же, что и у тонического трезвучия, — это следы тонического органного пункта. Тонический органный пункт возможен в начале любого построения (даже отрывка темы в разработке). В гармонической задаче он может быть в начале каждого из предложений, а также в ее конце.

Встречается органный пункт, занимающий всю пьесу или целую крупную ее часть (Шопен, «Колыбельная»; Римский-Корсаков, «Садко», песня индийского гостя)². [«Прообразом этому послу-

¹ [«Практический курс гармонии», часть II. М., 1935, стр. 224.]

² [Один из самых удивительных случаев применения органного пункта находится в «Фантазии на одну ноту» Перселла, где органный пункт на квинте в среднем голосе выдерживается на протяжении всего произведения.]

жил танец мюзет (французское название волынки), который, как показывает его наименование, писался в подражание игре на волынке.»¹⁾

Доминантовый органнй пункт встречается там, где [возможно длительное звучание] доминанты (в условиях восьмитактового периода — в 4 и 7 тактах), например между K_4^6 и D. В половинных каденциях между ними возможна двойная доминанта:

62 **Бетховен. 9-я соната, II часть**
Allegretto

e-moll. p.

63 C-dur

В заключительных каденциях между этими аккордами может быть отклонение во II ступень мажора:

64 [Sostenuto] Шопен. П елюдия, ор.45

g-moll:
F-dur: I IV I_{6/4} v_{6/5}
I v₇ I

¹⁾ [«Практический курс гармонии», часть II, стр. 227.]

В более крупных формах доминантовый органнй пункт является подготовкой какой-либо новой части (например, репризы первой темы). Медленное вступление ко 2-й симфонии Бетховена заканчивается органнм пунктом на доминанте ре минора, после чего появляется главная тема аллегро в ре мажоре. Протяженный доминантовый органнй пункт [готовит главную тему] в увертюре к «Князю Игорю» Бородина.

Часто органнй пункт на доминанте предшествует побочной партии. Он может быть также перед кодой или внутри коды. Доминантовый органнй пункт может занимать всю середину в малых формах. В редких случаях он находится в начальном изложении темы — Бетховен, вариации из «Крейцеровой сонаты», начало репризы в «Аппассионате» (где предрепризный доминантовый органнй пункт как бы «запаздывает», оттесненный вводным септ-аккордом в конце разработки).

[Если органнй пункт трактуется как доминантовая функция каденции перед вступлением новой части сочинения (перед репризой, кодой, побочной партией и т. д.), то размеры его иногда бывают огромны, что связано, конечно, с большими масштабами всего сочинения (симфония, соната). «Накопление доминантовой неустойчивости служит мощным средством подготовки вступления новой тоникой или возвращения главной тональности. . .

Риман называет органнй пункт на доминанте главной тональности в конце сонатной или симфонической разработки «тормозом», который останавливает непрерывное движение по неустойчивым тональностям (характерная черта разработок), с тем чтобы направить его по руслу главной тональности в репризе» (Бетховен, III часть сонаты до-диез минор, конец разработки)¹.]

При определении функций аккордов органнй пункт в расчет не принимается. Однако его следует принимать в расчет, если выдержанный звук входит в аккорд, пополняя звучащие над ним аккорды (удваивать этот звук нецелесообразно).

Введение органного пункта. Органнй пункт начинается с тяжелой доли (заканчивается на любой). Органнй пункт на тонике начинается тоническим трезвучием (или доминантой к субдоминанте) и им же кончается, но иногда начинается и с доминантовой гармонии на тоническом басу. Можно закончить так, чтобы выдержанный звук оказался аккордовым или неаккордовым диссонансом, однако при условии правильного его последующего разрешения. Органнй пункт на доминанте начинается K_4^6 или доминантовой гармонией. Если выдержанный звук оказывается диссонансом, он требует соответствующего голосоведения.

Гармонии на органном пункте. Здесь могут быть все аккорды данной тональности (включая и мажоро-минорную систему). Возможны также различные отклонения:

¹ [«Практический курс гармонии», часть II, стр. 230.]

1. В мажоре на доминантовом органном пункте отклонения во все родственные тональности;

на тоническом органном пункте — отклонения преимущественно в субдоминантовую сторону (во II, IV, VI ступени), а также в тональности V и III ступени, в область двойной субдоминанты — в IV и II ступени от IV ступени. Побочные доминанты лучше брать в виде уменьшенных септаккордов.

2. В миноре на доминантовом органном пункте отклонения в тональности V, IV ступеней (остальные применяются редко). Лучше с уменьшенным септаккордом;

на тоническом органном пункте — отклонения в IV ступень, реже в IV от IV ступени, во II низкую (редко).

Органый пункт в других голосах. Из других голосов органый пункт образуется чаще в сопрано. Применяются такие гармонии, в которые входит выдерживаемый звук, или те, которые во время звучания органного пункта образуют полные аккорды (например, трезвучие II низкой ступени под органным пунктом тоники). Можно брать целиком пятиголосные аккорды (например, уменьшенный вводный септаккорд под тоническим органным пунктом). Иногда при этом верхний выдержанный звук только дублирует нижний:

Бетховен. 3-я симфония, I часть

65 [Allegro con brio]

B-dur

См. также: Бетховен, окончание Largo e mesto из 7-й сонаты. Встречаются органые пункты на тонической терции, чаще в миноре и в басу:

66 [Allegro con grazia] Чайковский. 6-я симфония

B-moll

См. также: Чайковский, главная тема финала 5-й симфонии, IX вариация из II части фортепианного трио.

В мажоре — очень редко и при условии, что звук терции входит в общую гармонию [(Прокофьев, финал 6-й сонаты, тема C-dur)]. Скорее можно встретить выдержанную мажорную терцию в верхнем голосе (например, у романтиков — Лист, ноктюрн *Liebestraum*; Григ, «Лебедь»). У Чайковского есть пример органного пункта на доминантовой септимере (на IV ступени):

Чайковский. 5-я симфония, II часть

67 **Темпо precedente** (♩ = 100)

D-dur

Двойной органный пункт образуется, как правило, на тонике и доминанте (разновидность тонического органного пункта). Выбор гармоний при этом более прост. Обычно тоника помещается внизу, а доминанта — наверху. Обратный случай — переход к финалу 5-й симфонии Бетховена:

68 **[Allegro]** — Бетховен. 5-я симфония, III часть

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

Органный пункт на тонике. Голос, находящийся непосредственно над басовым органным пунктом, не принимает на себя функции гармонического баса, а трактуется как средний голос. Голосоведение подчиняется различным закономерностям в зависимости от того, в каком месте формы находится органный пункт. Если он помещается в начале, то мелодическая линия такая же, как и без органныго пункта [(преимущественно волнообразное движение)]. В заключительных же частях движение голосов обычно имеет определенное одно направление — либо вниз, либо, наоборот, вверх (это не типично для экспозиционного изложения, в заключение же все направлено к завершению мысли). В дополнениях построения постепенно сокращаются (сначала четырехтакты, далее двутакты и т. д.). Соответственно убывает и количество гармоний, так как построения делаются короче. Остаются только D — T или S — T или даже одна T.

Органный пункт на доминанте. Если он невелик (оборот K_4^6 — D может считаться наименьшим последованием на органным пункте), к нему не предъявляется особых мелодических требований. На более протяженных же органных пунктах обычно движение совершается в одном направлении (подъем либо спад). Мелодия часто строится секвентно.

Фигурация органныго пункта. Выдержанный звук иногда подвергается фигуративной обработке, например ритмической (синкопированный ритм или какой-либо другой, столь же характерный; иногда подражание какому-либо ударному инструменту). Чаще обработка мелодическая — фигурация одним или двумя вспомогательными звуками. [При этом рисунку остинато часто придается тематическое значение] («Садко», 4-я картина). В скерцо из сонаты ор. 2 № 3 Бетховена органный пункт, обработанный вспомогательными звуками, также оказывается тематическим.

Встречаются органные пункты, почти переходящие в *basso ostinato*, если они используют не только прилегающие звуки, но также и отстоящие на терцию. В оратории Листа «Легенда о святой Елизавете» наблюдается уже нечто среднее между органным пунктом и остинато¹.

[В следующем примере фигурация заключительного тонического органныго пункта может рассматриваться также и как остинато на одну из ранее проведенных тем («Подай вам бог победу над врагами!»):]

¹ [Способин имеет в виду вступление к оратории, такты 14—7 от конца (рисунок баса: I—VII—VI—I в E-dur).]

69 Allegro molto , Бородин. „Князь Игорь“, пролог

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is C-dur, indicated by the text 'C-dur' at the beginning of the first system. The tempo is marked 'Allegro molto'. The music features a series of chords in the treble staff, with dynamic markings such as ff and f . The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The first system spans three measures, and the second system also spans three measures.

VIII. ГАРМОНИЯ НАТУРАЛЬНЫХ ЛАДОВ¹

1. НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР

Из всех натуральных ладов натуральный минор имеет наибольшее значение. {«Отсутствие вводного тона в значительной мере понижает интенсивность тяготения доминантовой гармонии в тонику». Слабо выраженная способность натуральной доминанты выполнять ее нормативную динамическую роль, «основанную на восходящем тяготении вводного тона, ограничила применение аккордов доминантовой группы натурального минора особыми условиями»².

Возникновению иного типа функциональной логики, помимо описанного мелодического оборота, благоприятствует еще и следующее обстоятельство: интенсивность тяготения натуральной доминантовой гармонии настолько ослаблена, что нередко тяготение субдоминанты в тонику воспринимается как более яркое. Поэтому D и S как бы поменялись местами, с тем чтобы в целях динамического нарастания функция с более ярко выраженным тяготением следовала за менее активным в этом отношении созвучием. Поэтому логика последования аккордов, возникающая на основе фригийского мелодического оборота, противоположна логике мажора и гармонического минора: ³].



Аккорды натурального минора применяются во фригийских оборотах.

¹ [В другие годы этот раздел курса носил название «Старинные лады» и имел иной план: 1. Пентатоника. 2. Семиступенные лады (эолийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолийский). 3. Перемешанные лады (с единой тоникой, со смещениями тоники). 4. Параллельный мажор-минор.]

² [«Практический курс гармонии», часть I. М., 1934, стр. 99.]

³ [Т а к ж е, стр. 100.]

[Под этим термином подразумевается нисходящий верхний тетраход натурального минора. Фригийским оборотом называется также и гармонизация этого тетрахода. Если фригийский оборот служит заключением какого-либо построения, он называется фригийским кадансом. «В этом случае остановка происходит чаще всего на мажорной доминанте (то есть тонике фригийского лада) и, следовательно, мало чем отличается от других форм половинного каданса»¹.]

Фригийский оборот чрезвычайно распространен как в западно-европейской [Мендельсон, Шотландская симфония], так и в русской музыке (Мусоргский, «Хованщина»).

[Два принципа гармонизации фригийского оборота:]

1. Каждый звук фригийского оборота может рассматриваться как прима, терция, квинта или септима соответствующего аккорда:

70 c-moll

I	VII _b	IV
VI	VII	IV
I	III	
VI	III	
I	I ₇ (или его обращение)	
VI	I ₇ [или его обращение]	

	VII	IV _b
	V _b	II ₃
	III _b	VI ₃
	I ₂	

2. Каждый звук фригийского оборота может быть повторен (или продлен) и гармонизован при этом несколькими аккордами:

71 c-moll

фригийский оборот

Фригийский оборот возможен в любом голосе. Порядок аккор-

¹ [«Практический курс гармонии», часть I, стр. 100.]

[Термин «фригийский каданс» (IV—V # в миноре) исторически ведет свое происхождение от старинного фригийского лада. Пьеса во фригийском миноре в музыке XVI—XVII веков заключалась мажорным тоническим трезвучием (VII_b—I #), которое впоследствии превратилось в мажорную доминанту лежащего квинтой ниже гармонического минора. Стилизацию такого фригийского лада представляет VII из вариаций Чайковского op. 19 № 6 F-dur.]

дов [часто зависит от логики движения данного мелодического голоса, содержащего звуки фригийского тетрахорда, и в связи с этим сказывается очень разнообразным]:

Гуно. „Фауст“, Баллада о фульском короле,
[Moderato maestoso] II действие
un poco rit.

72

Marp.

В Фу . ле жил да был ко . роль,

pp stacc.

a-moll: I III₆ VII IV VI III VI

См. также: Мусоргский, «Борис Годунов», сцена в боярской думе, начало.

Ступень, идущая обычно в одну сторону, вниз, во фригийском обороте может идти и в другую. Движение VII ступени во фригийском обороте вниз нельзя считать специфичным для натурального минора. Специфично ведение натуральной VII ступени вверх в I. В натуральном миноре доминантовые гармонии структурно отличаются от доминант гармонического минора. На III и VII ступенях находятся большие трезвучия, а на V ступени — малое (к нему может добавляться септима; остальные аккорды лучше применять в виде трезвучий).

В системе натурального минора трезвучия III, VI и VII ступеней образуют подсистему с местным центром — трезвучием III ступени (тоникой параллельного мажора). Намечаются также подсистемы с трезвучиями VII и VI ступеней в качестве тоники. Другие аккорды оказываются непрочными местными тониками.

Русская школа внесла новое в использование натурального минора: аккорды доминантовой группы идут прямо в тонику:

Глинка. „Руслан и Людмила“, Турецкий танец

73 [Allegretto quasi andante]

D-dur: III II₆ V VI
h-moll: V IV₆ VII I

Отсюда образование новых оборотов и кадансов:

- I — IV — VII_{нат.} — I
 I — IV — III₆ _{нат.} — I
 I — IV — V _{нат.} — I
 I — IV — VII₆ _{нат.} — I

Подобные обороты встречаются и в западной музыке:

Лист. „Пляска смерти“

Allegro moderato

74

d-moll: I V VI₆ VI V₆ VII III₆ VI

См. также: Равель, «Сон Флорины», Пavana.

Такие соединения могут заменять стереотипные функциональные формулы, применяясь и независимо от фригийских оборотов. При этом любая доминантовая гармония может идти также в субдоминантовую. Наряду с созвучиями кварто-квинтового соотношения могут использоваться и аккорды верхне- и нижнетерцового, а также секундового соотношения с тоникой. Следовательно, порядок функций не имеет значения (тяготения ослаблены по сравнению с гармоническим минором).

В секвенциях с функционально ясными оборотами (например, S — D — T) можно делать отклонения во все возможные побочные центры — в III ступень, IV₁ (дорийскую), V (фригийскую), VI (лидийскую), VII (миксолидийскую).

Дополнение. Разрешения септаккордов в условиях диатоники

Разрешением называется переход диссонирующего аккорда в консонирующий.

Общий принцип разрешения исходит от элементарных функциональных соотношений. Например, V₇ разрешается в VI ступень так же, как VII₇ разрешается в тонику параллельного натурального минора. Подобным же образом IV₇ разрешается в V. Секвенц-аккорды разрешаются чаще всего по образцу V₇ (например, VII₇ — III).

Общая формула разрешения септаккордов в диатонической системе: каждый септаккорд может быть разрешен в любое из трезвучий той же тональности, кроме

тех двух, из которых он состоит. Разрешение в эти два трезвучия только обедняет функцию аккорда, так как при этом не возникает ощущения смены гармонии. Доминантсептаккорд не может быть разрешен в два трезвучия — V и VII ступеней. Он может разрешаться в трезвучия I, VI, III, IV и II ступеней.

Типы разрешений септаккордов делятся на две группы:

I. Автентические типы разрешений; характерная их черта — ведение септисмы на секунду вниз (3 типа). Автентические типы имеют большое значение.

II. Плагальные типы разрешений; их общая черта — оставление септисмы на месте (2 типа).

Автентические типы разрешений

1. Нижнеквинтовое отношение. Основной прототип — $V_7 - I$. По этому образцу разрешается II_7 в V ступень; так же и другие септаккорды; терция септаккорда здесь уже не является вводящим тоном, и ее следует вести вниз для получения полного трезвучия. Этот тип — основа обычных диатонических секвенций. В различных звеньях диатонической секвенции появляются обороты старинных натуральных ладов:

75



2. Верхнесекундовое отношение. Прототипы: $V_7 - VI$ и $VII_7 - I$.

3. Нижнетерцовое соотношение. Прототип $V_7 - III$. Мало распространен. Более обычно при этом — оставление основного тона в басу [или разрешения по типу $V_2 - III$]:

Танеев. „Орестея“, III часть: „Эвмениды“,
[Andante ma non troppo] антракт ко 2-й картине

76

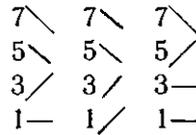


См. также: Бородин, 2-я симфония, конец экспозиции [I части, $V_3^4 - III$]; «Князь Игорь» [вступление к прологу, $II_2 - III$]; Римский-Корсаков, «Снегурочка» [заключительный гимн из II акта,

V₂—III]; Франк, «Прелюдия, хорал и fuga» — I—I₂—VI—VI₂—IV—I₆ (из средней части хорала).

В примере 76 третий автентический тип разрешения.

Схема всех трех типов автентических разрешений:



Плагальные типы разрешений

1. Нижнесекундовое отношение. Прототипы — II₇—I₆, V₇—IV₆, VI₇—V₆:

Вагнер. „Валькирия“, I действие

77 [Più lento]

F-dur: V_{9.7} IV₆

2. Нижнеквартовое отношение. Прототип — IV₇—I

78 [Andante ben tenu o]

Григ. „Лебедь“

G-dur: I IV₇ I IV₇ I IV₇^b

См. также: Рахманинов, «Здесь хорошо» (в конце $V_7—II—V_7$).
Схема плагальных разрешений:

$$\begin{array}{cc} 7— & 7— \\ 5\ \ & 5— \\ 3\ / & 3\ \ \\ 1\ / & 1\ / \end{array}$$

Переходы септаккорда в септаккорд в условиях диатоники

Существует всего семь септаккордов. Каждый из них может перейти в шесть остальных. При этом возникают три автентических (с септимой, идущей на ступень вниз) и три плагальных (с септимой, остающейся на месте) перехода. Наиболее употребительно нижнеквинтовое соотношение по образцу $II_7—V_7$. Переход $V_7—I_7$ — основа стереотипной секвенции. Какими бы ни были хроматические комбинации, всегда остаются следы возможного диатонического разрешения.

Названия септаккордов

Среди употребительных септаккордов три имеют малую септиму, три — большую, один уменьшенную.

Большое трезвучие с малой септимой дают мажорный септаккорд.

Малое трезвучие с малой септимой — минорный септаккорд.

Уменьшенное трезвучие с малой септимой — малый септаккорд.

Большое трезвучие с большой септимой дает большой септаккорд.

Малое трезвучие с большой септимой — большой минорный септаккорд.

Увеличенное трезвучие с большой септимой — увеличенный септаккорд.

Уменьшенное трезвучие с уменьшенной септимой — уменьшенный септаккорд.

2. МЕЛОДИЧЕСКИЙ МИНОР¹

Верхний тетракорд мелодического минора образуется от движущихся вверх проходящих звуков между квинтой и примой лада. При этом гармоническую основу составляет оборот из трезвучий I и V ступеней (или I и V_7). Но встречается и нисходящее движе-

¹ [В строгом смысле мелодический минор не является натуральным ладом. Но так как он близок к натуральным, диатоническим ладам, то может условно относиться к этой ладовой группе.]

ние, обычно на фоне доминантовой гармонии (при этом звук повышенной VI ступени оказывается местной II ступенью между повышенной VII и V ступенями). Термин «мелодический» правомерен по отношению к этому ладу, так как вертикаль здесь на втором плане, а на первом — мелодические явления [поэтому звуки VI и VII ступеней мелодического минора обычно не входят в состав одного аккорда].

[Мелодический минор применяется для избежания интервала увеличенной секунды.]

В музыке XV—XVI веков, большей частью церковной, увеличенные и уменьшенные интервалы избегаются. Дело здесь не в том, что они неудобны для хорового пения. Эти интервалы казались слишком чувственными для церковного письма.

В условиях мелодического минора сложился ряд аккордов. Они относятся к субдоминантовой группе и имеют отдаленное происхождение из дорийского лада. Это — мажорное трезвучие IV ступени, мажорный септаккорд IV ступени, редко большой мажорный нонаккорд IV ступени, малый VI₇, уменьшенный VI₆ (трезвучие VI ступени неупотребительно в четырехголосии как уменьшенное, но оно возможно в любом виде в трехголосии), редко II ступень.

Условия применения

1. В нисходящем движении. Наиболее часто аккорд с VI высокой ступенью в его составе идет в один из аккордов с VI низкой ступенью (чаще всего это II₇, DD с увеличенной секстой, VII₇ и реже трезвучие IV ступени).

Из аккордов мелодического минора для отклонений пригодна лишь мажорная субдоминанта (после которой надо восстановить минорную — Бетховен, 32 вариации до минор; Шопен, прелюдия ми минор):

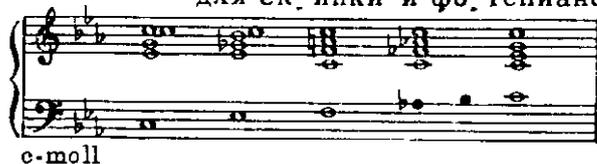


Иногда после мажорной субдоминанты минор не восстанавливается.

Аккорды IV ступени — трезвучие, септаккорд и нонаккорд — вводятся так, как будто они являются доминантой к VII натуральной ступени. Тогда перед ними стоит трезвучие тоники, равное II ступени, минорный II₇ и II₇ с уменьшенной квинтой:

80

Григ. Соната c-moll
для скрипки и фортепиано



2. В восходящем движении. Звук VI высокой ступени может идти прямо в VII высокую — во вводный тон, сопровождаемый доминантовой гармонией. Это часто встречается у Баха:

81



3. ДРУГИЕ НАТУРАЛЬНЫЕ ЛАДЫ¹
[старинные диатонические лады]

[Особую группу натуральных ладов составляют лады дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский.] Все они представляют собой особые виды диатонического мажора и минора. Диатоническими ладами называются те семиступенные лады, ступени которых могут быть расположены по чистым квинтам. Чтобы строить их, можно начинать от различных ступеней мажорной гаммы [от II ступени — дорийский, от III — фригийский и т. д.].

Середина и вторая половина XIX века считается эпохой хроматизации гармонии. В это время было много поисков и находок в области музыкального колорита, что явилось одной из движущих сил быстрого развития гармонии. В XIX веке резко усиливается процесс индивидуализации стилей различных композиторов, в частности и гармонических стилей. Хроматизация гармонии была одной из крайностей эволюции гармонии. Другой крайностью можно считать возрождение старинных диатонических ладов.

Трудно сказать, существовали ли эти лады в многоголосной музыке XV и XVI веков. Произведения той эпохи часто начинаются неопределенно в ладовом отношении. Кроме того, как выяснила современная наука, все старинные лады — народные, в народной

¹ [Они носят различные названия: лады народной музыки, старинные (Способин чаще пользовался этим термином), церковные, средневековые, особые диатонические, грегорианские, даже греческие, античные и гептатонные.]

музыке они сохраняются до сих пор [и поэтому есть основание считать, что они существовали всегда]. Диатоника в народных ладах — или единственная, или преобладающая система.

В музыке XIX века к ладам предъявляются другие требования (в частности, требование определенного колорита). В применении старинных ладов в музыке XIX века наблюдаются две художественные тенденции:

1. Использование мелодико-гармонического колорита народной музыки.

2. Стилизация в архаическом духе.

Первая из тенденций — прямое отражение особенностей народной музыки. Это проявилось уже у Шопена (особенно в мазурках, где связь с польской народной музыкой более непосредственна), а также у Грига. Широкое распространение получило использование старинных ладов в русской музыке (начиная от Глинки), в особенности у композиторов балакиревского кружка, например в «Борисе Годунове» Мусоргского, в хоре поселян из «Князя Игоря» Бородина, в песне вольницы из «Псковитянки» Римского-Корсакова. После Октябрьской революции характерные особенности народных ладов интенсивно разрабатывались в профессионально-композиторской музыке других народов СССР (в казахской, туркменской, армянской, молдавской и других).

Вторая из тенденций связана с использованием старинных сюжетов (особенно в опере). Применение старинных ладов иногда служит здесь средством стилизации. Например, у Листа в «Пляске смерти» введение старинного напева «Dies irae» вызвало к жизни обороты натурального минора (пример 74). В других случаях это связано с воспроизведением (особенно в опере) старинного церковного пения («Хованщина», хор «Враг человеков»; «Сказание о невидимом граде Китеже», «Чудная небесная парица»; [«Борис Годунов», хор «Плачьте, плачьте, люди»; Бородин, «В монастыре»]. Вторая тенденция имеет более второстепенное значение по сравнению с первой.

4. СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ДИАТОНИЧЕСКИХ ЛАДОВ

Употребительны всего шесть диатонических ладов. Седьмой, локрийский (гипофригийский) лад в музыке [почти] не применяется, так как на его тонике нельзя образовать консонирующего трезвучия. Обозначение этих ладов следует расположению [малых и больших] секунд, без учета опорных звуков (автентические и плагальные опоры часто бывают перемешаны, членение здесь неясно).

Лады систематизируются различным способом. Можно выделить три принципа классификации:

1. По признаку [общего] звукового состава. В этом случае в пределах той же звуковой системы меняется опорный звук:

82



2. По признаку общей тоники:

83



Оба названных принципа связаны с различными типами существующей в музыке ладовой переменности. Например, в мазурке Шопена ор. 24 № 2 в рамках до мажора происходит диатоническое отклонение в дорийский ре минор (пример 17). Первый принцип имеет также значение для тональных секвенций¹.

3. Третий принцип систематизации берет за основу квинтовый ряд (пример 84). При этом тонки располагаются по квинтам. Движение в одном направлении приводит к постепенному усилению какого-либо одного ладового качества (мажорности в одном направлении и минорности в обратном):

84



¹ [Лучше называть их «диатоническими» секвенциями. Термин «тональные» неточен, так как остальные виды секвенций тоже тональны.]

Расположение по квинтовому кругу дает общую картину колористических свойств ладов (от «сверхмажора» — лидийского лада до «сверхминора» — фригийского). В центре каждой из двух ладовых групп (мажорной и минорной) находятся основные типы обоих ладов (тоники их отмечены кружком на таблице 84). Справа и слева на таблице они окружены своими разновидностями — более «темными» или более «светлыми» по своей окраске. Главенствующими оказались средние, достаточно противостоящие друг другу.

Сначала идет «сверхмажор», затем [обычный] мажор, далее несколько менее мажорный лад. Дорийский лад благодаря своей мажорной субдоминанте немного мажорнее, чем эолийский минор. Далее следует обычный минор, за ним «минор минорнее минора» — фригийский лад.

По сравнению с мажорными, минорные лады имеют большее распространение как в народной, так и в профессиональной музыке (кроме натурального минора применяются также дорийский и фригийский лады).

Если особые диатонические лады и существовали в эпоху средневековья, то основные взяли над ними верх примерно к XVII веку. У Баха натуральный минор в восходящем движении почти отсутствует (исключения связаны со старинными хоральными мелодиями с их архаичной гармонией). Натуральный минор у Баха встречается обычно в виде нисходящего верхнего тетра хорда. Когда мажор и минор стали основными ладами для европейской музыки, то другие лады превратились в мажоры и миноры обычного вида, как бы получив «поправки» в ступенях... При мажорной тонике *до* субдоминантовые тональности имеют *си-бемоль*, доминантовые — *фа-диез* (то же в миноре). Для любого центра (см. таблицу 84) все остальные тональности — родственные, только соотношения центра с тональностями его группы (как отстоящими от него на квинту) более просты.

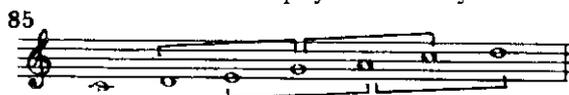
5. ПЕНТАТОНИКА ¹

Пентатоникой называется пятиступенный звукоряд, звуки которого могут быть расположены по чистым квинтам. При расположении звуков подряд образуются только большие секунды и малые терции в том порядке, в каком это возможно на черных клавишах рояля. Другие названия пентатоники — протодиатоническая (то есть перводиатоническая) система (в «Теоретическом курсе гармонии» Катуара), ангемитонный ² (то есть бесполутоновый) лад. Все эти термины с разных точек зрения определяют лад. Пентатоника называлась также «китайской» или «шотландской» гаммой.

¹ [Пентатонику И. В. Способин также относил к старинным ладам (см. об этом в его «Элементарной теории музыки». М., 1954, стр. 145).]

² [«Вполне заграничное название» (Способин).]

Основная характеристика пентатоники — это отсутствие малых секунд и свойственных им острых ладовых тяготений, а также наличие трихордов — групп из трех звуков, составляющих малую терцию с прилегающей к ней сверху или снизу большой секундой:

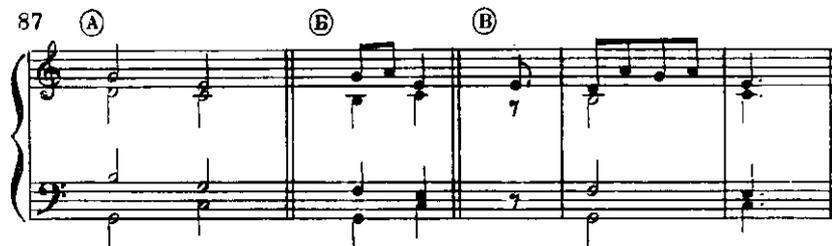


В пентатонике любой звук может быть главной опорой, то есть тоникой. Поэтому возможны пять ладовых вариантов [позиций] пентатоники:



Опорой могут быть скорее всего звуки мажорного или минорного трезвучия. Поэтому первый и последний варианты имеют наиболее определенную ладовую окраску. Первый вариант называется мажорной пентатоникой, пятый — минорной пентатоникой. Остальные варианты менее определены в ладовом отношении. Третий минорен, четвертый имеет мажорный оттенок из-за большой сексты. Второй не имеет ни мажорной, ни минорной окраски. Соотношение крайних вариантов — мажорной и минорной пентатоник подобно соотношению параллельных ладов мажора и минора¹.

Пентатоника встречается в народной музыке различных народов (в том числе у североамериканских индейцев). Встречается она и в русской народной музыке. На значение трихордов в народной песне впервые указал исследователь русской песни П. П. Сокальский (еще в 80-х годах XIX века). Впоследствии об этом говорил также А. Д. Кастальский. [Мелодические трихорды часто придают национально-русский оттенок общеевропейским оборотам гармонии.] Поясним это примером. Оборот V—I или V₇—I (пример 87А) может встретиться во всякой музыке. Он же с трихордом в мелодии звучит уже по-русски (пример 87 Б). Еще более усиливается русский колорит с развитым на основе трихорда мелодическим рисунком (87 В):



¹ [Схему видов пентатоники см. в «Элементарной теории музыки», стр. 140.]

В середине XIX века пентатоника появилась в европейской музыке. Благодаря отсутствию полутонов и острых тяготений применение этого лада связано с ощущением покоя. Пример — лейтмотив Валгаллы из «Кольца нибелунга» (Валгалла — местожиительство богов, где «по чину» требуется спокойствие). Пентатонная мелодия гармонизована средствами обыкновенного мажора. Гармонизация (ее одними трезвучиями придает строгость. В романсе «Спящая княжна» Бородин пентатоника в мелодии тоже создает спокойный характер, в духе колыбельной.

Так как пентатоника отличается от диатонических мажора и минора отсутствием ступеней, образующих тритон (IV и VII в мажоре и II и VI в миноре), то из аккордики остаются лишь два трезвучия — I и VI ступеней в мажоре, I и III ступеней в миноре (лейтмотив Вакулы из «Ночи перед рождеством»). Есть еще один аккорд, соединяющий два трезвучия, — в мажоре это VI₇, как бы тоника с прибавленной секстой:

Бородин. „Спящая княжна“

88 [Andantino]

Спит, спит в ле - су гла - хом

As-dur: T⁶ T⁶

В мажоре нет доминанты, только субдоминанта на VI ступени; в миноре нет субдоминанты, есть только доминанта на III ступени. Но в пентатонике могут быть нетерцовые аккорды (см. пример 89 В). Если взять не одну пентатонику, а две, можно получить и доминанту, и субдоминанту (пример 89 Г). Такие гармонии образуются путем наложения субдоминанты на доминантовый бас. [Тоника с прибавленной секстой — см. пример 89 Д (ср. с примером 88).]

В западноевропейской и в русской музыке XIX века пентатоника обычно имеет значение лишь для мелодии и на гармонизацию особого влияния не оказывает. Мелодии пентатонического склада гармонизируют большей частью свободно, включая и звуки, не входящие в пентатонику. Впрочем, впоследствии [в последней трети XIX — начале XX века] она все же оказала некоторое влияние и на гармонию — очень малое у русских композиторов [Бородин, Мусоргский] и у западных романтиков [Лист, Григ] и очень большое у Дебюсси [и Равеля]. Со времени Шопена доминанта часто бывает завуалирована. На доминантовый бас накла-

дываются субдоминантовые гармонии. При этом нередко гармония нетерцового склада образует пентатонику:

89 / (А) (Б) (В) (Г) (Д)

DvII

Пример В — старинная форма задержания. Пример А — доминантундецимаккорд как II_7 на басу V ступени (Дебюсси, «Потонувший собор»). Пример Б — близок доминантовой гармонии из «Бориса Годунова» Мусоргского (Полонез):

90 **Мусоргский. „Борис Годунов“, Полонез**
Allegro polacca, non troppo allegro

C-dur: T D T D

T

См. также: Шуман, Новеллетта фа-диез минор; Дебюсси, «Девушка с волосами цвета льна».

От импрессионистов гармония D_{11} попала в джазовую музыку.

6. ДОРИЙСКИЙ ЛАД

Дорийский лад представляет собой минор с высокой VI ступенью. Звук VI ступени отстоит на большую сексту от тонки и называется дорийской секстой. Он может идти и вверх, и вниз, но диатонично. Специфичным для этого лада является ведение VI ступени вниз в V ступень — непосредственно или на расстоянии. В европейской музыкальной практике эта ступень давно

известна как ступень мелодического минора. Различие здесь в том, что в мелодическом миноре VII ступень высокая, а в дорийском — низкая.

Для дорийского лада характерны следующие гармонии:

1. Мажорная субдоминанта (которую часто называют дорийской субдоминантой). Иногда она усложняется септимой или ноной.

2. Минорное трезвучие на II ступени и минорный септаккорд II ступени.

3. Малый септаккорд VI ступени.

4. Большой нонаккорд V ступени, большой мажорный септаккорд VII ступени.

Особенно употребительны плагальные обороты с ведением мелодической VI ступени в V (соединение разных видов трезвучия IV ступени с тоникой). Употребляются и обороты с доминантовыми аккордами.

Большей частью эффекты дорийского лада имеют местное значение.

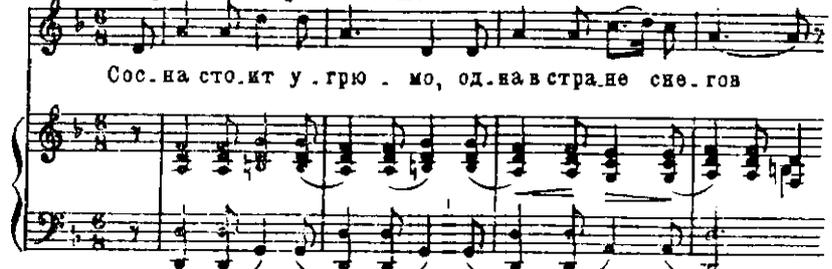
Для этого лада больше, чем для фригийского, типична известная непрочность тонического центра. Если тоника долго не появляется на тяжелых долях такта, она становится субдоминантой натурального минора. Чтобы избежать этого, надо чаще возвращаться к тонике или применять органнй пункт (см., например, Песню варяжского гостя из «Садко», вступление). Дорийскую субдоминанту очень любил Мясковский — главная тема 21-й симфонии, первая побочная тема I части 6-й симфонии:

Мясковский. 15-я симфония, I часть

91 *Andante*

 d-moll

Встречается она и у Грига, в романсе «Сосна» («северный минор»):

92 *Allegro tranquillo* Григ. „Сосна“

 Сос. на сто. ит у . грю . мо, од. на в стране сне. гов
 d-moll: I IV I IV I V₇ I

Обороты дорийского лада:

I—IV —II —I
 I—IV —VII₇—I
 I—V₁₁—I
 I—V —VII —IV—I
 [I—IV₇—II₅ —I]—IV₇—II₇—I
 I—IV —V₉ —I
 I—IV₇—V₉ —I

Орфография: при ключе лучше выставлять знаки натурального минора и ставить бекар или диез там, где встречается VI ступень дорийского лада.

7. ФРИГИЙСКИЙ ЛАД

Фригийский лад представляет собой минор со II низкой ступенью. Звук низкой II ступени отстоит от тоники на малую секунду и называется фригийской секундой. Обороты с низкой II ступенью особо характерны, если эта ступень идет вверх в III ступень, непосредственно или через несколько других звуков (то есть на расстоянии).

Гармонии фригийского лада:

1. Мажорное трезвучие и большой мажорный септаккорд на II ступени. И тот и другой аккорды чаще всего переходят в тонику (вообще для специфических гармоний старинных диатонических ладов особенно характерно сопоставление их с тоникой).

2. Минорное трезвучие VII ступени, иногда с септимой, также секстаккорд V ступени.

4. V₇ (III₇ малоупотребителен):

93 Var. VII Чайковский. Тема с вариациями op.19 №5
 Moderato assai

a-moll: I VII I₃ II₃ I₃ II₃ I VII I₃ IV I₃ IV

V₃ I₃ IV VI₃ I₃ IV III₃ VI VII I₃

Этот лад более устойчив, чем дорийский, однако фригийская тоника все же может превратиться в доминанту эолийского минора (Мусоргский, хор «Враг человек» из «Хованщины»). Приемы для его укрепления те же, что и для дорийского лада. Часто построение во фригийском ладе в конце получает мажорную тонику (VII вариация из вариаций ор. 19 № 6 Чайковского; «Полюшко» Книппера).

Встречается и такое голосоведение, когда допускается соседство минорной и мажорной тонической терции, но не веденном голоса на полутон (антракт к IV действию «Кармен»). Тоника может быть мажорной, а прилегающие к ней аккорды — фригийского лада. В следующем примере T и V₇ фригийского происхождения:

Римский-Корсаков. „Испанское каприччио“,
IV часть

[Allegretto]

94

dolce e leggero

A-dur: I V₇ I V₇

I V₇ V₇ I

Далее в той же «Сцене и цыганской песне» (IV часть «Испанского каприччио») встречается оборот: I—VII₇ фригийского лада [с мажорной тоникой] (аналогичная последовательность есть у Геварта в примерах из музыки испанских гитаристов); см. также: Рахманинов, 2-й концерт, финал (I—V₇—I). Эти последования, характерные для изображения Востока в русской музыке, [впервые ввел] Балакирев (романс «Не пой, красавица», см. пример 201). [Фригийский минор с мажорной тоникой — по существу доминантовый лад (см. 11-й раздел этой главы).]

8. ЛИДИЙСКИЙ ЛАД

Лидийский лад представляет собой мажор с IV высокой ступенью. Звук IV высокой ступени отстоит от тоники на увеличенную кварту и называется лидийской квартой. В этом ладе нет субдоминанты в обычном смысле слова. В художественной музыке практически не применяются [ни трезвучие IV ступени, ни его обращения]. Из субдоминант чаще встречаются трезвучие и септаккорд II ступени.

Главные характерные гармонии — II₇, реже II₃⁵ и II₉, малый IV₇, большой V₇.

Из доминанты — трезвучие и септаккорд V ступени. Возможен также минорный VII₇, но практически он почти не используется.

В русской народной песне лидийский лад относительно редок, он встречается в польской народной песне:

95 [Vivace] Шопен. Мазурка, op. 56 №2

C-dur

См. также мазурку op. 24 № 2.

Примеры — Бетховен, квартет ля минор, III часть in modo lidico (фа мажор [без си-бемоля] с рядом отклонений); Мусоргский, «Борис Годунов», Полонез (см. пример 90).

Ярче всего образцы лидийского лада у Грига, например в op. 72 (у Грига есть и минор с лидийской квартой):

96 Allegro Григ. Норвежские народные танцы, op. 72 №13

D-dur



Особенно характерно ведение звука IV высокой ступени на секунду вниз (а не вверх, как в двойной доминанте).

Тоника не обладает прочностью (легко может превратиться в субдоминанту натурального мажора) и нуждается в приемах укрепления.

Встречается и применение лидийского лада не как аккордовой последовательности, а в виде одноголосной мелодии на фоне двойного органного пункта.

9. МИКСОЛИДИЙСКИЙ ЛАД

Миксолидийский лад представляет собой мажор с VII низкой ступенью. Характерная ступень этого лада отстоит от тоники на малую септиму и называется миксолидийской септимой. В условиях обычного лада VII низкая ступень тяготеет вниз, и поэтому наиболее специфичны те обороты, в которых она идет вверх.

Аккордика миксолидийского лада:

1. V, V₇, а также большой V₉;
2. Возможны также VIIн трезвучие и сектаккорд, редко VIIн₇; субдоминанты такие же, как и в натуральном мажоре.

Тоника непрочна (легко становится доминантой натурального мажора). Приемы ее укрепления те же, что и в других ладах:

32 [Allegro vivo] Мусоргский. „Хованщина“, I действие

97 88

C-dur: I₄⁶ III₆ IV₆ VIIн I₄⁶ III₆ IV₆ VIIн I III₆⁶ I

См. также: Григ, фортепианный концерт [III часть].

Движение от аккордов фригийского минора



II низкая ступень мелодии идет к вводному тону, изредка прямо, а чаще через проходящую I ступень, служащую в аккорде II ступени септимой (пример 99 А). От VII и от VII₆ — как от VII натуральной и ее секстааккорда в натуральном миноре (пример 99 Б).

[От V₆ — аналогично движению от трезвучия VII (пример 99 В).]

99 А Б В

С: I IV С: I II С: I VII₆
 е: II₍₇₎ V₉ е: VII_{фр.} VII_{грм} I е: V₆фр. VII_{7грм} I

Движение от аккордов миксолидийского мажора

от VII — как от VII натуральной в натуральном миноре;
 от VII₆ — как от VII₆ натурального минора;
 от V — как от V натурального минора;
 от V₆ — как от V₆ натурального минора;

100

С-dur: I IV I IV₆
 G-dur: VII^{микс.} II₃⁴ V₇ I VII₆^{микс.} IV₄^b V₅⁹ I

I₆ II₆^{микс.} VII₃⁴ I₆ I₆ II₆^{микс.} V₃^{b5} V₇ I

Движение от аккордов лидийского лада¹:

¹ [Записей аккордовых последовательностей не обнаружено.]

101

C-dur: I IV I I₆ лид.
F-dur: I П₂ лид. I v I I V₆ V₅ I V I

11. ДОМИНАНТОВЫЕ ЛАДЫ

Есть группа ладов, которые условно можно называть доминантовыми ладами минора¹. Доминантовыми они названы, потому, что их тоникой служит как бы доминанта минорного лада:

102

как бы от доминанты (V ступени) ла минора

от натурального минора (фригийский)
от гармонического
от минора с двумя увеличенными секундами
от мелодического минора (мелодический мажор)

При своем применении эти лады обычно чередуются в различном порядке.

12. ЛАДОВАЯ ПЕРЕМЕННОСТЬ

Существуют два вида ладовой переменности²:

1. Переменность при одной тонике.
2. Переменность при сменяющейся тонике.

Первый вид ладовой переменности — чередование различных ладовых наклонений (например, мажорности и минорности) при сохранении одной и той же ладовой опоры (I ступени).

¹ [См. об этом также в «Элементарной теории музыки», стр. 149—150.]

² [В своем последнем курсе (1953/54 учебный год) Способин разделил ладовую переменность на следующие четыре вида:

1. Смена различных видов одного и того же лада.
2. Смена мажора минором (или наоборот) при одной тонике.
3. Смена центра при едином звуковом составе ладов.
4. Смена минора мажором, лежащим тоном ниже (и наоборот).

В связи с этим перед темой «Энгармонизм» он приводит примерные схемы оборотов и музыкальные образцы (из Верди, Листа, Вагнера) использования мажоро-минорных ступеней.]

Ладовая переменность возможна и без смены наклонения. В таком случае чередуются различные виды одного и того же ладового наклонения (например, сменяют друг друга дорийский, эолийский и фригийский лады — различные виды минора). При сменах лада образуется переменность ступеней одной тональности. Ступени, образующие тоническую квинту, при этом не альтерированы. Если сложить все лады вместе, получится двенадцатиступенная хроматическая гамма. Не обязательно показывать все три разновидности одного ладового наклонения. Можно ограничиться двумя.

В музыке XIX—XX веков самостоятельные произведения, целиком написанные в одном из особых диатонических ладов, встречаются редко. Чередование нескольких ладов на близком расстоянии создает смешанные формы ладов [(например, переменность дорийского и фригийского ладов в романсе Грига «Сосна»)], как одинакового, так и различного наклонений (Бизе, антракт к IV действию «Кармен» — соединение ионийского мажора и фригийского минора).

При смене лада хроматические варианты одной и той же ступени не идут друг за другом подряд, а находятся на некотором временном удалении друг от друга (Мясковский, 15-я симфония, главная тема; Мусоргский, ария Бориса). Это принято называть «хроматизмом вразбивку».

Распространен и такой вид переменности, когда в одной октаве септима миксолидийская, а в другой — ионийская. Это нередко встречается в народной музыке и связано с так называемым «обиходным звукорядом», например [соль —] ля — си — до — ре — ми — фа — соль — ля — си-бемоль [(тоника — до)].

[Второй вид переменности — система, базирующаяся на двух или более опорах при одинаковом или различном звукоряде.]

В условиях единой диатонической системы местные тоники с их субдоминантами и доминантами представляют группы, которые можно рассматривать как ионийскую, дорийскую, фригийскую и т. д. Они составляют основу для отклонений и модуляций строгого диатонического рода (см. пример 75).

Если две такие тоники более или менее равноправны, можно говорить о переменном ладе как об объединяющей эти группы системе. Так, например, отношения $V_7 — I$ в звене диатонической секвенции могут быть использованы для модуляции без помощи случайных знаков. В начальном звене возможны и другие соотношения и иное количество аккордов. Не обязательна и секвенция — каждая группа со своей тоникой может иметь собственный состав и порядок аккордов. Модуляция при этом понимается как смещение опоры с одной тоники данной системы на другую.

Переменность этого рода часто используется в народной музыке.

Наиболее типичные смещения:

От мажора — к VI ступени, к V ступени.

вого состава (общность звуков тоник роднит между собой и параллельные пентатоники). Вследствие совпадения всех звуков в параллельных ладах (пример 104 А) все аккорды их также будут общими, только стоят они на разных ступенях. Все главные аккорды Т, S, D мажора — мажорны, минора — минорны и находятся в параллельном отношении к аккордам мажора (пример 104 Б):

104

Diagram 104 illustrates parallel pentatonic scales and their chords. Part A shows a major pentatonic scale (мажор) and a minor pentatonic scale (минор) on a staff. Part B shows the corresponding chords for the major mode: T (Tonic), S (Supertonic), and D (Dominant), with their minor counterparts (t, s, d) shown below. The chords are represented by boxes containing notes on a staff.

Поэтому контраст между параллельными ладами все же достаточно силен, несмотря на общность всех аккордов. В каждой паре параллельных трезвучий совпадает их функция. Провести точную границу между параллельными мажором и минором трудно, пока нет опоры на ту или иную тонику. В песне «Подуй, непогодушка» из сборника Балакирева смещение центра пастукает только в конце.

[13. ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ СИСТЕМА ГАРМОНИЧЕСКИХ ЛАДОВ]

Параллельные гармонические мажор и минор, как и натуральные их разновидности, соприкасаются друг с другом всеми возможными в них аккордами (в том числе аккордами, специфическими для гармонического лада, так как VII ступень гармонического минора энгармонически равна VI низкой ступени параллельного мажора). Происходит обмен аккордами между параллельными тональностями. На этой основе некоторые гармонии приобретают новое ладовое местоположение — в параллельной тональности.

1. Мажор

Доминантовое трезвучие, септ- и нонаккорд параллельного минора переносятся на III ступень мажора. В мажоре на III ступени поэтому возможны мажорное трезвучие и мажорный септаккорд (иногда с малой ноной). Эти аккорды вводятся и функционируют примерно так же, как и обычные побочные доминанты. Особенно специфичным является разрешение такой доминанты в тоническое трезвучие. В колористическом отношении эти гармонии придают мажору большую просветленность (Рахманинов, 2-й концерт, II часть).

В сарабанде Генделя [из клавирной сюиты ре минор] после доминанты ре минора следует фа-мажорное трезвучие (но их

См. также: соната ор. 53, трио скерцо (ре мажор) — I — III⁶ — I; соната си мажор ор. 147 [трио скерцо (ре мажор)] III — I — V — I.

[По отношению к подобным хроматическим гармониям особенно важно установление их тональной принадлежности. Музыкальная теория первой половины XIX века была склонна определять тональную принадлежность по той диатонической гамме, из звуков которой он мог быть составлен. В чем критерий отличия между хроматическими гармониями, входящими в данную тональность (тональными) и относящимися к иным тональностям (инотональными, модуляционными гармониями)?] Аккорды, прежде возможные лишь при модулировании в другие тональности, постепенно становятся тональными гармониями благодаря необязательности цезуры между аккордами разных тональностей. Особенно ярким признаком внедрения в тональность прежде инотональной гармонии служит возможность кадавсирования этой гармонии непосредственно в тонику, так как одним из важнейших признаков внедрения аккорда в тональность является его способность идти прямо в тонику.

[Этот принцип касается не только III мажорной ступени, но и всех других хроматических гармоний, включая и самую далекую от тоники тритоновую ступень. Ее также можно считать принадлежащей данной тональности, если она обладает главнейшим свойством всякой тональной гармонии — способностью разрешаться непосредственно в тонический аккорд.]

В коде этюда ре-бемоль мажор Листа трезвучие, отстоящее от тоники на тритон, разрешается в тонику: тоника, низкая II ступень, ее субдоминанта, тоника; все гармонии на органном пункте тоники:

Лист. Этюд Des-dur

107 [Allegro affetuoso]

Des-dur: I

III IV (II)

I

Лист, окончание си-минорной сонаты — то же самое.
 Аккорды III мажорной ступени часто встречаются между то-
 никой и ее повторением. Возможно также участие ее в обороте
 TSD T на месте доминанты:

108 *Agitato* Рахманинов. „Полишинель“

I II

D-dur: I II



а также между двумя субдоминантами, в оборотах следующего типа: I — II — III маж. — II — V — I.

Встречаются (особенно часто в русской музыке) такие обороты, в которых звук специфической ступени гармонического лада используется поочередно в обоих своих значениях (для гармонизации применяются и энгармонически равные аккорды под звуком этой ступени). [Бородин, «Князь Игорь», песня половецкой девушки с хором (№ 7, из II акта), такты 32—36 и при повторении:]

109



То же самое возможно и с другими аккордами (например, с уменьшенным вводным с квартой), но это менее интересно в отношении колорита.

Минор

От параллельного гармонического мажора минор получает два аккорда. Минорная субдоминанта мажора становится минорной VI ступенью параллельного минора, а малый септаккорд II ступени — мнимым септаккордом IV ступени (точнее, вводным септаккордом с квартой вместо терции). Септаккорд можно представить себе и как трезвучие VI минорной ступени с прибавленной снизу малой терцией (или сверху — большой секстой). Эта гармония придает минорному ладу дополнительный оттенок потемнения.

Гармония VI минорной ступени в миноре введена в систематическое употребление Шубертом (романс «Приют», где эта гармония дана в кульминации).

Другие примеры: Шуберт, Sanctus в мессе Es-dur [(VI низкая минорная в мажоре)]; экспромт ми-бемоль мажор (отклонения в коде); Вагнер, «Кольцо нибелунга», лейтмотив судьбы (минорное трезвучие на VI ступени и V₇):

108

Вагнер. „Сумерки богов“,
Вступление

110 *Lento moderato*

p *pp*

g-moll: VI мин V₇

Вагнер, лейтмотив волшебного шлема — I — VI мин. — I — VI мин. — III [(«Золото Рейна», «Сумерки богов»)]; Григ, пьеса «Im Volkston» op. 63 № 1 ре минор, начало (VI мин. — V₇); Глинка, ария Руслана (VI мин. в прерванной каденции):

111 *Largo* - Глинка. „Руслан и Людмила“,
Ария Руслана

Руслан

Не бу . дут го . ворить о

pp

e-moll: I⁶₄ V₇

нем!

p *f*

VI мин. VII⁴₃

Бородин, сцена затмения в «Князе Игоре»; Мусоргский, лейтмотив Бориса («Скорбит душа»); Чайковский, «Ромео и Джульетта», плагальная каденция VII₂⁴— I; Римский-Корсаков, песня Кашеевны («Меч мой заветный»); «Царская невеста», вступление к IV действию; характеристика Любаши; Рахманинов, прелюдия соль-диез минор. [Минорный аккорд VII⁴ ступени — одна из любимых гармоний Прокофьева.]

VI минорная употребляется чаще в субдоминантовой функции (Шуберт, «Приют»).

Наиболее характерное ее применение — между двумя тониками (песня Кашеевны). VI минорная может соприкасаться с доминантой (голосоведение тогда затруднено), иногда — с субдоминантой (например, с минорной или мажорной IV ступенью). [Полная схема аккордов параллельной мажоро-минорной системы:]

112 C-dur a - moll

Такие обороты весьма типичны для колорита восточных мелодий в русской музыке («Князь Игорь» Бородина, «ориентальные» темы у Римского-Корсакова, Рахманинова).

IX. ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Энгармонической называется такая модуляция, в которой посредством энгармонической замены звуков меняется интервальная структура общего аккорда. При энгармонической замене всех звуков (например, *до-диез — ми-диез — соль-диез — си и ре-бемоль — фа — ля-бемоль — до-бемоль*) энгармонической модуляции не происходит, так как интервальная структура аккорда не меняется; речь идет здесь только об энгармонической замене тоналностей (*фа-диез мажор и соль-бемоль мажор*).

Энгармоническое равенство в нотах большей частью не выписывается. Фиксируется одно значение, другое подразумевается.

Для анализа энгармонической модуляции часто полезно разобрать аккорд, находящийся перед вполне определенной гармонией новой тоналности, по отдельным звукам, объяснив каждый из них с точки зрения наиболее вероятного ступенного значения сначала в предыдущей, а затем в последующей тоналности. После этого полученные отдельные ступени нужно собрать в созвучия.

[В хроматической системе] не может быть аккордов, не являющихся [для данных тоналностей] общими [при возможности энгармонических замен].

Для модуляции возможны такие энгармонические равенства:

1. Аккорд равен аккорду (применяется чаще всего).
2. Аккорд равен случайному сочетанию [(Вагнер, вступление к «Тристану», такты 82—84)].
3. Случайное сочетание равно случайному сочетанию (очень редко). [См. пример 184 (из Геварта) во II части «Теоретического курса гармонии» Катуара.]

Энгармонические модуляции подразделяются на две группы:

Первая основана на делении октавы на равные части.

Вторая — на энгармоническом равенстве малой септимы и увеличенной сексты.

[Первая группа энгармонических модуляций]

[Она основана на равенстве созвучий, составленных из равновеликих интервалов.] В октаве двенадцать полутонов. Двенадцать можно делить на две, три, четыре и шесть равных частей. На сколько частей разделена октава, столько энгармонически равных значений будет иметь результат деления. Сколько полутонов в полученных при делении частях октавы, столько будет различных, энгармонически не совпадающих друг с другом созвучий одного типа:

1. ЭНГАРМОНИЗМ ТРИТОНА

1. При делении октавы на две части ($12:2=6$) образуется двузвучие — тритон. Соответственно делению на две части он имеет два значения (увеличенная кварта и уменьшенная квинта). Тритон содержит шесть полутонов, и поэтому энгармонически не совпадающих оказывается также шесть тритонов (пример 113 А).

Для модуляции тритон почти не имеет самостоятельного значения (так как это двухголосное созвучие), но очень важен как составная часть более многозвучных аккордов (сцена похищения Людмилы).

2. ЭНГАРМОНИЗМ УВЕЛИЧЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ

Деление октавы на три части (12 : 3 = 4) образует увеличенное трезвучие. Соответственно делению на три части полученная звучность имеет три значения (основной вид увеличенного трезвучия и оба его обращения). Так как в образовавшихся при делении частях октавы содержится по четыре полутона, то энгармонически не совпадающих увеличенных трезвучий также четыре (пример 113 Б).

Для модуляций применяются главным образом те увеличенные трезвучия, которые наиболее просто понимаются в ладовом отношении, благодаря возможности прямого разрешения в тонику. В мажоре это увеличенные трезвучия на V и низкой VI ступенях, в миноре — на III и низкой IV (пример 114А). [Два других увеличенных трезвучия могут использоваться в качестве побочной доминанты или субдоминанты (пример 114 Б)]:

114 А

C-dur D S c-moll D S C-dur c-moll

$VI_n \rightarrow S$ $V \rightarrow D$ $IV_n \rightarrow S$ $III \rightarrow D$

Трезвучия V ступени мажора и III ступени одноименного минора энгармонически совпадают и имеют одинаковую (доминантовую) функцию. Так же энгармонически совпадают и имеют одинаковую (субдоминантовую) функцию трезвучия VI низкой ступени мажора и IV низкой одноименного минора.

Разрешения и переходы увеличенных трезвучий основаны на разрешении определяющего интервала увеличенной квинты.

Если пользоваться только этими увеличенными трезвучиями мажора и минора, то существенное значение имеет интервальное расстояние между соединяемыми тониками. Наиболее благоприятно расстояние в два тона: два трезвучия этого рода являются общими, и перемены функции при этом не возникает: например, модуляция из до минора в ми мажор (пример 115 А):

115 А

c-moll — E-dur A-dur — C-dur C-dur — es-moll

c-moll: I III III A-dur: I V V C-dur: VI_n VI_n I

Largo

dim. *pp*

Ces

κ

Расстояния в полтона и полтора тона (а также в $2\frac{1}{2}$ тона) менее благоприятны: здесь одно общее трезвучие, и функция его меняется (доминанта становится субдоминантой или наоборот).

В следующем примере модуляция из фа мажора в фа-диез минор:

Шуберт. Sanctus из мессы As-dur

117 **Andante**

pp *cresc.*

F-dur

ХОР

ff *fp* *decreso.*

San ctus

ff *fp* *decreso.*

fis-moll

Григ, «Свадебный день в Трельхаугене» (ля мажор — до мажор); соната до минор, финал (см. также пример 115 Б).

Расстояния в один и три тона неблагоприятны.

Но модулировать можно через любое из четырех трезвучий. Остальные два увеличенных трезвучия (из четырех возможных), которые не разрешаются в тонику предыдущей или последующей тональности, могут быть связаны с ней через посредство доминанты или субдоминанты. Они могут быть подчинены им как местным кратковременным тоникам (в качестве V или VI низкой ступени для мажорной тоники и в качестве III или IV низкой ступени — для минорной, см. пример 115 В).

О технике модулирования. Модуляции через увеличенное трезвучие довольно редки в четырехголосном складе. Голосов обычно или меньше, чем четыре, или больше, чем четыре. В басу по возможности следует брать тот звук, который при разрешении не остается на месте. Удваивать в увеличенном трезвучии нужно тот звук, который остается на месте. Если это не удастся при введении увеличенного трезвучия, то нужное удвоение можно сделать позже. Вверху предпочтительнее звук, остающийся на месте.

3. ЭНГАРМОНИЗМ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

При делении октавы на четыре равные части ($12 : 4 = 3$) возникает уменьшенный септаккорд. Соответственно делению на четыре части уменьшенный септаккорд имеет четыре различных значения (основной вид и три обращения). Так как число полутонов в образовавшихся при делении частях октавы равно трем, то возможны три различных энгармонически не совпадающих друг с другом уменьшенных септаккорда (см. пример 113 В).

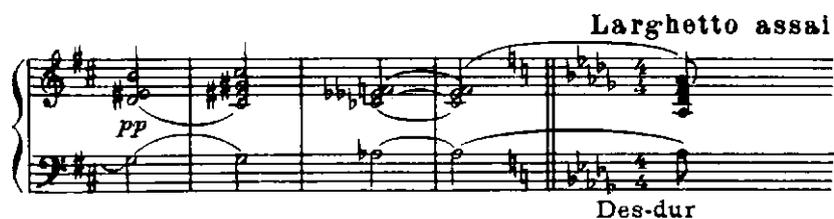
[Различные разрешения каждого из трех уменьшенных септаккордов общезвестны (см. Бригадный учебник). Поэтому укажем лишь на более редкие, особые разрешения.] Уменьшенный вводный к субдоминанте можно разрешать прямо в тоническое трезвучие. Аналогичное разрешение возможно с повышением VII ступени (и лучше в минор, см. пример 118):

118 А Римский-Корсаков. „Царская невеста“, IV действие
molto espressivo

Ох, э. тот сон! Ох, э. тот сон!..

ff dim. *p*

cis-moll



Уменьшенный вводный к тонике может разрешаться¹ как вспомогательный аккорд к увеличенному $\frac{6}{5}$ -аккорду (или дважды увеличенному $\frac{4}{3}$ -аккорду) двойной доминанты. Общий звук (VI_n) при этом остается на месте, а остальные идут на полутон вверх (пример 118 В).

Уменьшенный септаккорд на IV_v или II_v независимо от того, какой звук в басу, может идти в II₇ с уменьшенной квинтой (и далее в V₇). Если это удобно по голосоведению, то его можно вести сразу в V₇ или в VII₇ (пример 118 Г).

4. ЭНГАРМОНИЗМ ЦЕЛОТОННОГО НОНАККОРДА

(большого доминантнонааккорда с пониженной и повышенной квинтой)

Этот аккорд образуется при делении октавы на шесть равных частей ($12:6=2$). Согласно числу частей октавы целотонный нонаккорд имеет шесть энгармонически равных значений (основной вид и пять обращений). В соответствии с числом полутонов в частях октавы (два полутона) возможны всего два энгармонически несовпадающих целотонных нонаккорда (и две целотонных гаммы) — см. пример 113 Г.

В полном виде этот аккорд для модуляций малоупотребителен и встречается скорее в такой музыке, где много гармоний целотонной структуры. Части же его используются для модуляций. Это — увеличенное трезвучие, доминантсептаккорд с повышенной квинтой и энгармонически равный ему дважды увеличенный квинтсекстаккорд, доминантсептаккорд с пониженной квинтой и равный ему увеличенный терцквартаккорд (пример 119 А). В школьной практике и эти аккорды малоупотребительны. В примере 119 Б приведены различные разрешения энгармонически за-

¹ Термин «разрешение» имеет здесь значение перехода неаккордовых звуков (вспомогательных) в аккордовые.

меняемого целотонного нонаккорда (белыми нотами отмечены доминантовые основные тоны)¹.

119 (А)



(Б)

C-dur D-dur E-dur Fis-dur As-dur B-dur

Тоники:

Вторая группа энгармонических модуляций Она основана на энгармоническом равенстве малой септимеры и увеличенной сексты. Как и все другие, это энгармоническое равенство обратимо. При модуляции чаще всего малая септимера энгармонически заменяется увеличенной секстерой, но иногда бывает и наоборот.

Аккорды увеличенной сексты строятся на малую секунду выше каждого из звуков тонического трезвучия. Так как тонические трезвучия одноименных тональностей отличаются друг от друга лишь только своим терцовым тоном, то два из трех аккордов строятся в одноименных ладах на тех же ступенях (на VI и на II), а третий, находящийся на малую секунду выше тонической терции, в одноименных ладах появляется на разных ступенях — на IV в мажоре и на IV в миноре (таблицу аккордов увеличенной сексты см. в примере 45). Увеличенная секста — род оболочки, заполняемой различным образом для получения какого-либо из основных септаккордов с малой септимерой.

Примеры разрешений доминантсептаккорда, энгармонически замененного аккордом увеличенной сексты на различных ступенях:

(А) C-dur
120 c-moll

на VI от п-я K₄ K₂ Ц₃ V [V₂]

¹ [В примере 119Б, данном Способиным, не было внутрифункциональных разрешений и поэтому возникали параллельные квинты.]

Ⓑ C-dur
c-moll

на III ступени V₉ V₇ V₃⁴ VII₆⁶ I III₂

VI₆
ув.
прох.

Ⓓ C-dur

на IV ступени I₆ (прох.) I прох. ув.6

Ⓔ c-moll

на IVm ступени I₆ I III₆⁶ II₇

[Другие аккорды с увеличенной секстой (см. пример 45) разрешаются по этому же образцу], так как все они представляют собой вариант аккорда, помещенного в верхнем левом углу таблицы примера 45. К этим аккордам часто присоединяют (малую) нону:

121 [Moderato] Шуберт. Неоконченная соната C-dur, I часть

C-dur
h-moll

Римский-Корсаков.
 „Ночь перед рождеством“, I действие
 Причудливое черное облако, похожее на черта с ведьмой, под-
 Allegro

122

Пiano

Сын вра - жий, са - та - на по ме - бу

H-dur

ходит к месяцу. Месяц как будто покачивается в облаках, потом скрывается совершенно. Звезды меркнут. Становится темно.

кра - дет - ся к ме - ся - цу

dim. *p* *pp*

f-moll

Другие примеры: Шопен, ноктюрны ми мажор ор. 62 № 2 и фа минор ор. 55 № 1; Римский-Корсаков, «Царская невеста», конец оперы (214), «Снегурочка», Песня Мороза и ария Снегурочки; Лист, «Тот, кто свой хлеб в слезах не ел» (переход из си мажора в ля минор); Вагнер, «Тристан», «Парсифаль»; [Бородин, 2-я симфония, начало II части]:

[Шуберта. Неок. соната] [„Царская невеста“]
 123 C-dur — h-moll es-moll — d-moll Des-dur — C-dur

[Аккорд на VII ступени, энгармонически равный малому септаккорду, может разрешаться далее следующими способами:]

1. Звук VII ступени идет на малую секунду вверх и превращает малый септаккорд в увеличенный терцквартаккорд.

2. Аккорд переходит в I_4^6 (кадансовый или проходящий), почти всегда минорный.

3. Аккорд переходит в доминантовую гармонию — обычно диссонирующую, иногда в трезвучие V ступени.

У звучности увеличенного $\frac{4}{3}$ -аккорда есть характерная особенность — аккорд состоит из двух частей, симметрично расположенных на расстоянии целого тона.

[Б] ЭНГАРМОНИЗМ МИНОРНОГО ТРЕЗВУЧИЯ

Минорное трезвучие энгармонически равно мнимому минорному трезвучию, которое чаще всего применяется на VI низкой ступени и представляет собой неполный секундаккорд уменьшенного септаккорда VII ступени без квинты и с нисходящим задержанием терции (в мажоре также с повышенной терцией, см. пример 127 А):

127 А

e-moll E-dur E-dur B gis-moll B gis-moll

The musical notation shows a sequence of chords on a single staff. Above the staff, the chords are labeled: e-moll (G minor), E-dur (E major), E-dur (E major), B (B major), gis-moll (B minor), B (B major), and gis-moll (B minor). The notation includes treble clef, key signature of one flat (B-flat), and various chord symbols with accidentals.

К мнимому минорному трезвучию на VII ступени может быть также прибавлена и квинта уменьшенного септаккорда (то есть большая секста по отношению к приме минорного трезвучия). [Полученный таким путем мнимый септаккорд принято называть уменьшенным вводным с квартой. Он часто встречается у Рахманинова и поэтому получил название «рахманиновской гармонии».]

Мнимое минорное трезвучие изредка встречается также на II низкой ступени [мажорного лада]. В конце I части 5-й симфонии Мясковского (ми-бемоль-минорное трезвучие ведется в ре-мажорную тонику):

Мясковский. 5-я симфония, I часть

128 [Allegretto amabile]

ppp

D-dur

The musical notation shows a piano score for the first part of Tchaikovsky's 5th Symphony. It features a treble and bass clef, a key signature of two sharps (D major), and a time signature of 3/4. The music is marked 'ppp' (pianissimo) and 'Allegretto amabile'. The notation includes various chord symbols and accidentals, with some chords circled.

См. также: Шуберт, кода экспромта соль-бемоль мажор ор. 90 № 3 [отклонение в минорную II_n]; Римский-Корсаков, «Золотой петушок» (сцена, в которой Додон отправляет сыновей воевать, 84).

Минорное трезвучие может быть равно также неполному доминантовому секундаккорду без квинты и с пониженной септимой (только в миноре, см. пример 127 Б). Встречаются циклы секвенций, состоящих из минорных трезвучий (Римский-Корсаков, «Антар»).

Аналогичным образом может быть истолковано и мажорное трезвучие — как неполный уменьшенный VII₃⁴ без терции и с пониженной квинтой (тоже только в миноре, см. пример 127 В).

Х. ОДНОИМЕННАЯ МАЖОРО-МИНОРНАЯ СИСТЕМА

Мажоро-минором или мажоро-минорной системой называется объединение одноименных мажора и минора, совмещающее аккорды двух ладов при одной тонике. Мажоро-минор — расширенная ладовая система.

[Возможны два варианта системы] — мажор, обогащенный элементами одноименного минора (мажоро-минор), и минор, обогащенный элементами одноименного мажора (миноро-мажор). Различие между тем и другим [вариантом системы] зависит от преобладания мажорной или минорной терции. Если преобладает мажорная терция, говорят о мажоро-миноре, а если преобладает минорная, — то о миноро-мажоре. Минорная тоника может быть подчинена мажорной как вспомогательная, и наоборот:

Римский-Корсаков. „Млада“, III действие

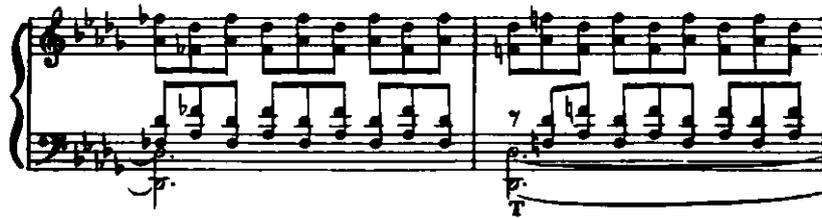
129

Andante

p un poco stacc.

Des.dur

123



Диатоническую систему можно получить, расположив семь звуков по чистым квинтам. В мажоре квинтовый ряд охватывает все ступени от IV вверх до VII. Чтобы получить мажоро-минорную систему, надо к диатонической системе прибавить еще три звука, продлив ряд чистых квинт до десятого звука. В мажоре это три ступени, лежащие в квинтовом ряду ниже IV ступени — VIIн, IIIн и VIн (пример 130 А). В миноре — три ступени выше II—VIв, IIIв и VIIв (пример 130Б):

130 А мажоро-минор
C-dur диатоника

VIн IIIн VIIн IV I V II VI III VII

Б миноро-мажор
c-moll диатоника

VI III VII IV I V II VIв IIIв VIIв

В Общая схема мажоро-минорной системы
C-dur-moll мажор минор нейтральное ядро

Катуар ограничивает мажоро-минор десятью ступенями. IIн, по его мнению, уже выходит за пределы мажоро-минорной системы.

Ряд квинт не нужно понимать механически. В нем можно усмотреть функциональные связи в виде subsystem. В каждой трехэлементной системе (например, VIн — IIIн — VIIн или IIIн — VIIн — IV и т. д.) можно получить все диатонические гармонии данной ступени, например VIн и VIIн — диатонические ступени по отношению к IIIн. В современной теории наметилась тенден-

ция считать десятиступенный лад единым, а мажор или минор — только различными его наклонениями.

В мажоро-минорной и миноро-мажорной системах сосуществуют ладово разнородные элементы. Их можно разделить на две группы:

1. Элементы одноименного лада, оставляющие в неприкосновенности тоническую терцию (например, в до мажоре аккорды из до минора, не содержащие звука *ми-бемоль*).

2. Элементы одноименного лада, заменяющие терцию данного лада терцией противоположного одноименного.

Первую группу составляют элементы гармонического и мелодического мажора и минора. [Аккорды гармонических ладов широко известны. О мелодическом миноре речь уже шла выше¹ (см. тему «Гармония натуральных ладов»). Поэтому остановимся здесь лишь на гармониях мелодического мажора.]

Мелодический мажор

Звуковой состав мелодического мажора отличается от состава гармонического мажора лишь VII низкой ступенью. Она служит обычно либо проходящим звуком между I и VIⁿ ступенями (образуя при этом как бы фригийский оборот в мажоре), либо вспомогательным звуком к VIⁿ ступени.

В сцене письма из «Евгения Онегина» («Кто ты, мой ангел ли хранитель...») звук VIIⁿ ступени — проходящий на фоне гармонии VIⁿ ступени):

Чайковский. „Евгений Онегин“
I д-----в.е

131 Andante

p molto espress.

Des-dur: I VIⁿ I

Более самостоятельно значение VIIⁿ ступени как части того или иного аккорда, в качестве его примы, терции, квинты, септимы. Если VIⁿ — прима, то на ней строятся мажорное трезвучие и мажорный септаккорд. Если терция, то она принадлежит минорному трезвучию или септаккорду V ступени. Если VIIⁿ является квинтой, то она входит в состав уменьшенного трезвучия на III ступени, которое тяготеет в субдоминанту и поэтому является признаком модулирования (при этом аккорд оказы-

¹ [В некоторых конспектах других лет тема «Мелодический минор» изложена здесь же, рядом с «Мелодическим мажором».]

вается не III ступенью, а VII, но в другой тональности). Уменьшенное трезвучие и малый септаккорд III ступени вследствие этого почти не применяются. В качестве септими звук VII ступени является частью мажорного септаккорда с еще более яркими признаками модулирования.

Аккорды мелодического мажора применяются обычно при введении фригийского оборота в каком-либо из голосов (Брамс, 4-я симфония, II часть).

Гармонические схемы:

Фригийский оборот в верхнем голосе	I—VII ₆ —IV—V маж.
	I—V —II ₇ —I ₆
	I—V —IV—I
Фригийский оборот в басу	I—VII —IV ₆ —V маж.
	I—V ₆ —II ₃ ⁴ —V маж.

Мажоро-минор

ОДНОИМЕННАЯ ТОНИКА

Одноименные тоники нередко сопоставляются друг с другом. В пределах одного построения без разделяющей цезуры сопоставление требует осторожности. Исключение составляют те случаи, когда одноименная тоника является вспомогательной. В песне индийского гостя из «Садко» минорная тоника как вспомогательный аккорд к мажорной тонике [см. также пример 129]; в конце романса Рахманинова «Не пой, красавица» — обратный случай:

[Allegretto] Рахманинов. „Не пой, красавица“

132

a-moll: t T t T t

Помимо прямого сопоставления, встречается сопоставление [на расстоянии] — Григ, скрипичная соната до минор, финал [такты 16—9 до цифры 5].

Часто мажорная и минорная тоники сопоставляются, разделенные цезурой. Особенно характерно сопоставление: мажор — ми-

нор. При этом минорная тоника вводится как элемент конфликта, как завязка модуляционного движения (это напоминает эффект прерванной каденции). Окончание минорного построения мажорной тоникой дает просветление, успокоение. Нередко модуляция направляется в тональность, родственную к одноименной (чаще всего на терцию вверх или вниз):

До мажор — до минор — ми-бемоль мажор
 До мажор — до минор — ля-бемоль мажор.

При модуляции через одноименную тоника часто повторяется в одноименном миноре то построение или оборот, который только что прозвучал в мажоре. Этот прием может и не быть связан с модуляцией, а иметь эффект эха.

VI НИЗКАЯ СТУПЕНЬ

Трезвучие VIn ступени применяется в тех же условиях, что и трезвучие диатонической VI ступени. Среди последований с VIn ступенью наиболее распространен прерванный оборот: $V_7 — VIn$. Из остальных оборотов употребительны плагальные:

$I — VIn — I$
 $I — IV — VIn — I$
 $I — VIn — IV — I$.

Трезвучие IV ступени в этих оборотах может быть как минорным, так и мажорным. Сопоставление VIn и мажорного трезвучия IV ступени интересно в колористическом отношении [«Да здравствует царь Борис Феодорович!» из 2-й картины Пролога «Бориса Годунова»]. См. также: Бетховен, соната № 26 (ор. 81 а) [вступление к I части]: обороты — $I — V — VI$ и ... — $V_7 — VIn$.

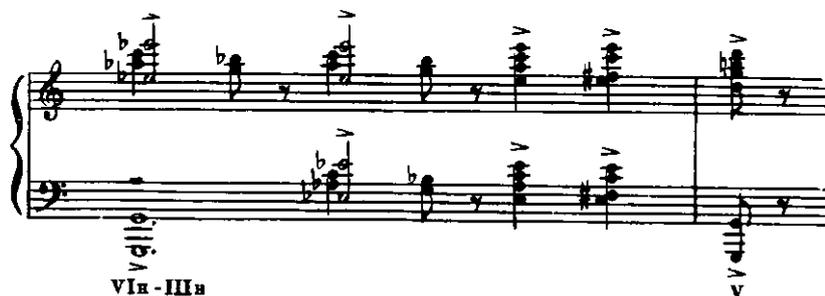
Встречается также большой септаккорд VIn ступени, который обычно служит задержанием к одному из аккордов увеличенной сексты на VIn ступени.

Иногда применяется сопоставление VI диатонической ступени с VI низкой:

133



Примеры — Мусоргский, «Борис Годунов», хор калик переходящих, кода (см. схему 133Б); Мусоргский, «По грибы» (есть соединение $VIn — VI — VIn$ с параллельными октавами и квинтами).



Мажорное трезвучие VII_н ступени относится к доминантовой группе, но, кроме того, оно является субдоминантой к субдоминанте.

При терцовых и кварто-квинтовых соотношениях можно вводить все эти аккорды (также и VII_н) без отклонений и вне субсистем и фригийских оборотов.

Примеры — «Садко», тема лебедей (I — III_н — I); Лист, «Всюду тишина и покой», окончание.

Некоторые гармонические схемы:

- I — V — III_н — V (маж.) — I
- I — VI_н — III_н — IV мин. — V — I
- I — III_н — VII_н — I — IV мин. — V — I
- I — VII_н — III_н — V — I
- I — VI_н — III_н — IV мин. — I — III_н — VII_н — VI_н — I₄⁶...
- (Верди, ария Джильды)
- I₆ — II — III_{н6} — V₇ — VI_н...
- (Вагнер, «Вечерняя звезда»)
- I — VII_н — I
- I — V мин. — IV мин. — II₅⁶ гарм. — I
- I — V — VII_н — IV — VI_н — III_н — IV мин. — V — I
- I — IV₇ мин. — V₇ — I
- I — VI_{н7} — II₃⁴ гарм. — V₇ — I.

ТЕРЦОВЫЕ ЦИКЛЫ (РЯДЫ)

Терцовые циклы представляют собой наложения секвентного типа на основе вырабатывающихся в мажоро-миноре терцовых отношений.

Терцовые циклы представляют собой или настоящие секвенции (идушие цепочкой, где конец одного звена есть начало другого), или секвентную планировку материала (в последовании аккордов или тональностей). Примеры — Прокофьев, «Джульетта-девочка» (I — VI_н — III маж. — I):

Прокофьев. „Ромео и Джульетта“,
„Джульетта-девочка“

136 **Vivace**

C-dur: I VI и Шмаж. I

См. также: Лист, этюд ре-бемоль мажор (терцовый цикл в крупном плане).

Для замыкания терцового круга октавой одну из терций заменяют обычно энгармонически равным ей интервалом (большую терцию — уменьшенной квинтой, малую — увеличенной секундой, см. примеры 113 Б — В). Благодаря этому не происходит удаления от орфографии главной тональности, энгармоническая замена облегчает чтение нот. В нисходящей большетерцовой последовательности сохраняются следы доминантово-тонических отношений (например, III ступень имеет оттенок доминанты).

Различают большетерцовые циклы («Джульетта-девочка») с интервалом перемещения, равным двум тонам, и малотерцовые с интервалом в полтора тона. Эти последовательности подмечены и определены как особые лады Яворским.

Римский-Корсаков. „Антар“, I часть

137 **Largo** ♩ = 60

fis-moll

См. также: Прокофьев, «Мертвое поле» (№ 6 из кантаты «Александр Невский»).

В основе примера 138 — также наложение минорных трезвучий, следующих по большим терциям:

Прокофьев. 4-я соната, финал

[**Allegro con brio, ma non leggiero**]

138

pp cresc.



В фантастических сценах из «Садко» очень много примеров малотерцовых циклов, образующихся на основе одних трезвучий или мягко диссонирующих септаккордов (например, доминантсекундаккордов).

Гармонии с большой септимой почти исключаются.

У Римского-Корсакова и Листа иногда большие участки формы строятся на уменьшенном септаккорде. Он либо долго не разрешается, либо не разрешается совсем (часто разрешается один только звук, например мелодический). Тогда уменьшенный септаккорд служит единственной опорой гармонии мелодического развития. К уменьшенному септаккорду как к устою примыкают неаккордовые звуки, прилегающие на полтона или на тон:

139 Римский-Корсаков. „Кашей Бессмертной“,
I действие

ХОР

Вью га бе ла я ме тель,

о пу ши сос ну и ель,

При такой мелодической обработке уменьшенный септаккорд принимает как бы значение условной тоники.

По Катуару (теория смещения), все гармонии могут быть представлены как тонические, как тонические с нетоническими прилегающими и как только нетонические. Так же можно представить и уменьшенный септаккорд. Если опираться на уменьшенный септаккорд как на тонику, то можно заменять его тонические звуки смежными в качестве нетонических. При этом даже обыкновенное [тоническое] трезвучие в некоторых случаях будет «разрешаться» в уменьшенный септаккорд и казаться чем-то более сложным, [неустойчивым].

Последование аккордов по малым терциям дает хорошо звучащие переченья.

Аналогичное положение с большетерцовым рядом: основные тоны аккордов составляют увеличенное трезвучие, которое также может претендовать на роль тоники.

СЕПТАККОРДЫ В МАЖОРО-МИНОРЕ

Мажор заимствует гармонии из одноименного лада скорее натурального, чем гармонического.

Минорный септаккорд I ступени используется преимущественно с проходящей септимой (в виде звука VIIн ступени):

$$I - I_2 \text{ мин.} - IV_6 - V_7 - I$$

II₇ известен по гармоническому мажору.

Большой мажорный IIIн₇ применяется редко (даже в миноре), главным образом в секвенциях.

В минорном септаккорде IV ступени септима при разрешении обычно идет вниз. Однако в мажоре она может быть истолкована и как повышенная II ступень (*ми-бемоль* энгармонически равен *ре-диезу* в до мажоре). В этом случае она идет на малую секунду вверх (конец «Ноктюрна» Грига).

Минорный V₇ используется как миксолидийская доминанта [Прокофьев, 9-я соната, I часть, главная партия], большой мажорный VIн₇ — в основном как задержание. Малый мажорный VIIн₇ применяется часто и даже с прямым движением в тоническое трезвучие.

В мажоро-миноре существуют гармонии, которые представляют собой одновременное смещение минорных и мажорных элементов. Например, большой минорный септаккорд IV ступени и малый мажорный септаккорд IV ступени.

Миноро-мажор

Основное значение имеют две группы аккордов:

1. Доминантовая группа из одноименного мажора с VIIнв ступенью;

2. Группа аккордов мажорно-дорийской субдоминанты.

Минорное трезвучие на VI высокой ступени минора (*ля-бекар* — *до* — *ми-бекар* в до миноре) имеет весьма скромное значе-

ние. Пример — Прокофьев, Детская музыка ор. 65, «Раскаяние».

Прерванная каденция на VI в ступени нежелательна.

Минорное трезвучие III в ступени (*ми-бекар — соль — си-бекар* в до миноре) применяется в функции доминанты, замещая обычные доминантовые гармонии: I—III₆ мин.—III в—I. В песне Кашеевны: I—VI мин.—III в₆—I—все аккорды—минорные трезвучия, расположенные по большим терциям:

140 Римский-Корсаков. „Кашей Бессмертный“,
I действие, Песня Кашеевны
Allegro non troppo

Меч мой заветный, мой

e-moll: I VI мин. I III в₆

друг дорогой

I VI мин.* I III в₆

См.: Вагнер, «Парсифаль» [пример в Бригадном учебнике, тема «Мажоро-минорные системы»].

В последованиях с аккордами мажоро-минорной системы наиболее употребительны соотношения аккордов на кварту, квинту, тритон, на большую и малую терции.

Наименее типичны соотношения секунды и увеличенной примы. Их применение требует особого внимания к голосоведению. Пример использования аккордов в соотношении увеличенной примы — 133 В (см. также пример 133 Б).

Гамма (особенно хроматическая) и ее отрезок могут стать ведущим элементом, легко объединяющим ту или иную последо-

вательность. При этом часто возникают аккорды, сходные с проходящими, но не являющиеся ими по условиям голосоведения.

СУБСИСТЕМЫ [В МАЖОРО-МИНОРЕ]

Основа образования субсистем в диатонике — квинтовые отношения между аккордами в рамках общей системы. Переход в субсистемы диатоники совершается без помощи хроматизма. В различных гармонических оборотах субсистемы выявляются с разной степенью ясности. Важнейшие из субсистем диатоники приведены в примере 141:

Субсистемы диатоники
(полные)

141 C-dur

S T d S t d s t d

В десятиступенной мажоро-минорной системе внутри одного лада (например, мажорного) уместаются различные его варианты и наклонения — натуральный, гармонический и мелодический мажор, натуральный, гармонический и мелодический минор. В рамках мажоро-минорной системы существуют также несколько субсистем (пример 142, приведены лишь ионийские субсистемы):

Субсистемы мажоро-минора
(ионийские полные)

142 C-dur

S T D S T D S T D

В мажоро-минорной системе переход от одной субсистемы к другой может в большей степени создать модулирование, чем в диатонической системе. Например, в последовании I—VIⁿ—VIIⁿ—IIIⁿ отчетливо слышна модуляция в IIIⁿ ступень.

Переход в субсистему совершается следующими способами:

1. Одной только доминантовой гармонией (D—T);
2. Последованием S—D—T;
3. Реже применяются последования с местной тоникой в начале:

T—D—T, T—S—D—T, T—S—T (так как целевой аккорд отклонения — тоника появляется в них преждевременно).

В мажоро-миноре VIIⁿ и IIIⁿ имеют полные субсистемы (у каждой из них есть свои доминанты, субдоминанты, а также все

параллели к тонике, доминанте и субдоминанте). Это создает благоприятные условия для отклонений (например, I — I мин. — IV — VIIн...). Иногда достаточно и одной только доминанты (отклонение в IIIн ступень в балладе герцога из «Риголетто»: I — VIIн — IIIн — V — I). VIIн ступень имеет неполную субсистему (нет субдоминанты¹). При отклонениях в субсистему VIIн ступени чаще встречаются поэтому обороты V₇ — I, [VI] — V₇ — I. [К порядку аккордовых последований относится все вышесказанное о последовании аккордов в мажоро-миноре.] Аккорды мажоро-минора являются хроматическими лишь по отношению к основной диатонике. Они как бы заменяют соответствующие диатонические аккорды на тех же ступенях (например, IIIн применяется как бы вместо III натуральной). Поэтому и употребляются они примерно в тех же последованиях (V — IIIн вместо V — III или V₇ — VIIн вместо V₇ — VI).

МОДУЛЯЦИИ ИЗ МАЖОРА ИЛИ В МАЖОР С ПОМОЩЬЮ АККОРДОВ МАЖОРО-МИНОРНОЙ СИСТЕМЫ

Наилучший способ при модулировании — идти к субдоминантовой гармонии нового лада, так как последующее движение от субдоминанты (через доминанту) к тонике дает [функционально] яркое последование аккордов и наиболее убедительный переход. Можно модулировать и через доминантовые ступени мажоро-минора. Так, например, гармонии с VIIн ступенью лада включаются во фригийский оборот. Однако модуляция, идущая через субдоминанту, дает больший эффект, так как этот аккорд сам по себе меньше тяготеет в тонику, чем доминанта. [Тем самым достигается естественный рост активности ладового тяготения. Кроме того, функциональный контраст субдоминанты и доминанты вызывает напряженное ожидание будущей тоники и делает ее особенно прочной.]

От VIIн ступени наилучший выход в тонику — через аккорды субдоминанты, подходящие по голосоведению (например, через какие-либо виды II₇ с уменьшенной квинтой), а также через аккорды двойной доминанты с увеличенной секстой.

Аккорды низких для предыдущей мажорной тональности ступеней лучше вводить при модулировании после тонической или доминантовой гармонии. Вводить их после субдоминантовой гармонии менее желательно, так как с ней в большей мере связано представление о кадансировании, и отстройка от предыдущей тональности может оказаться затрудненной. Во всех случаях целесообразно отклонение в тональность общего аккорда.

[Использование ступеней мажоро-минорной системы может носить различный характер.]

¹ [Субдоминантой для VIIн ступени служит IIIн ступень. Слабой субдоминантой может служить также IV минорная ступень].

У Бетховена отклонение в III_н ступень (из мажора) совершается следующим образом: $\overset{1}{I} - \overset{2}{I} \text{ мин} - \overset{3}{III} \text{ н} - \overset{4}{I} \text{ мин} - \overset{5}{I}$ (пять звеньев), притом с переходами между всеми тониками [(то есть I—V—I мин—VII_н—III_н—V—I мин—V—I)]. Затем выпадает четвертое звено (у Шуберта), за ним — второе (Лист), далее также и все переходы (Лист, Римский-Корсаков). [В результате остается непосредственное сопоставление мажорной тоники с III_н ступенью.]

МОДУЛЯЦИЯ В МИНОР ЧЕРЕЗ АККОРД, СОДЕРЖАЩИЙ ЗВУК VI_в СТУПЕНИ

Звук VI_в ступени содержат следующие аккорды миноро-мажорного лада, пригодные для модуляции, — мажорное трезвучие и мажорный септаккорд IV ступени, минорное трезвучие II ступени, минорный септаккорд VI_в ступени, а также минорное трезвучие VI_в ступени (реже всего).

Примерные схемы переходов:

143 C-dur ————— g-moll e-moll ————— g-moll

C-dur: I e-moll: I
g-moll: IV_{маж.} g-moll: VI_в

[Общее замечание о модуляциях:] при переходах всех видов целесообразно сделать отклонение в какую-либо из родственных тональностей.

XI. ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Всякое теоретическое разграничение ладовых систем довольно условно. [Тем не менее различают несколько основных видов систем — диатонические полные и неполные, хроматические полные и неполные. Главнейшие из них следующие:

А. Диатонические: пентатоника — пятиступенная диатоническая система, звуки которой могут быть расположены по квинтам; интервал между крайними звуками — большая терция, получаемая четырьмя квинтовыми ходами; собственно диатоника — семь звуков, расположенных по квинтам; интервал между крайними звуками — увеличенная кварта, достигаемая шестью квинтами.

Б. Хроматические: мажоро-минор — десятиступенная квинтовая система; интервал между крайними звуками — увеличенная секунда; пределы системы — низкая VI ступень и VII высокая;

двенадцатиступенная хроматическая система — собственно хроматическая система; при расположении по квинтам крайние звуки дают увеличенную терцию; пределы системы — низкая II и высокая IV;

семнадцатиступенная хроматическая система — при расположении по квинтам крайние звуки дают дважды увеличенную секунду; пределы системы — Vn ступень с бемольной стороны и VIv — с диэзной.]

Десятитонная¹ система (Катуара) соответствует объединению одноименных основных диатонических ладов — мажора и минора, а также некоторых их разновидностей.

[Десятиступенную систему можно представить себе как девятиквинтовую цепь (например, от звука *ля-бемоль* до *си*), образуемую продлением либо семизвуковой диатонической квинтовой цепи мажора (от *фа* до *си*) на три квинты вниз (что дает звуки *си-бемоль* — *ми-бемоль* — *ля-бемоль*), либо диатонической квинтовой

¹ [Лучше называть ее десятитоновой.]

цепи минора (от *ля-бемоль* до *ре*) на три квинты вверх (что дает звуки *ля — ми — си*.)]

Можно продолжить квинтовой ряд и далее в обе стороны, прибавив к десяти ступеням еще две — IIн и IVв. Таким путем возникает двенадцатиступенная система, также имеющая много оснований в музыкальной практике. [В частности, в пользу этой системы говорит постоянное и широкое применение неаполитанской гармонии и двойной доминанты.] О двенадцатиступенной системе свидетельствует также и объединение всех диатонических ладов [при одной тонике. Характерные ступени самых «крайних» из них — фригийская секунда и лидийская кварта — есть крайние звуки двенадцатиступенной системы, расположенной по чистым квинтам.]

Чтобы получить более широкую систему, нужно продолжить квинтовый ряд в обе стороны, не давая, однако, энгармонического унисона с диатоническими ступенями. Такая система называется хроматической (пример 144).

В темперированной системе за пределами диатоники начинаются энгармонические совпадения. Диатонические ступени не имеют совпадения, остальные ступени с каждой стороны получают по пять энгармонических совпадений:

Хроматическая система

144

Практически в музыке не все подчинено темперации. Часто бемоли и диезы не равнозначны (смычковые инструменты, вокально-хоровая практика). В зависимости от конкретных условий реально ощущается «диезность» и «бемольность»:

145

Поэтому можно понимать лад расширительно [допуская различие между энгармонически совпадающими звуками и аккордами].

Тенденция к расширенному пониманию лада проявилась во второй половине XIX века (в связи с хроматизацией, например, в музыке Вагнера). Возник вопрос, где кончается однотональное изложение и начинается модуляция. С расширением ладовой системы это разделение провести все труднее, а иногда и вообще невозможно. Нередко произведение со многими модуляциями, подчиненными тонике, может быть однотональным. Наличие субсистем несет в себе элемент модуляционности, как бы ни была прочна общая тоника. Нужно либо признать полный произвол, либо отыскать такие закономерности, которые обусловили бы более широкое понимание лада. [Отсюда необходимость привлечения хроматической системы.] Теория хроматической ладовой системы развита у Катуара¹ в его «Теоретическом курсе гармонии» (I часть, глава 5).

Семнадцатиступенный ряд звуков распадается на шесть гамм² [точнее, двенадцатиступенных звукорядов] различной окраски:

1. От IV ступени до VI^b — это вся диатоника и диезная сторона хроматики. Катуар называет ее окраску «интенсивно мажорной».

2—5. Еще четыре гаммы, в каждой из которых последовательно убывает одна диезная ступень и взамен прибавляется одна бемольная.

6. В последней гамме (от Vⁿ до VII ступени) срезана вся диезная сторона, осталась вся диатоника и присутствуют все ступени бемольной стороны. Такая гамма имеет наиболее минорный характер.

За основу систематизации интервалов принимается тот же квинтовый ряд. Первые шесть шагов по квинтам дают диатонические интервалы (от унисона до тритона). Следующие шесть шагов — хроматические (все увеличенные и их обращения, кроме тритона). Далее идут ультрахроматические интервалы — дважды увеличенные (со своими обращениями).

[Ниже приводится таблица интервалов хроматической системы (выписана для наглядности от звука *фа*; черные ноты дают полную семнадцатиступенную хроматическую систему си мажора):]

Интервалы хроматической системы

146 диатонические хроматические ультрахроматические

ч.1 ч.3 6.2 6.6 6.3 6.7 ув.4 ув.1(8) ув.3 ув.2 ув.6 ув.3 ув.7 д.в. д.в. д.в. д.в.
ув.4 ув.1(8) ув.5 ув.2

¹ [Впрочем, сама идея семнадцатиступенной системы существует уже давно. По-видимому, впервые ее выдвинул итальянский теоретик начала XV века Просдоцимус де Бельдемандис.]

² [См.: «Теоретический курс гармонии» Катуара, ч. I. М., 1924, стр. 70—71.]

Хроматические интервалы повторяют звучность диатонических (за исключением тритона) в обратном порядке. Ультрахроматические повторяют звучность диатонических в прямом порядке.

Порядок интервалов позволяет узнать, сколько раз встречается в полной системе аккорд данной структуры. Для этого надо найти в нем интервал, старший по количеству шагов на квинту, нужных для его получения (то есть интервал, находящийся правее других в таблице примера 146).

Количество квинт надо вычесть из количества звуков, образующих систему (7 для диатоники, 10 для мажоро-минора, 17 для хроматической системы).

Например, в мажорном трезвучии старшим по количеству шагов на квинту является интервал большой терции — 4 шага. В диатонике ($7-4=3$) мажорное трезвучие встречается три раза. [В хроматической системе ($17-4=13$) оно встречается тринадцать раз. Подобно этому мажорный септаккорд (его старший интервал тритон достигается шестым шагом на квинту) в диатонике встречается ($7-6=1$) один раз, в мажоро-миноре ($10-6=4$) четыре раза, в хроматической системе ($17-6=11$) одиннадцать раз.]

Малый мажорный септаккорд

в мажоро-минорной системе в хроматической системе

147 C-dur в диатонике

ор. о примером 130^а ор. о примером 144

В расширенной тональной системе Катуар разделяет интервалы (а вслед за ними и аккорды, в которые они входят) на хроматические по существу и хроматические по положению. Интервалы хроматические по существу — те, которые невозможны в условиях семиступенной диатоники. Интервалами хроматическими по положению считаются те, которые возможны и между звуками семиступенной диатонической системы, но образуются с помощью ступеней, не входящих в данную тональность. [Аналогично обстоит дело и с аккордами.]

Примеры аккордов хроматических по положению (148А) и аккордов хроматических по существу (148Б):

148 C-dur (А) (Б)

Аккорды хроматические по положению не содержат в себе увеличенных и уменьшенных интервалов, кроме тритона (который здесь не принимается в расчет как интервал диатонический). Катуар в первую очередь говорит об этих аккордах как не вносящих ничего нового в аккордовую структуру.

Эти аккорды имеют два главных способа применения:

1. Они как бы заменяют собой диатонические аккорды соответствующих ступеней (двойная доминанта — замена II ступени, IIмаж — замена III диатонической). Если минорная терция заменяется мажорной, аккорд становится более похожим на доминанту, но это свойство доминантовости (в других случаях — субдоминантовости) не всегда ясно проявляется.

Если хроматический аккорд применяется без отклонения, то он считается аккордом расширенной (хроматической) ладовой системы:

I—VI маж — I₆ — V₇ — I

В «Зигфриде»¹ Вагнера — IIмаж идет в IV, а не в V:

Вагнер. „Зигфрид“, I действие
149 Moderato ed poco maestoso

A-dur: IIмаж₆ IV₆ III₆ V I₆

2. Но все же чаще хроматические по положению аккорды применяются в отклонениях.

В каждой хроматической системе есть subsystemы — местные тоники со своими доминантами и субдоминантами. Каждые три трезвучия, располагающиеся по квинтам, образуют subsystemу S — D — T. Три мажорных трезвучия дают мажорную систему, три минорных — минорную. [Три разнородных трезвучия образуют смешанную систему — либо мажор с элементом минора, либо, наоборот, минор с элементом мажора.]

Всякий хроматический аккорд может входить в subsystemу, и тогда его применение будет придавать последованию модуляционный оттенок. В «Лоэнгрине» Вагнера V—IIIн—VIIн — это уже ощущается как плагальное отклонение к VII н:

Вагнер. „Лоэнгрин“, I действие
150 [Mäßig langsam] sehr zart

As-dur: V IIIн VIIн A-dur

¹ [Большинство примеров этой главы приведены у Катуара.]

См. также: Вагнер, «Летучий голландец», песня прях; Шопен, скерцо си-бемоль минор, конец (субсистема с III маж ступенью — яркий пример местной тоники); Бетховен, 4-й концерт [I часть, начало], новая мажорная тональность введена на III ступени соль мажора (сначала в виде трезвучия), а далее ряд субсистем и приход снова в соль мажор.

[Замечание о нотации вводного уменьшенного септаккорда к доминанте.] Катуар против нотации его с II повышенной ступенью. Он придерживается теории фундаментальных басов и считает басом для всех аккордов двойной доминанты на IV повышенной ступени звук II ступени (для фа-диез — ля — до — ми-бемоль в до мажоре бас — звук ре).

В «Младе» Римского-Корсакова — чередование мажорного трезвучия II ступени и минорного IV (II ступень изменена в диезную сторону, а IV — в бемольную):

52 Римский-Корсаков. „Млада“, действие IV.

151 [Moderato]

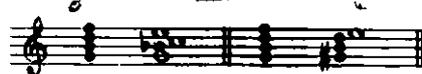
Самое главное в обращении с [хроматическими] аккордами — движение одного из голосов (например, верхнего) по полутонам. В последованиях с хроматической гаммой в каком-либо из голосов возможны самые, казалось бы, неправдоподобные сочетания аккордов.

Если неустойчивый аккорд не получает разрешения в тонику, а переходит в какой-то другой, недитонический аккорд, то образуется хроматический прерванный оборот (иначе называемый эллиптическим).

Если доминанта не разрешается в тонику, в замещающем аккорде обычно все же можно найти следы возможного разрешения:

¹ [Замена термина «эллипсис» «хроматическим прерванным оборотом» принадлежит И. В. Способину.]

152

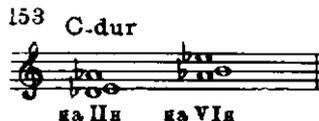


Наиболее распространены кварто-квинтовые и терцовые последования диссонирующих аккордов (см. пример 152). На основе последнего оборота (соединение двух доминант в соотношении малой терции) обогащаются малотерцовые связи тональностей:

до мажор — ля минор
 до мажор — ля мажор
 до минор — ля минор
 до минор — ля мажор

Особую группу аккордов в хроматической системе составляют мнимые (ложные) трезвучия. В системе хроматического до мажора (см. схему 144) нет минорных трезвучий на II и на VI ступенях (из-за отсутствия IV и I ступеней). Поэтому употребляющиеся в хроматической системе минорные трезвучия на II и на VI — не хроматические по положению, а хроматические по существу (они содержат увеличенные и уменьшенные интервалы — см. пример 153):

153



Мнимые (ложные) трезвучия трактуются как неполные уменьшенные секундаккорды (без квинты) с повышенной терцией или с нисходящим задержанием к терции. Эти аккорды получили распространение в ту эпоху, когда вошли в практику подмены минорной терции трезвучия мажорной, и наоборот. Со времени Шопена появились (в миноре) аккорды с IV ступенью. В субдоминантовых гармониях возможны понижения и других ступеней, не предусмотренные хроматической системой Катуара.

Семнадцатиступенная система Катуара [— Геварта] вполне применима для объяснения гармонии романтиков. Но внутритональные хроматические аккорды современной музыки не «укладываются» в эту систему, и она требует расширения.

Хроматические аккорды в большинстве случаев участвуют в подсистемах, то есть несут в себе ту или иную степень модуляционности.

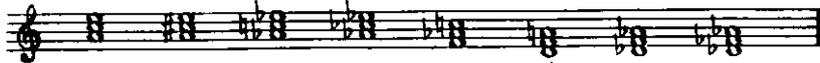
Аккорды этих подсистем могут применяться в основной системе, и тогда они теряют свое первичное значение. Например, мажорное трезвучие на III ступени мажора применяется самостоятельно, хотя (по своему происхождению оно) является доминантой к VI ступени.

Сами аккорды хроматической системы относительно просты — трезвучия, септаккорды наиболее употребительных типов.

О модуляциях с помощью аккордов хроматической системы

Для того чтобы достаточно выявить тональность, важно хорошо показать субдоминантовую сторону (доминантовые гармонии [займут видное место в кадансе). Поэтому при модуляции движение гармоний направлено к одной из субдоминантовых ступеней]:

154 Субдоминантовые ступени в хроматическом мажоре



После показа субдоминантовой ступени или ее тональности следует движение к доминантовой гармонии или к органному пункту на доминанте. Переход к намеченной субдоминантовой тональности делается непосредственно простой постепенной модуляцией или какой-либо из внезапных (например, энгармонической).

}

ХII. ОЧЕРКИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ГАРМОНИИ

1. ГАРМОНИЯ ДО СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Историю гармонии можно начать с древнейших памятников многоголосия. Проблема гармонии, [выделяющейся в обособленную часть теории композиции], возникает с началом многоголосного письма, однако в нашем курсе мы начнем историю гармонии лишь с XVII века, так как только с этого времени гармония стала формообразующим средством (в гомофонной музыке).

Процесс развития гармонии — не прямой путь с ясно выраженным направлением, не [простое] движение от элементарного к более сложному. История музыки знает немало поворотов и иного рода. Гармония Баха (и некоторых его современников) часто оказывается сложнее, чем гармония венских классиков. Совсем недавно (в начале XX века) в развитии гармонии произошел кризис, который привел к некоторому ее упрощению.

Гомофонный склад стал бурно развиваться на грани XVI и XVII веков. Письменная традиция до XVII века была преимущественно контрапунктической. На грани XVI и XVII веков к музыке были предъявлены новые требования. Постоянным элементом музыкального искусства стало сольное пение с аккордовым сопровождением. С зарождением оперы в музыкальном искусстве появилось стремление выражать индивидуальные, личные чувства и переживания. Полифоническое письмо оказалось для этого мало пригодным.

С другой стороны, гомофония существовала издавна в народном искусстве, она получила значительное развитие в лютневой музыке. Большую роль в утверждении гомофонного письма сыграли жанры народной музыки — песни танцевального типа для лютни (XVI век) и другие бытовые жанры. В конечном счете это привело к выдвиганию гармонии на первый план в качестве формообразующего фактора. В первые две трети XVII века были

найлены едва ли не все средства, которыми пользовались до середины XIX века.

Тенденция к полноте гармонии наметилась еще в XV веке. До этого времени преобладающими были пустотные созвучия — сочетания из квинты и кварты. Впрочем, такие созвучия сохраняли свое значение и до конца XVI века (они встречаются еще у Орландо Лассо).

Полифония продолжает существовать рядом с развивающейся гомофонией, и они взаимно влияют друг на друга. Полифония передает гомофонии развитость голосоведения и образующееся в полифонической ткани разнообразие созвучий. Гармония обогащает полифонию собственно гармонически (в аккордовом отношении) и колористически (музыка XV века по своему общему характеру довольно монотонна). Основная черта в развитии приемов голосоведения — способность охвата все больших протяжений [линиями голосов (что идет рука об руку с крепнущим чувством тональности), а также способность восприятия таких протяжений].

Ладовая основа

В вопросе о ладах в ранней многоголосной музыке существуют две точки зрения;

1. Согласно одной из них, в доклассическую эпоху господствовали так называемые «церковные лады» [Kirchentöne].

2. Согласно другой — мажор и минор утвердились рано, но долго не были признаны теорией. В средние века еще существовала теория ладов, напоминающая античную. Иванов-Борецкий утверждает, что согласно старой теории разные голоса в полифонических сочинениях пели в разных ладах, так как не существовало понятия общего лада, объединяющего всю гармонию¹.

Это допущение возможно, так как в музыке до XVII века функциональность только намечалась, только еще складывалась, и аккорд часто не был единым целым. У композиторов XVI века действительно было много оборотов особых диатонических ладов (фригийского и других).

В народной музыке, по-видимому, мажор и минор существовали давно, и практика народного музицирования влияла на профессиональное творчество. Как только гармония (вертикаль) приобрела свое настоящее значение и завоевала признание, вошел в свои права и общий для всех голосов лад. Вместе с тем получили права гражданства два существующих и поныне лада — мажор и минор, притом мажор — натуральный, а минор — гармонический.

Эти два лада надолго заняли свое место. К ним настолько привыкли, что многие русские теоретики [XIX века] даже забыли

¹ [И. В. Способин, вероятно, имеет в виду статью Иванова-Борецкого «О ладовой основе полифонической музыки» в журнале «Пролетарский музыкант», 1929, № 5, стр. 14.]

о натуральном миноре, [столь часто встречающемся в русской народной музыке].

[Различными путями развитие старой ладовой системы вело к классическим ладам — мажору и минору. Так,] мелодические фригийские обороты вызывают серию различных гармонических последований, обычно в условиях минора, после чего «фригийская тоника» заменяется мажорной доминантой (это встречается еще у Баха, например в хоральных прелюдиях). В дальнейшем фригийский оборот получил хроматическую обработку в виде нисходящего по полутонам от I к V ступени остинатного баса. [В результате фригийский лад превращается в составную часть гармонического минора. Лидийский и миксолидийский лады преобразуются в мажорные, дорийские — в минорный лад.]

Мелодический минор — очень старая разновидность этого лада. Мелодический минор образовался из дорийского лада повышением VII ступени, а не из гармонического минора (путем повышения VI ступени). Во времена Баха употреблялись многие аккорды мелодического минора — IV₇, VI₆, реже трезвучие IV ступени, еще реже II ступень.

Гармонический мажор встречается у Баха, но преимущественно на основе мелодических проходящих звуков (фуга ля-бемоль мажор из II тома «ХТК», такты 4—5). Его можно встретить также в конце тех минорных произведений, которые заканчиваются в мажоре (окончание фуги до-минор из I тома). Это касается и мелодического мажора (окончание фуги до-диез минор из I тома).

Происхождение гармонического минора точно не установлено, так как в музыке средневековья и даже Ренессанса случайные знаки альтерации часто не ставились. Достоверно известно лишь, что он — один из очень старых ладов. Гармонический минор существовал еще в музыке XIII века, но не был единственным видом минора. Для Палестрины гармонический минор — не новость, он встречается не только в каденции, но даже в темах.

Следы древних натуральных ладов заметны еще у Баха, особенно в обработках старинных хоральных мелодий, вызывающих архаические обороты гармонии (фригийский оборот — тоже остаток старинных ладов). Можно заметить их также у Д. Скарлатти (знаков при ключе меньше, чем надо). Органная прелюдия ля-минор Баха начинается восходящей гаммой в натуральном миноре:

155

Бах. Органная прелюдия a-moll



В дорийской фуге ре-минор для органа Баха нет знаков при ключе. [Остатками старинных диатонических ладовых формул можно считать и некоторые характерные для XVII — первой половины XVIII века мелодические обороты. Так, например,] у Баха часты целотонные морденты с нижним вспомогательным звуком:



Традиции старинных ладов еще долго отражались на орфографии. Часто соль-минорное произведение нотировалось с одним ключевым знаком — *си-бемолем*, а *ми-бемоль* применялся как случайный знак альтерации в бывшем [транспонированном] дорийском ладу [пример: Бах, 1-я соната для скрипки соло].

Функциональная система

Ощущение гармонических функций появилось задолго до XVII века. Но гармоническая формула, обобщающая гармонические последования, не была ведущей. Наиболее отчетливое выявление функциональности наблюдалось в кадансах — окончание требовало наибольшей определенности.

Для формирования гармонических функций очень важны были мелодические обороты — мелодические ходы к I ступени от II и от VII в каденционные моменты (см. пример 157). Эти мелодические заключения столь же стары, как и диатонические семиступенные лады, а может быть, даже и еще древнее. В контрапунктической музыке оказалось очень естественным наделять этими ходами два голоса одновременно. Если голосов больше, чем два, то остальные должны [брать какие-то другие звуки, консонирующие к данным двум. Отсюда непосредственно происходят некоторые из важнейших доминантовых гармоний — VII₆, V₃⁵]. Очень рано было осознано и кварто-квинтовое родство. Объединение всего этого дало элементарные автентические каденции:

157



В XIII веке не было ясно выраженной субдоминанты, но доминанта выражена уже вполне отчетливо.

Авторы средневековой музыки не торопились с выявлением основного лада. Поначалу лад определить трудно. В связи с такой структурой лада и функциональная система не могла проявиться в отчетливом виде. Одна из заслуг гармонии XVII века — выработка ясных формул гармонического последования — сначала в каденциях, а затем и в середине построений. Развитие функциональности было прогрессивным явлением, оно способствовало большей удобопонятности письма. Особенно развитой и зрелой оказывается функциональная система у Баха.

Обзор функциональных групп

А. ТОНИКА

Если в более старой музыке (XV—XVI веков) лад выявлялся не сразу, то впоследствии все чаще одна и та же тоника начинает и заканчивает произведение. Заключительная тоника обычно была либо мажорной, либо без терции (минорная терция считалась «подозрительным» консонансом). Минорное трезвучие не воспринималось как консонанс и поэтому минорная тоника не скоро завоевала себе право заключать произведение. Так как музыка той эпохи была преимущественно хоровой, то тоника без терции звучала [в соответствующем контексте] достаточно полно.

Лишь в XVII веке минорная тоника утвердилась в качестве завершающего созвучия, становясь почти столь же полноправной, как и мажорная тоника. Окончание минорного произведения мажорной тоникой для Баха уже остаток старинной традиции. Тем не менее считать мажорную и минорную тоники абсолютно равноправными все же нельзя, несмотря на полное равноправие ладов. Минорное произведение можно закончить мажорной тоникой. Заканчивать же мажорное произведение минорной тоникой рискованно, это требует больших предосторожностей (минорная тоника в конце мажорного произведения может звучать фальшиво) ¹.

Б. ДОМИНАНТА

Самые ранние из аккордов доминантовой группы — это VII₆ и трезвучие V ступени (см. пример 157). VII₆ встречается уже в музыке XIII века. Риман утверждает, что VII₆ — неполный V₃⁴. С точки зрения исторического развития гармонии в это трудно поверить, так как V₃⁴ появился на 400 лет позже.

VII₆ сохраняет свое значение еще у Баха и Генделя, но впоследствии роль его становится ничтожной.

Кадансовые обороты — основа ладообразования. Отчетливая функция аккорда создается в первую очередь на каденционном участке, и лишь ясно сформировавшаяся функция распространяется на соотношения аккордов внутри построения.

Задолго до того, как перед доминантой в каденции стали применять K₄⁶, было широко распространено задержание к терции доминантового трезвучия с характерным разрешением.

Автентические формулы D—T с течением времени стали заполнять все построение (впоследствии в нем иногда совсем не оказывалось субдоминанты).

{На грани XVI и XVII веков получает автономность новая гармония, вытеснившая старые виды доминантовых аккордов и в силь-

¹ [Окончание мажорного произведения минорной тоникой — редкость и в более поздней музыке (Шуберт, экспромт ор. 90 № 2 ми-бемоль мажор; Брамс, релатив ор. 119 № 4 ми-бемоль мажор).]

нейшей мере повлиявшая на формирование классической ладотональности. Речь идет о доминантсептаккорде. В связи с этой гармонией возникает вопрос о трактовке диссонанса в эпоху XV—XVII веков.]

Применение диссонансов

Независимо от функциональных отношений до XVII века гармония была основана на мажорном и минорном трезвучиях, их секстаккордах, на двухголосных диссонансах и консонансах (иногда с удвоениями) и секстаккорде уменьшенного трезвучия (им пользовались как консонансом, несмотря на тритон).

Никаких септаккордов как самостоятельных созвучий не было. Но диссонансы применялись. В контрапункте строгого письма аккорды рассматривались не как гармоническое единство, а как сумма интервалов. В музыке строгого стиля диссонансы могли быть образованы в виде диатонических проходящих на легких и относительно тяжелых долях и в виде вспомогательных на легких долях. Такие диссонансы могли влиять на возникновение новых гармоний.

Но еще большую роль сыграли приготовленные нисходящие задержания (приготовление смягчает звучание диссонанса; ход голоса вниз связан с эффектом успокоения). Нисходящее приготовленное задержание оказалось исторически стойким и применяется до сих пор.

Одной из главных черт полифонического голосоведения, игравшего в то время большую роль, являются резкие комбинации неаккордовых звуков в одновременности.

Согласно учению Танеева, в каждом диссонирующем интервале следует различать звук диссонирующий (тот, что будет разрешаться) и звук свободный (который при разрешении диссонирующего звука либо остается на месте, либо переходит в другой звук, но и в том и в другом случае образуется консонанс со звуком разрешения). В эпоху строгого стиля диссонирующий звук должен быть обязательно приготовлен и разрешен. Пример приготовления диссонанса — 158А; пример разрешений диссонанса — 158Б:



Диссонирующий звук (фа в примере 158) должен быть разрешен ходом на секунду вниз согласно правилу задержаний¹. Сво-

¹ [Диссонируют: в септимере — верхний звук, в секунде — нижний звук, в ноне как секунде через октаву — нижний звук, в ноне как таковой — верхний звук, в кварте — тот или другой.

Если в кварте не участвует нижний голос, она применяется как консонанс.]

бодный звук должен образовывать со звуком разрешения консонирующий интервал. Это и есть основа будущего доминантсептаккорда и его разрешений в двухголосном контрапункте. Аккордовые диссонансы очень долго сохраняют черты, роднящие их с неаккордовыми диссонансами XVI века. Задержания могут приводить к образованию доминантсептаккорда (в трех- и четырехголосии), нонаккорда:



Доминантсептаккорд может рассматриваться как бифункциональное созвучие. О бифункциональности говорят, если в данном аккорде есть и коренной консонанс, и звук из другой функции. Например, в до-мажорном доминантсептаккорде *соль — си — ре* — коренной консонанс, а *фа* — основной тон субдоминанты. Необходимость разрешения в консонирующий аккорд касается именно такого «постороннего элемента»¹ в гармонии (см. также полифоническое образование нонаккорда в примере 159).

На грани XVI и XVII веков возникло новое явление в гармонии — отмена обязательного приготовления диссонанса. Заслуга этого приписывается Монтеверди (опера «Орфей»). Отмена обязательности приготовления — целая «гармоническая революция». Появление доминантсептаккорда поэтому было великим гармоническим чудом. Начиная с этого времени доминантсептаккорд может быть взят без приготовления, он связан лишь необходимостью разрешения. Однако традиция приготовления еще очень долго оказывала свое влияние на характер применения диссонирующих аккордов (вплоть до XVIII века). Сплошь и рядом это встречается у Баха (прелюдия фа минор из II тома). В следующем примере — приготовленный V₉:

Букстехуде. Прелюдия fis-моII для органа
160 [Moderato] ♩ = 88



¹ [В обороте *фа—ля—до—ре* (II₅⁶) — *до—соль—до—ми* (I) сходным свойством обладает звук *ре*, разрешающийся как диссонанс (как прибавленная к аккорду секста).]

(так называемых «периодов типа развертывания»). Примеры — Бах, первая прелюдия из I тома «ХТК», начало фа-мажорного Бранденбургского концерта (№ 1).

Найденные в каденциях функционально ясные гармонии появляются затем и на всех остальных участках формы — в середине и в начале построений. Наиболее яркое кварто-квинтовое функциональное отношение V—I породило самый распространенный тип секвенцирования [например: V—I—IV⁶—VII—III—VI—II—V—I, см. пример 163].

Секвенцирование имеет большое композиционное и гармоническое значение:

1. Секвенции простейшим образом сохраняют тематическое единство.

2. Они создают ясную линию — подъема или спада.

3. Секвенции приводят в систему все аккорды лада на основе важнейших функциональных отношений, сложившихся между аккордами главных ступеней. [Например, обороты VII—III, VI—II, составляющие секвентное последование, повторяют, копируют оборот I—IV (или V—I), служащий им прообразом.]

Секвенции применяются преимущественно как развитие какого-либо тематического материала (тематического ядра). Это встречается и в темах фуг [в тех случаях, когда тема состоит из индивидуализированного ядра, за которым следует интонационно более обобщенное секвентное его развертывание]. В следующем примере типичная [начальная] формула TSDT [с последующим секвентным развитием]:

Бах. Французская сюита, Аллеманда

162 *Tranquillo*

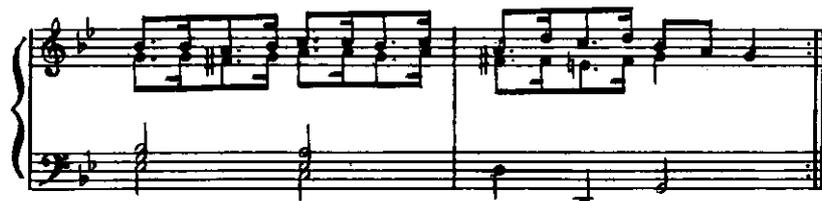
Es-dur: I IV⁶₄

VII₆ I₆



См. также: Монтеверди, мадригал¹; Бах, фуга до мажор [из II тома]; Дуранте, органная фуга ля минор; вокальная пьеса (ядро из чередования тоники и доминанты; от тоники идет секвенция)².

Иногда тема состоит из секвенции — строгой или свободной:



Органый пункт

Начало использования этого средства [гармонической техники] теряется в органной музыке XIII века. Известно, что у некоторых народов есть музыкальные инструменты с выдержанным голосом наподобие органного пункта. Издавна распространено также пение с одним выдержанным звуком в сопровождении. Аккомпанемент ударного инструмента для одногласного пения также можно считать своеобразным родом органного пункта.

Краткие органые пункты в музыке XV—XVI веков можно встретить на участках каденционного значения. Тонический орган-

¹ [Вероятно, речь идет о «симфонии» из мадригала Монтеверди «Questi vaghi» («Хрестоматия» Иванова-Борецкого, т. III, стр. 192).]

² [Возможно, И. В. Способин имеет в виду пьесу, помещенную в его «Двухголосном сольфеджио» под номером 42.]

ный пункт мог иметь вид расширенной плагальной заключительной каденции (Орландо Лассо). В течение XVII века сформировались органные пункты с существенным формообразующим значением.

Очень широко пользовался органными пунктами Бах. В первую очередь здесь речь идет о тонических органных пунктах — в прелюдиях, в концах фуг из «ХТК», в органных сочинениях. Из 48 прелюдий «ХТК» тоническим органным пунктом начинаются свыше двадцати. В токкате фа мажор для органа начальный орган-ный пункт длится 54 такта. Значительна роль и доминантовых орган-ных пунктов. Обычное их назначение — удлинение доминанты и обострение ее тяготения к предстоящей тонике (подводящая функ-ция, расширение каденции). [В следующем примере доминанта в каденции расширена с помощью органного пункта:]

164 [♩ = 56] **Фрескобальди. Прелюдия для органа**

Хроматика

А. АЛЬТЕРАЦИЯ

Гармонии, относящиеся к двойной доминанте, получили доста-точно широкое распространение к середине XVII века и в мажоре, и в миноре. В то же время возникли общеизвестные гармонии уве-личенной сексты на VIⁿ ступени. Но они появились только в ми-норе, так как гармонический мажор в то время не использовался (его начали осторожно применять лишь в баховское время). Ак-корды с увеличенной секстой первоначально употреблялись лишь на VIⁿ ступени, на основе плавного нисходящего баса от I к V ступеням. Использовались увеличенный 6-, $\frac{6}{5}$ - и $\frac{4}{3}$ - аккорды. См. Кавалли, опера «Дидона», заклинание.

Позже музыканты (Бах, Дуранте) научились брать эти гармонии и с IV^в ступенью в басу. В примере 165 заключительный каданс — двойная доминанта с альтерацией на IV^в ступени в басу и притом в мажоре:

Бах. Месса h-moll, Crucifixus

165 [Poco adagio]

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/2 time, marked 'Poco adagio'. The key signature is one sharp (F#), and the mode is minor (e-moll). The bass line features a chromatic descent: G4 - F#4 - E4 - D4 - C4. The treble line has chords: G4-B4 (piano), G4-B4 (piano), G4-B4 (piano), and G4-B4 (piano). The second system continues the chromatic descent in the bass: B3 - A3 - G3 - F#3 - E3 - D3 - C3. The treble line has chords: G4-B4 (piano), G4-B4 (piano), G4-B4 (piano), and G4-B4 (piano). The key signature changes to one sharp (F#) and the mode to major (G-dur). The bass line ends with a final chord: G3-B3 (piano).

Аккорды двойной доминанты употребляются как хроматические заместители субдоминантовых аккордов.

В 1624 году в одном из произведений Сарачени [Канцона] появился увеличенный квинтсектаккорд на VI^н ступени, усложненный малой ноной [от баса] — фа — ля — до — ре-диез — фа-диез в ля миноре (много позже этот аккорд встретится у Шуберта, в неоконченной до-мажорной сонате. См. пример 121).

Б. НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСТАККОРД

Этот аккорд появился в середине XVII века в виде секстаккорда в миноре. Он родился у композиторов итальянской оперной школы (отсюда название). Раннее применение его можно найти у Кариссими (оратория «Суд Соломона»). Первые примеры с секстаккордом II^н ступени говорят о том, что его ощущали как результат отклонения. Он возник не из фригийского лада. Так, в примере 166 в ля миноре II^н₆ идет в VI ступень и ощущается скорее как относящийся к фа мажору:

Дочь Иевфая

mei u - lu - la - tel

a-moll: I II_{b6} VI IV_{b6} V I

[В сцене из оперы «Флоридор»¹ Страделлы уже нет сомнения, что гармония II_{b6} — тональная, так как звук II_{b6} идет сразу во вводный тон.]

В XV веке неаполитанский секстаккорд встречается только в миноре. У Баха в фуге ля-бемоль мажор из II тома «ХТК» в конце появляется II_{b6} в условиях одноименного минора и переходит далее в доминанту и тонику мажорного лада. Встретить неаполитанский секстаккорд в мажоре трудно даже у венских классиков².

Аккорды с увеличенной секстой и неаполитанский секстаккорд первоначально появились в каденционных участках. Но уже у Баха неаполитанскую субдоминанту можно встретить и в начале темы.

Примеры — кантата № 21 «Вздохи, слезы»; Месса си минор, Kyrie fis-moll (№ 3).

В. ХРОМАТИКА ДРУГИХ ВИДОВ

В музыке XV — XVI веков отклонения делались обычно без хода на хроматический полутон (Палестрина), через трезвучия. [Музыка, основанная на застылых старых ладах, сохраняла свой диатонический характер.] С другой стороны [еще в эпоху до XVII века — а также и в XVII веке — у некоторых композиторов обнаруживается склонность к хроматике. Музыканты XVI века, например,] любили варьировать терцию (большая — малая — большая — малая)³:

¹ [М. В. Иванов-Борецкий. Музыкально-историческая хрестоматия, выпуск II. М., Музгиз, 1936, стр. 132, пример № 42, последние 5 тактов.]

² [Примером применения II_{b6} у Баха в мажоре можно считать такты 9—10 из Сицилианы ми-мажорного концерта для клавирина, в последовании гармоний: V₇—VI_{b6}—II_{b6}—IV—DD₅⁶—III₆—I (в тональности ми мажор).]

³ [Все три примера взяты из книги W. J. v. Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin, 1878.]

168 [Lento]

dolce espr.

d-moll

più espr.

См. также Бах, прелюдия ми-бемоль минор из I тома.

Соотношение между доминантами — ниже-квинтовое и малотерцовое. Эти обороты считались очень напряженными гармониями. Аналогичное явление встречается и с уменьшенным септаккордом («Хроматическая фантазия»).

Нередка у Баха и прерванная каденция с окончанием на уменьшенном септаккорде двойной доминанты (прелюдия ре мажор из I тома «ХТК»).

Недаром говорят, что «у Баха все есть». Это верно. После Баха музыка надолго и намного упростилась.

Тональные структуры

В XVI веке еще не научились мыслить далеко вперед. [Музыка еще не знала тонального объединения больших построений.]

Для фугированного письма огромное значение имеют тонико-доминантовые соотношения. Они были выработаны до XVII века, а в XVII веке были распространены на модулирование в начальных частях всякого произведения. К баховскому времени уже выработана и закреплена основная формула тональных структур TDST.

У Баха встречаются отклонения, выходящие за пределы диатонического родства, но редко дальше, чем на два знака (например, в ре минор в ми-минорной фуге). Далекое отклонение — исклечение («Хроматическая фантазия»).

В энгармонической модуляции тогда еще не было необходимости (хотя возможность ее предоставлена темперированным строем). Применяется она редко и только через уменьшенный септаккорд («Гармонический лабиринт» для органа, органная фантазия и fuga соль минор).

В оперной музыке начавшиеся поиски колористических сочетаний привели к сопоставлениям тонально удаленных друг от друга аккордов. Отсутствие длительных предыктовых образований в XVII веке (типа доминантового предыкта) как обобщения большого построения [говорит о еще недостаточном развитии новых форм]. Но вся эволюция тональных отношений направлена к дифференциации функций высшего порядка.

2. ГАРМОНИЯ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

На первый взгляд кажется, что венские классики в своей гармонии пошли назад по сравнению с композиторами баховского времени. Но это впечатление поверхностно, на деле произошло не обеднение, а отбор гармонических средств по принципу наибольшей их функциональной определенности. Одновременно с этим наблюдается огромный рост способности слышать соотношение элементов на большом [временном] расстоянии (яркий пример тому — утверждение сонатной формы), тенденция к широким гармоническим планам, охватываемым единым взором. На этой основе развилась [циклическая] форма симфонии.

Уже в XVII веке сказалось освобождение музыкального искусства от гнета церкви. В сочинениях венских классиков сильно возрастает значение народных, бытовых жанров. Проникновение в профессиональное искусство различных элементов музыкального быта вызвало рост реалистических тенденций. Полифоническое письмо с характерной для него вязкостью оказалось на втором плане. Некоторое упрощение гармонии у Гайдна и Моцарта непосредственно связано с влиянием простых бытовых жанров и благодаря этому — с определенными демократическими тенденциями.

Кажущееся упрощение гармонических средств сопровождалось одновременно усилением динамической роли гармонии, выработкой множества новых приемов гармонического изложения. Особенно полно воплотились основные тенденции венско-классической гармонии в творчестве Бетховена. Его гармония насыщена функциональной активностью, ритмической энергией.

Функциональная система

Главная основа гармонии в музыке Гайдна, Моцарта и Бетховена заключается в централизации ладовых отношений, прямолинейности в использовании гармонических функций как ведущего формообразующего средства, ясно выраженной системе подчинения всех неустойчивых элементов устойчивым.

В связи с отбором средств по принципу наибольшей функциональной определенности особую распространенность получили автентические обороты. Соотношение доминанты с тоникой отли-

чается максимальной определенностью. По справедливому замечанию Рамо, тоника заключает в себе доминанту; следовательно, тоника порождает доминанту.

Автентические обороты приобрели настолько большое значение, что очень часто субдоминанта отодвигается до каденционного участка развития. Даже целая тема может строиться только на двух аккордах — тоническом трезвучии и доминантсептаккорде в основном виде:

Бетховен. 8-я симфония, I часть
Allegro vivace con brio

169

F-dur: I V

V I V I

f V I⁶₄ V I

См. также: Глюк, «Армида», II акт, «Балет», начальный период; Бетховен, 20-я соната, тема менуэта.

Но обилие автентических оборотов у венских классиков — не признак бедности гармонии. Среди приемов, разнообразящих автентические формулы, наряду с варьированием мелодической линии и басов (что так важно для мелодизации этого гармонического материала), используется следующий: в ответных построениях нередко меняются местами тоника и доминанта; например оборот T—D—T обращается в D—T—D при сохранении мотивного строения.

[В побочной теме I части] сонаты фа мажор Моцарта — T—D—T—D и D—T—D—T:

170 [Allegro assai] Моцарт. 2-я соната, I часть

C-dur

Другие примеры: Моцарт, соната соль мажор, № 5, I часть, такты 1—4 (Т — D, D — Т); Бетховен, 1-й фортепианный концерт, первая тема.

Автентические половинные каденции, выработанные в XVII веке, являются единственным видом половинных каденций. Остановка на субдоминанте может быть не в окончании предложений, а лишь в более мелких частях — фразах, мотивах¹.

Для экспозиционных и репризных частей у венских классиков типично частое появление тоники, притом на тяжелых долях. Это также один из важнейших факторов, способствующих централизации ладовых отношений.

Доминантовая группа

В аккордике венских классиков нет ничего нового по сравнению с XVII веком.

[Первое место среди доминантовых аккордов занимают функционально наиболее определенные:]

1. V₇ и трезвучие V ступени (с их обращениями). Далее —

¹ [Впрочем, у Бетховена встречаются модуляции в сторону субдоминанты. Как характерное средство применена модуляция в субдоминанту IV ступени (F-dur—B-dur) во втором трио из скерцо 6-й симфонии. Противоположностью доминантовому направлению экспозиционной модуляции можно считать эффект модуляции G-dur—C-dur (т. е. I—IV) в репризе I части 20-й сонаты Бетховена. Выдающийся пример орединного каданса на субдоминанте мы находим в Largo e mesto 7-й сонаты (такт 5).]

2. VII₇ (также с обращениями).

В мажоре чаще употребляется уменьшенный вводный, чем малый.

VII₇ не превращается в такое же «общее место», как V₇. Уменьшенный вводный септаккорд применяется главным образом в моментах, где требуется выразить большое драматическое напряжение. Например, в хоре до минор из I акта «Орфея» Глюка почти нет субдоминанты; в заключительной каденции субдоминанту заменил VII₃⁴. Применение уменьшенного септаккорда связано со скорбным настроением:

Глюк. „Орфей“, I действие

171 [Moderato]

c-moll: I₆ VII₆ I₆ VII₆ I₆

VII₇ V₆ I VII₃⁴ I₄ V₇ I

См.: Бетховен, Largo e mesto из 7-й сонаты — в первом предложении пять раз взят уменьшенный септаккорд, который придает гармонии напряженность и своеобразную «хмурую» окраску; Глюк, «Армида» [конец III акта, a-moll] — уменьшенный септаккорд повторяется в течение несколько тактов (в конце — созвучие с уменьшенной октавой).

В предшествующую венским классикам эпоху V₉ понимался как задержание к доминантсептаккорду, а не как самостоятельное созвучие (признаком самостоятельности являлось бы прямое разрешение нонакорда в тоническое трезвучие). У венских классиков V₉ также трактуется почти всегда как задержание ноны к основному тону или как аккорд, «растворяющийся» в V₇ путем увода ноны в другие аккордовые звуки. В 3-й симфонии Бетховена перед эпизодом ми минор в разработке (после II_n⁶) нона в конце концов оказывается задержанием:

Бетховен... 3-я симфония, I часть
172 [Allegro con brio]

e-moll: II_{b6} V₉

decresc.

V₇ I

В фантазии до минор Моцарта встречается V₉ в третьем обращении как самостоятельный аккорд [перед фа-мажорной темой]:

Моцарт, Фантазия с-молл

173 Allegro

F-dur

[Аналогичный пример находится в репризе I части 32-й сонаты Бетховена.]

Трезвучие III ступени почти неупотребительно, так как оно слабо представляет доминантовую функцию. Трезвучие III ступени у венских классиков может встречаться в нисходящем тетра хорде, а также в секвенции.

Субдоминантовая группа

Появление субдоминантовых гармоний особенно типично в каденционных участках. Довольно часто у венских классиков субдоминанта приберегается для кульминации (этот обычай сохранился и до нашего времени), [например в Largo appassionato из 2-й фортепианной сонаты Бетховена, начальный период.]

По употребительности среди аккордов субдоминантовой группы на первом месте стоит II_{b6}. Обороты с его участием составляют основу большого числа распространенных мелодических формул.

В каденционных оборотах участвуют также II_5^6 и II_3^4 ; значительно меньше — аккорды II ступени с основным тоном в басу. Аккорды IV ступени также очень распространены. II_2 иногда встречается в начальных оборотах (Моцарт, симфония соль минор).

Трезвучие VI ступени имеет следующее применение:

1. В прерванных кадансах и оборотах.
2. Между тоникой и более яркой субдоминантой.

Нередки случаи появления VI ступени в начальных фазах (в прерванных оборотах):

Гайдн, 104-я симфония, II часть

174 *Andante*

G-dur: I V_7 VI

См.: Моцарт, 13-я соната си-бемоль мажор, I часть; [8-я соната, II часть; 10-я соната, II часть.]

Роль плагальных оборотов, особенно кадансов, очень мала. Чаще всего появление их связано с мелодическим ходом VI — I. Субдоминантовое трезвучие у венских классиков применяется почти всегда в определенных мелодических положениях:

175

VI V IV III

IV I_6 IV_6 I_2^6

См.: Моцарт, 5-я соната G-dur, II часть, 8-я соната a-moll, финал, 9-я соната G-dur, II часть, 10-я соната G-dur, II часть и финал.]¹

Впрочем, у Бетховена роль субдоминанты несколько возрастает. Иногда она продвигается совсем близко к началу (2 часть «Аппассионаты»).

[В 18-й сонате Бетховена субдоминантовый аккорд (II_5^6) даже является первой, начальной гармонией.] Выдвижение субдоминанты у Бетховена объясняется тем, что взаимодействие

¹ [Нумерация сонат приведена по изданию: В. А. Моцарт, Сонаты для фортепиано. Москва, 1963.]

обеих неустойчивых функций создает большую конфликтность.

Чаще встречается у Бетховена и отклонение в субдоминанту (главная тема 4-го квартета до минор). Среди других субдоминантовых гармоний большая роль принадлежит II_n ступени. В некоторых сочинениях начальная минорная фраза сразу же повторяется в мажоре в неаполитанской гармонии («Аппассионата», ми-минорный квартет, ор. 59 № 2).

[Переход от тоники к субдоминанте, основной тон которой не содержится в тонической гармонии и является чужеродным по отношению к ней, производит впечатление конфликта: субдоминанта как бы оспаривает у тоники значение устоя. Поэтому оборот T—S потенциально имеет сходство с отклонением.] Бетховен усилил сближение субдоминанты и отклонения.

Важнейшие внутриладовые альтерации

У венских классиков применяется функционально наиболее определенная ладовая альтерация (это связано с общей тенденцией к централизации). Альтерированные аккорды, как правило, сконструированы так, что все альтерированные ступени обостряют тяготение к тоническим звукам, и их смысл состоит в укреплении тонического центра. Такой вид [применения] аккордов можно назвать ладоконструктивным.

От гармонии предшествующего столетия были унаследованы аккорды увеличенной сексты на VI_n ступени (минора). Аккорды с увеличенной секстой появились и в мажоре (до венских классиков это почти совсем не применялось), что было связано с усилением роли гармонического вида этого лада.

[Примеры — Бетховен, 5-я симфония, *Andante*, вторая тема; 23-я соната, тема вариаций.]

Впрочем, повышение II ступени мажора (в дв. ув. $\frac{1}{3}$ -аккорде) почти не встречается (аккорды увеличенной сексты на VI_n ступени нотируются обычно с пониженной III ступенью).

Важнейшая черта гармонии венских классиков проявляется в том, что аккорд II_n ступени, возникший в условиях минорного лада, перешел в мажор. Образцы неаполитанской гармонии в мажоре мы находим у Бетховена.

[Примеры: 1-я симфония, менуэт, кода на органном пункте тоники, скрипичный концерт, I часть, такты 10 и 12 — звук II_n ступени применен в качестве субдоминантового элемента гармонии мажорного лада.]

Новое сказалось также в том, что неаполитанская гармония иногда вводилась не в виде секстааккорда, а с основным тоном в басу. Окончательно это закрепилось у Шуберта и Шопена, а из венских классиков трезвучие II_n ступени больше всего использовано у Бетховена.

[Примеры: 3-й концерт, I часть, главная тема; 3-я симфония, финал, вариация соль минор.]

Изредка в V_7 (или в трезвучии V ступени) повышается квинта. То же самое наблюдается и в доминанте к IV ступени при отклонениях. Введение этой альтерации как средства достижения специального динамического эффекта было новым шагом в развитии гармонии. [Бетховен, 5-я симфония, финал, конец побочной партии.]

Доминанта (V, V_7) с пониженной квинтой как самостоятельное созвучие не встречается в музыке венских классиков (но у Бетховена есть пример применения VII_6 с пониженной терцией [соната ор. 2 № 3, скерцо, кода.]

Хроматические гармонии у венских классиков могут встречаться и на тяжелых долях тактов, и в тяжелых тактах (примеры у Бетховена).

Хроматические гармонии образуются в каденциях. В 5-й сонате Бетховена (финал) перед побочной темой, идущей в мажоре, происходит остановка — полукаданс на доминанте параллельного минора.

Во времена Бетховена появилась манера начинать произведение с хроматической (в том числе и с интональной) гармонии. Так, пример 176 начинается с V_2 субдоминантовой тональности:

Бетховен. „Творения Прометея“,
Увертюра

176 Adagio

C-dur

В этом ощущается стремление внести конфликтность с самого начала, не выявлять главную тональность сразу, а сперва очертить ее с «периферийной» стороны. Во вступлении к 1-й симфонии последовательно даются с разрешениями доминантсептаккорды к субдоминанте, тонике и доминанте, что очень рельефно показывает главную тональность. Соната ор. 111 до минор и финал сонаты ор. 78 фа-диез мажор начинаются вводными аккордами двойной доминанты.

Модуляции и отклонения

[Значение модуляции для гармонии венских классиков исключительно велико. Модуляция является мощным средством построения стройных и гибких композиционных форм (см. раздел «Тональные структуры»). Процесс перехода из главной тональности

к подчиненным с последующим возвращением к главной трактуется у венских классиков как сильнейшее средство развития и осуществляется в тесном взаимодействии с закономерными изменениями тематизма, фактуры, громкостной динамики и др. Одна из наиболее характерных для эпохи венских классиков музыкальных форм — сонатная, по праву считающаяся высшей среди одночастных форм гомофонного типа, — органически включает в себя явление модуляции в качестве обязательного компонента. Модуляция в классических формах способствует полноте раскрытия диалектической идеи развития через расщепление единого на взаимосвязанные противоположности и их борьбу — идеи, которая впервые с такой отчетливостью и последовательностью была выражена в искусстве Гайдна — Моцарта — Бетховена.

Богатство модуляционных процессов у венских классиков выражается в неисчерпаемом разнообразии конкретных модуляционных идей и выражающих их средств при относительно единообразных, «оптимальных» общих типах модуляционных путей. Так в связующей партии I части 4-й сонаты Бетховена типичная для экспозиции сонатной формы модуляционная задача (переход из тоники в доминанту), осуществляемая довольно распространенным приемом — применением средств одноименного мажоро-минора, выполняется с помощью яркой и остроумной конкретной модуляционной идеи. Первый модуляционный сдвиг делается из Es-dur в As-dur. Острота приема заключается в противоречии между конечной направленностью модуляции (в сторону доминанты) и конкретным модуляционным движением (в сторону субдоминанты). Следующий далее поворот в b-moll (SII для SIV главной тональности) еще более обостряет это противоречие. Однако, когда доминанта b-moll разрешается в тонику одноименной тональности B-dur, конечная цель модуляции оказывается достигнутой.]

Отклонения сохраняют прежние свои особенности. Венские классики пользуются здесь основными формулами гармонического развития, ограничиваются, преимущественно, наиболее родственными тональностями. В начальных (или репризных) периодах отклонения совершаются, как правило, лишь в тональности ближайшего родства. В мажоре редки отклонения в III ступень, в миноре — в VI и VII ступени. Доминанты в отклонениях помещаются на легких долях, разрешения — на тяжелых. Однако у венских классиков встречаются и далекие отклонения с быстрым возвращением в главную тональность [Бетховен, финал скрипичного концерта, первый эпизод, отклонения A-dur — es-moll через энгармонизм альтерированного вводного септаккорда.]

Отклонения могут чередоваться секвентно [Бетховен, 18-я соната, I часть]. Звенья при этом имеют характерный порядок сопоставления: доминанта — субдоминанта [Бетховен, скерцо 15-й сонаты]. Такой порядок содействует укреплению основной тональности.

Секвенции

В гармонии венских классиков произошла почти полная замена диатонических секвенций, господствовавших в предшествующую эпоху, такими модулирующими, звенья которых оформлены по принципу наибольшей определенности функциональных отношений. Звенья диатонической секвенции (например, IV — VII, III — VI ступени) не обладают той острой функциональностью, которая свойственна их прототипу V — I. В силу этого диатонические секвенции оказались у венских классиков на третьем плане¹. В модулирующих секвенциях автентичность соотношения доминанты и тоники в чистом виде сохраняется во всех звеньях.

Один вид диатонических секвенций пережил эпоху венских классиков — это движение параллельными секстаккордами (встречается даже в изложении тем — [Бетховен, 3-я соната, финал]).

Возрастает значение некоторых неустойчивых последовательностей, особенно нисходящих квинтовых цепей. Это касается главным образом срединных, развивающих построений, окруженных построениями тонально-отчетливыми, благодаря чему общая централизация отношений сохраняется. [Много примеров такого рода цепочек из доминантовых гармоний у Моцарта — в симфонии соль минор, в *Andante* симфонии «Юпитер», у Бетховена — в скерцо 2-й сонаты]

В целом хроматика играет у венских классиков важную конструктивную роль, подчеркивая отклонением простую ладовую функцию, которая от этого лишь становится более рельефной.

Мажоро-минор

Настоящего объединения мажора и минора в единую систему у венских классиков еще нет. Но некоторые последования ведут к этому — например, смена мажора минором с эхообразным повторением мотива или фразы.

[Примеры — Бетховен, соната ор. 31 № 1, I часть, заключительная партия; «Аврора», финал, главная тема.]

Сопоставление одноименных тоник имеет две области применения. Это:

1. Введение трио в сложной трехчастной форме [Бетховен, 1-я соната, менуэт; 4-я соната, скерцо; 15-я соната, *Andante*].

2. Модуляционные текущие построения [Бетховен, 3-я симфония, I часть, разработка, а также разработки первых частей в 15-й, 21-й, 23-й сонатах.]

Модуляция в бемольную сторону часто происходит через одноименную тонику (обычно мажор заменяется минором). Этот

¹ [Очевидно, И. В. Способин считает, что у венских классиков на первом месте секвенции, модулирующие по родственным тональностям (хроматические), на втором — собственно модулирующие (например, в разработках).]

путь более типичен, чем движение через минорную субдоминанту.

В коде из *Largo appassionato* после одноименной минорной тоники движение направляется к тональности VIⁿ ступени:

Бетховен. 2-я соната, II часть

177 [*Largo appassionato*]

D-dur

tenuto sempre

staccato sempre

При таком типе модуляции мажорное построение после цезуры чаще всего повторяется в одноименном миноре, и далее происходит отклонение в тональность, родственную к одноименной.

Гармония VIⁿ ступени применяется в прерванных кадансах [Бетховен, 7-я соната, финал]. На прерванной каденции возможно длительное развитие. Введение VIⁿ в прерванной каденции часто является начальным этапом длительного модуляционного процесса. В фортепианном квартете Моцарта [g-moll KV 478 (финал G-dur, такты 20—10 от конца)] VIⁿ ступень после прерванного каданса становится тоникой с помощью проходящих звуков, затем к ней прибавляется увеличенная секста и происходит обратная модуляция.

В музыке венских классиков есть признаки развития параллельной мажоро-минорной системы, применения III мажорной ступени в мажоре и VI минорной в миноре, [а также других хроматических медиант].

Примеры — [Бетховен, 6-я симфония, III часть] — сопоставления фа мажора и ре мажора, как мажорной тональности на VI ступени; [Бетховен, 7-я соната, менуэт, реприза главной темы — доминанта ми минора разрешается в тонику параллельного мажора.]

Некоторые черты голосоведения

В музыке венских классиков полифония в целом утратила свое [прежнее] значение. Преобладает гомофонно-гармонический склад письма (черты будущего гомофонного венского стиля наме-

чены еще у мангеймцев). Полифония у Моцарта и Бетховена [развивается] на гармонической основе.

Нередко возникает движение параллельными терциями и секстами (гетерофоническое). Несомненно, это непосредственно связано с традициями бытового музицирования [особенно венского]: параллельные терции — это типичные народные «вторые». «Золотой ход» нередко имеет тематическое значение [5-я симфония Бетховена, II часть; 5-й концерт, I часть, побочная партия; во вступлении к 26-й сонате золотому ходу придан даже программно-изобразительный смысл — подражание звуку рожка]. Бас мелодизируется, постепенно утрачивая черты *continuo*. Фактура часто трехголосна (особенно у Гайдна и Моцарта). Это связано обычно со стремлением к мелодичности голосоведения.

Гомофонная мелодика композиторов предшествующей венским классикам эпохи (французские клавесинисты, особенно Ф. Куперен, отчасти Ф. Э. Бах) насыщена орнаментикой. Из венских классиков Моцарт в наибольшей мере пользовался орнаментикой. Для Гайдна и Бетховена она малохарактерна. Стиль венских классиков испытал большое и непосредственное влияние народного музыкального быта, а народной песне и пляске орнаментика мало свойственна. Освобождение от мелизматичности, от манерности «галантного» стиля было шагом в сторону простоты и естественности.

С этой точки зрения показательна работа Бетховена над темой II части 5-й симфонии. В окончательной редакции Бетховен снял задержания и этим сделал тему более строгой:

Бетховен. 5-я симфония, II часть

178 **А** *Andante quasi menuetto* эскиз



Б *Andante con moto* окончательный вариант



p dolce

Иногда Бетховен повторяет аккорд, перенося его с легкой доли на тяжелую, чтобы не давать задержаний. Это объяснимо стремлением к строгости и мужественности музыкальных образов.

У венских классиков встречаются и созвучия, образованные прилегающими — то есть вспомогательными, отстоящими на полутон от звуков аккорда (Моцарт, I часть соль-минорной симфонии, перед репризой четырехголосный аккорд из вспомогательных звуков). Этот прием будет развит в музыке романтиков.

Органные пункты

В творчестве венских классиков полностью выявились формообразующие функции органных пунктов.

Органные пункты на доминанте обычны перед определенной частью сочинения, которую они готовят, — перед побочной партией, перед репризой, во вступлении перед введением главной темы.

Органный пункт на тонике служит ее укреплению в заключительных построениях, кодах, иногда также в начальном построении (в последнем случае он не бывает длинным).

Изредка органный пункт применяется с колористическим эффектом, например как волыночный бас [Гайдн, ре-мажорная симфония, № 104, финал].

[У Бетховена немало примеров органныго пункта в средних голосах или в верхнем голосе. Схематически:]

179



[См. окончания экспозиций в первых частях 6-й сонаты, 3-й симфонии, конец связующей партии в I части 4-й симфонии, вступление к 32-й сонате и другие.]

Тональные структуры

Уже в предшествующую музыкально-историческую эпоху наметилась тенденция к охвату гармонической структуры крупного целого как функциональной концепции. У венских классиков эта тенденция получила значительное развитие, в особенности в связи с утверждением новых форм сонатно-симфонического жанра.

О гармоническом колорите композиторы заботились и ранее (например, еще у Джезуальдо в изобилии встречаются красочные сопоставления гармоний). В период венского классицизма значение колорита заметно возросло. Первый шаг здесь сделала Гайдн.

В эпоху раннего венско-классического стиля (иногда у Гайдна и Моцарта) принципы тональных структур напоминают баховские. Это выражается в небольшом количестве тональностей (в разработке I части 5-й сонаты соль мажор Моцарта представлена только тональность доминанты).

Однако наиболее характерно для венских классиков значительное усложнение тональных отношений в крупной форме, при самой строгой их централизации. Так, например, в сонатных разработках обычен уклон в субдоминантовую сторону (не затра-

гивавшуюся в экспозиции). Часто минорность тональной окраски в разработке контрастирует ее мажорности в экспозиции.

Примеры сложно построенных тональных планов в разработках — Моцарт, симфония соль минор, I часть и финал; Бетховен, 3-я симфония, I часть.

I часть симфонии соль минор Моцарта:

экспозиция	разработка	реприза
g—B	fis—h—e—a—d—g—C—F—B—g—d...—g	g

I часть 3-й симфонии Бетховена:

экспозиция	разработка	реприза
Es—B		Es
	c—C—c— <u>cis—d—g—c—f—b—As—</u> <u>—f—c—g—d—a—e—a—C—c—Es—</u> <u>—es—Ges—es—Ves¹</u>	

[Тональные последования в разработках венских классиков никогда не бывают бесплановыми блужданиями. Даже в самых сложных в тональном отношении разработках гармоническое развитие, противостоящее аналогичному развитию экспозиции и в то же время негативно зависящее от последнего, имеет ясную, логичную закономерность, согласованную с идущей параллельно тематической разработкой.

Так, например, сложнейшая тональная структура разработки I части 3-й симфонии Бетховена обладает удивительно строгой логикой, точно соответствующей основной задаче этого раздела формы:

1. Тональное строение разработки противопоставляется экспозиции избеганием тональностей, использованных ранее, интенсивностью и непрерывностью модуляционного процесса, многочисленностью затрагиваемых тоник, преобладанием минорной ладовой окраски.

2. Последования тональностей в отдельных частях разработки подчиняются строго определенным закономерностям; последование минорных тональностей по полутонам вверх, последование минорных тональностей по квинтам вниз; минорные тональности по квинтам вверх, чередование одноименных мажора и минора по малотерцовому кругу.

3. Тональности, стоящие как бы особняком (C-dur, As-dur, e-moll, a-moll), являются островками кратковременного сравнительно устойчивого изложения, по отношению к которым

¹ [Ves означает: доминанта (V ступень) тональности es-moll.]

тонально-подвижные построения представляются переходами. Нарушая единообразие тональных последований, эти опорные тональности осуществляют в то же время функцию тонального развития высшего порядка, последовательное углубление в область субдоминанты — VI (маж.) — IV — nII минорная. Тональность nII минорной ступени — минорная неаполитанская — предельная точка субдоминантовой группы. Вслед за ней идет ля минор — тональность, знаменующая крайнее удаление от тоники (тритоновое соотношение, противоположный лад), после чего возможно лишь приближение к ней. И действительно, после ля минора начинается поворот к репризе.

4. Опорные субдоминантовые тональности вместе с заключающим доминантовым предыктом создают гигантских масштабов конфликт контрастных функций главной тональности симфонии, разрешаемый вступлением репризной тоники. Таким образом, тональное развитие разработки как бы совершает грандиозный кругооборот через самые отдаленные области тонального мира. Разработка 3-й симфонии показывает вместе с тем своеобразное использование ресурсов хроматической тональности уже венскими классиками, на основе функциональной централизации тональных структур.]

Усложнение тональных отношений связано прежде всего с активизирующим действием гармонии в разработочном симфоническом развитии. Однако в некоторых случаях более далекие соотношения проникают и в мелкие формы (например, у Бетховена), что связано с внесением в тональную структуру большей контрастности или острых конфликтов [иногда с колористическими эффектами]. Так, в Багатели фа мажор Бетховена первый период кончается в ре мажоре:

Бетховен. „Багатель“, ор.33 №3

180 Allegretto

F-dur

D-dur

[То же соотношение — в начальном периоде скерцо 6-й симфонии. В обоих примерах тональная контрастность носит жанрово-колористический оттенок. Яркий тональный контраст содержит] начальный период скерцо 7-й симфонии (модулирующий из фа мажора в ля мажор).

Сложные тональные соотношения встречаются и между частями крупных форм: в сонате Гайдна ми-бемоль мажор II часть написана в ми мажоре; II часть 3-го концерта Бетховен написал в ми мажоре при главной тональности до минор.

У венских классиков появляются и терцово-циклические конструкции в тональных сопоставлениях. Скерцо 7-й симфонии начинается периодом, модулирующим из фа мажора в ля мажор (две мажорные тональности, расположенные по большим терциям). Соотношение двух мажорных тоник на расстоянии большой терции есть в сонате ор. 31 № 1 соль мажор и в «Авроре» (ор. 53). [Во II части 28-й сонаты начальный период написан в F-dur, середина начинается в A-dur, кончается в Des-dur, реприза — в F-dur. Таким образом, опорные тональности намечают большетерцовый цикл.] В «Патетической» сонате предполагаемая в побочной партии традиционная тональность (параллельный мажор) заменяется одноименной к ней: до минор — ми-бемоль минор (здесь две минорные тональности отстоят на малую терцию). Подобные сопоставления встречаются еще у Д. Скарлатти.

[У Бетховена встречаются иногда и более развитые цепи. Например, в разработке I части 3-й симфонии образуется такое последование тональностей: a — C — c... Es — es — Ges... Здесь ясно проступают черты полного малотерцового цикла.]

Характерные для венских классиков приемы модуляции — как и ранее, через доминанту; часто также через одноименную тоникку (Гайдн, «Времена года»), минорную субдоминанту мажора, трезвучие VI ступени, через неаполитанскую субдоминанту [Бетховен, разработка I части 5-й симфонии, при переходе из b-moll в fis-moll $III_6 = IV_6$.]

При модуляции обычны отклонения в субдоминанту предстоящей тональности. Особенно типично отклонение в VI ступень мажора при модуляции в доминанту V ступени (VI ступень исходной тональности является II ступенью для будущей).

У Бетховена встречается модулирование на полутон вверх [3-я симфония, разработка I части, разработки сонат]:



Для [внезапной] модуляции применяется энгармонизм уменьшенного септаккорда во всех его значениях, увеличенного $\frac{6}{5}$ -ак-

корда на VIⁿ ступени [Бетховен, финал 1-го фортепианного концерта].

Пример энгармонической модуляции через уменьшенный септаккорд — II часть 7-й симфонии Бетховена, трио (из ля мажора через энгармонизм уменьшенного вводного септаккорда к субдоминанте происходит переход в фа мажор как субдоминанту до мажора).

Моцарт применил для энгармонической модуляции вспомогательный уменьшенный септаккорд к доминантсептаккорду:

182 **Моцарт. „Реквием“, Confutatis**

The image shows two systems of musical notation for Mozart's Requiem, Confutatis, measures 182-185. The first system is labeled 'a-moll' and 'as-moll'. The second system is labeled 'g-moll'. There are 'NB' markings above the first and second systems.

В Вариациях на тему Диабелли Бетховена перед последней вариацией дана редкая энгармоническая модуляция через увеличенное трезвучие.

3. ГАРМОНИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ XIX ВЕКА [ПОСЛЕ БЕТХОВЕНА]

В XIX веке роль гармонии как выразительного средства среди других элементов музыкального целого заметно возрастает. Гармоническая выразительность приобретает большое значение в отображении тонких оттенков психологических состояний. Общая тенденция этого времени направлена к усилению как функциональности, так и красочности. Но одновременно с этим сглаживаются функциональные контрасты. Последнее особенно заметно в постепенном усилении роли медиант (особенно нижней, а затем и верхней), а также в образовании диатонических терцовых аккордовых рядов.

Резкой границы между классиками и ранними романтиками нет. Так, у Бетховена есть приемы, типичные для романтизма, а многое у Шуберта приближается скорее к Моцарту, чем к Бет-

функциональных напряжений может происходить одновременно, совместно. [Например, повышение квинты в доминантсептаккорде одновременно и обостряет ладовое тяготение альтерированной ступени к мажорной терции и придает яркую красочность звучанию аккорда.] В XIX веке функциональная сторона гармонии в целом не ослабевает, но красочность значительно усиливается. Развитие и разрушение функциональных формул (TSDT) шли параллельно.

Роль гармонической красочности особенно велика в музыке импрессионистов (конец XIX — начало XX века). Но использование ее у импрессионистов односторонне. Красочность лада и аккордики у них сопряжена с функциональной и ритмической аморфностью музыки, с отказом от крупных форм, с ослаблением динамического и формообразующего значения гармонии.

По-новому звучат у романтиков гармонии диатоники. На видное место выдвигаются медиантовые аккорды: VI ступень — еще с начала века, III ступень — в середине и второй его половине. Выдвижение медиант связано, в частности, с развитием терцовых рядов. Вместе с тем оно имеет и колористическое значение. В мажоре медианты минорны, в миноре — мажорны. Последование медиант дает колористическое объединение элементов, контрастирующих тонике по ладовой окраске.

При широком использовании терцовых соотношений функциональность слабеет, так как медианты являются слабыми представителями своих функций (III ступень — слабая доминанта, VI ступень — слабая субдоминанта).

Большое распространение получает в XIX веке септаккорд I ступени (функционально определившийся еще в XVII веке). Иногда применение I₇ приводит к тому, что сквозь мажор начинает просвечивать минор (и наоборот).

В XIX веке все более частыми становятся построения, в которых тоника не дается очень долго, иногда до самого конца пьесы (Шопен, [прелюдия ля минор]). Некоторые произведения Листа заканчиваются не на тонике. В Прелюдии к «Тристану» Вагнера тоника не появляется совсем (в подобных случаях обычно есть все гармонии, указывающие на определенную тональность, но только систематически обходится тоника). Иногда главную тональность можно узнать только в заключительном кадансе (Лист, «Цвет и запах»).

У романтиков появилась склонность к несовершенным каденциям. Раньше период заканчивался, как правило, полной совершенной каденцией. У венских классиков несовершенная каденция (с окончанием на тонике в мелодическом положении терции или квинты) звучит почти как прерванная. А после венских классиков прерванная каденция начинает постепенно замещать несовершенную [и даже совершенную — Вагнер, романс Вольфрама, начальный период]. В XIX веке несовершенной каденцией может заканчиваться и построение, выражающее вполне законченную мысль.

Очень распространены доминанты обратного действия. Под этим термином подразумеваются доминантовые гармонии, не предшествующие своей тонике, а следующие после нее [(Вагнер)].

Появилась манера расшатывать устойчивость заключительной тоники (например, отклонением в субдоминанту — окончание «Двойника» Шуберта, где последняя тоника звучит как доминанта; см. также его «Песню арфиста» из «Вильгельма Мейстера» и Романс из скрипичной сонаты до минор Грига). Иногда произведение заканчивается неопределенно: на T_6 , T_4^6 или даже на уменьшенном септаккорде. Примеры — Лист, «Тот, кто свой хлеб» (романс заканчивается на T_4^6 , «Безмолвен будь» окончание на T_6), Шопен, мазурка ля минор ор. 17 № 4 (окончание на VI_6). Некоторая неопределенность окончания иногда становится намеренной, эстетически привлекательной.

Если для венских классиков типична сплошная централизация функций, то у романтиков отмечаются некоторые признаки функциональной децентрализации. Одновременно с этим процессом происходит усиление местных функциональных центров.

Субдоминантовая функция в целом укрепляется. II_7 со всеми обращениями встречается в различных участках развития, получает универсальное применение.

Возросла роль плагальных оборотов: $IV — I$, $VI — I$, $II_n — I$, $VI_n — I$, $VI — IV — I$, $VI — IV — II — I$ (Лист), $VII_3^4 — I$ (в качестве плагального оборота). Плагальная каденция может быть основной, а не только дополняющей, как у венских классиков. Впрочем, плагальные каденции в качестве основных все же сравнительно редки (Вагнер — увертюра к «Нюрнбергским мейстерзингерам» — заключительный каданс: $II_5^6 — I$; Лист, «Радость и горе», конец начального периода: $IV_{мин} — I$). Основные каденции базируются главным образом на обороте $V — I$.

Необходимо отметить также возрождение старинных ладов на новой гармонико-колористической основе, под влиянием народной музыки, и отчасти в целях стилизации. У Грига много примеров использования эффектов дорийского, лидийского, миксолидийского и других старинных ладов. Они встречаются также у Шопена (иногда у Листа). Применение старинных ладов в мазурках Шопена объясняется не стилизацией, а прямым воздействием народной музыки. У Листа, Вагнера, Грига изредка встречается пентатоника в мелодических оборотах, обычно в сочетании с разного рода терцовыми гармониями.

Необычные гармонические последовательности, часто в духе натурально-ладовых оборотов возникают благодаря усилению роли переменных функций. Видимо, на той же основе возрождаются в XIX веке и диатонические секвенции.

У поздних романтиков появляются и лейтгармонии (впрочем, они встречались и у позднего Бетховена). Это не гармонии лейт-

мотивов, а характерный аккорд или группа аккордов, неоднократно повторяющиеся [в определенных частях сочинения, подобно лейтмотиву в опере].

Внутритональная хроматика

В области хроматических гармоний — немало новых черт. Для музыки XIX века в целом характерна общая тенденция к расширению ладовой системы.

По сравнению с предыдущей эпохой возрастает общее количество хроматики. Если музыка в целом более диатонична, хроматические гармонии при альтерации и в отклонениях обычно подчеркивают функцию того аккорда, к которому они направлены. Но, с другой стороны, в густой хроматике второй половины XIX века нередко нормативное разрешение отсутствует, что несколько разрушает лад. В одном случае хроматика имеет ладоутверждающее, в другом — ладодеструктивное значение.

В частности, для XIX века характерно разнообразие метрических положений хроматических гармоний. В эту эпоху стало обычным явление помещение хроматической гармонии и на тяжелой доле, и в тяжелом (четном) такте, введение ее в каданс. Например, для XIX века нет ничего необычного в остановке на DD₉ или в том, что произведение начинается с хроматической гармонии. Хроматические гармонии могут тянуться очень долго, по нескольким тактам.

Большое развитие получили двойная доминанта, «доминантообразная» (по звучности) субдоминанта. Цепи доминантообразных гармоний появляются иногда уже в изложении темы.

Широко распространились хроматические прерванные обороты; кадансирование на интональной гармонии, часто с побочной доминантой к ней (особенно у Вагнера).

Изменяется отношение к каденции. Музыкальные формы расширяются, и в них нужно поддерживать внутреннее гармоническое напряжение. Одно из важнейших средств расширения формы — обход заключений. Отсюда усложнение и видоизменение прерванных оборотов. Но с другой стороны, рост гармонического напряжения сам ведет к расширению формы.

В «музыкальной драме» такая музыкальная форма порождает «бесконечную мелодию». На практике это ведет к распаду музыкальной формы. Трудно запоминать музыкальные построения, в которых нет реприз, а вместо них следует повторение лейтмотивов. Восприятие такой музыки также затруднено.

В связи с общими тенденциями развития гармонии в XIX веке происходит значительное усиление альтерационности, сначала в виде количественного роста уже известных ранее ее форм, а затем также появления новых. Характерна новая черта в обращении с альтерированными аккордами — освобождение альтерированных созвучий от диатонического основания. Получили распространение

аккорды доминанты со звуком III ступени (V_7 и V_9 с пониженной квинтой, VII_7 с пониженной терцией), в том числе и аккорды целотонного звучания. Появилась и субдоминанта с участием звука повышенной II ступени (в мажоре; например, звучность доминантсептаккорда на IV ступени).

Помимо старых аккордов увеличенной сексты на VI ступени, употребляются и аккорды увеличенной сексты на III ступени.

Шопен закрепил применение трезвучия III ступени в основном виде. В неаполитанскую гармонию вводится большая септима. Возникает минорный вариант неаполитанской гармонии и другие аккорды с пониженной IV ступенью минора.

На VII и на III образуются мнимые минорные трезвучия.

Применяются обороты с дезальтерацией ступеней, где вслед за альтерированной гармонией идет диатоническая [Григ, «К ногам твоим» ор. 68 № 3]. До романтиков после звука III ступени чаще всего следовало движение по малым секундам вниз (*ре-бемоль — до — си* в до мажоре или в до миноре), а в XIX веке композиторы наряду с этим охотно прибегают также и к хроматическому повышению звука этой ступени (*ре-бемоль — ре-бемоль*).

В I части 2-го концерта Листа [«игра» с альтерированными и диатоническими ступенями] создает быструю смену красок, производит колористический эффект:

Лист. 2-й концерт, I часть

184 Adagio sostenuto

A-dur una corda

smorzando poco rit. perdendo

[См. также: Шопен, этюд ор. 25 № 12 с-молл, реприза.]

Альтерированные аккорды трактуются различно (иногда они звучат как более простые, [но находящиеся на необычных местах, например на хроматических ступенях]). Направление их тяготения неопределенно, что представляет собой шаг в сторону хроматической деструктивности лада. В результате оказывается, что каждая гармония может идти в любую другую.

Сказанное не означает, однако, что вся романтическая музыка хроматична.

Мажоро-минор

Развитие объединенной мажоро-минорной системы — достижение именно эпохи XIX века.

У Шуберта возросла роль гармонического мажора. Раньше звук VII ступени в гармоническом мажоре обычно находился в средних голосах, а в мелодии его избегали. [У Шуберта (и других романтиков)] усиливается влияние гармонического мажора на мелодику.

Трезвучие VII ступени (обычно мажорное) теперь участвует в таких оборотах, которые ранее не встречались [(в этюде Листа Des-dur VII — IV маж.; в 6-й венгерской рапсодии Листа — VII — VI)].

Трезвучие III ступени в мажоре ранее достигалось и покидалось посредством введения одноименной тоники: I маж. — I мин — III — I мин — I маж.

У Шуберта пропускается одна из одноименных минорных тоник (идущая после III). Далее выпадает и другая одноименная тоника:

Шуман. „Сцены из детской жизни“, №5

185

D-dur

F-dur

D-dur

Возникает прямое сопоставление мажорных трезвучий I — III — I (Шуман, Лист).

В более поздней музыке встречается и аккорд VIIн ступени (Лист, побочная тема сонаты «По прочтению Данте»: I — VIIн — I). III маж. ступень нередка у Шуберта и особенно у Листа.

Из аккордов одноименной мажоро-минорной системы наиболее употребительны гармонии, отстоящие на терцию от тоники (I и VIн, I и IIIн); из параллельной мажоро-минорной — I и III маж. Из параллельной системы миноро-мажора чаще всего встречается IIIв.

На основе развитого мажоро-минора (и более сложной аккордики) возникли новые разновидности автентических и плагальных оборотов и каденций, например, аккорд на басу V ступени с наложением одной из субдоминант, разрешающийся в I ступень [Григ, ноктюрн, конец середины], IIн — I, VIн — I [Григ, «Весна», такты 6—5 от конца]. Мажоро-минорная вариантность распространяется далее и на многие другие созвучия, в том числе и заимствованные из одноименного лада ([таким путем возникают, например, минорные трезвучия на] VIн в мажоре, IIн [в мажоре и миноре] и т. п.).

Тональные соотношения

Утвердившиеся ранее простейшие отношения тональностей сохраняются в музыке XIX века и сосуществуют вместе с вновь найденными более сложными. Так, например, соотношение тональностей I — V, укрепившееся уже в старых полифонических формах (в фуге), продолжает оставаться важнейшим вплоть до наших дней.

Но в развитие формы вовлекается широкий круг тональностей (Шопен, ноктюрн соль мажор, прелюдия op. 45), учащается модулирование. Даже самые традиционные отношения обрастают дополнительными усложняющими функциональными наслоениями на основе новых завоеваний в гармонии. Часто две тональности, находящиеся в наиболее элементарных функциональных взаимоотношениях (например, минор и параллельный мажор), связываются друг с другом весьма сложным путем.

В сонате Листа си минор путь от си минора главной партии к ре мажору побочной пролегает через VIн, IV мин и IIн будущей тональности (сходный пример — в I части си-минорной сонаты Шопена). Аналогичным круглым путем достигается тональность доминанты в начальном периоде «Капеллы Вильгельма Телля» Листа (пример 61).

Другое завоевание, связанное с участием широкого круга тональностей в развитии формы, — проникновение далеких модуляций в мелкие формы.

Модулирующий период может закончиться и в весьма отдаленной тональности. В песне «У ручья» Шуберта (op. 89 № 7) период начинается в ми миноре, а заканчивается в ре-диез миноре:

Langsam

О, мой ручей бурливый, как весел был твой шум, те-

.перь ты мне не внималешь, без мол. вен и у . грюм!

ppp

dis-moll

Сложные тональные отношения мы встречаем и в песнях Листа. Глубокие отклонения в подчиненные тональности (при том в не всегда близкие основному центру) во вступлениях, репризах, кодах встречались уже у Бетховена. Но особенно широкое распространение получили они в послебетховенское время.

Как уже отмечалось, одна из характерных особенностей гармонии XIX века — длительное отсутствие тоники. С этим связана тенденция к децентрализации лада. Вначале она мало заметна, но у поздних романтиков (Лист, Вагнер) роль ее уже очень значительна.

Избегание тоники означает одновременно усиление ладовой периферии, более отчетливое выявление местных тонических центров (ими могут быть не только консонирующие трезвучия, но также и какой-либо диссонирующий аккорд). Наиболее видное место занимают среди них параллельные центры, а также вообще центры терцового соотношения — как диатонические, так и хроматические (пример — Вагнер, «Парсифаль»).

Благодаря широкому развитию диатонических и мажорно-минорных связей в музыке XIX века более всесторонне разработаны терцовые циклы — секвентные или основанные на секвенции последования аккордов по малым или большим терциям в одну сторону, полные или незамкнутые.

Особая роль принадлежит здесь группам тональностей, об-

разованным из соотношения параллельных тональностей с одноименными к ним:

$$c - \boxed{C - a} - A$$

Обусловленная мажоро-минорной системой возможность замены данного трезвучия одноименным к нему приводит к различным комбинациям этого одноименно-параллельного соотношения: $c - a$, $C - A$, $c - A$ и т. п. (см. начало «Долины Обермана» Листа — $e\text{-moll}$ — $g\text{-moll}$).

Во второй половине XIX века вступили в полную силу все виды энгармонизма увеличенной сексты (на VI_n , II_n в мажоре и миноре, на IV в мажоре и IV_n в миноре), в связи с аккордами различной структуры. Получил распространение также энгармонизм увеличенного трезвучия, ранее чуть намеченный у Бетховена и Шуберта. По-прежнему один из самых важных энгармонизмов связан с уменьшенным септаккордом.

Тональные планы целых произведений и краткие гармонические формулы иногда оказываются подобными друг другу. Нередко вступление предвосхищает весь план произведения, а заключение кратко его резюмирует [Шопен, Фантазия $f\text{-moll}$]. Такое подобие частей и целого есть одию из выражений гармонического единства произведения.

Терцово-хроматические лады

В западноевропейской музыке XIX века (Лист, Вагнер), получили значительное развитие лады совершенно нового типа, элементы которых только начали проявляться в музыке венских классиков [можно указать на двадцатую из вариаций на тему Диабелли Бетховена, коду I части его 2-й симфонии]. Они глубоко родственны [секвентным] терцовым циклам тональностей и аккордов, с которыми связаны по происхождению. Применение увеличенного и уменьшенного ладов встречается чаще всего в предыктовых построениях и на других ограниченных участках.

Терцовый ряд может быть замкнутым и незамкнутым. Второй из них более динамичен, чем первый, так как может привести в иную тональную сферу. Замкнутый ряд, проведенный от тоники до тоники, в какой-то мере может иметь тоническое значение. То же самое может быть осуществлено и с другими функциями [например, малотерцовый ряд аккордов с основными тонами *соль — ми — ре-бемоль — си-бемоль — соль* получит значение доминанты для тональности до мажор.] Но все это убедительно лишь в тех случаях, когда проведение аккордов ряда совершается в течение небольшого отрезка времени.

Подробнее об этих ладах будет говориться в следующем разделе — «Гармония русской школы».

Органные пункты

Количество органичных пунктов возрастает в произведениях поздних романтиков (Лист, Вагнер). Однако основные случаи применения те же, что и раньше (например, органичный пункт на доминанте типичен для подготовляющих частей, преддытков и т. п.). Органичные пункты иногда возникают и без «уважительной причины» в форме. В отдельных случаях количественное увеличение роли органичных пунктов придает большую пассивность мелодической линии баса.

Органные пункты и выдержанные звуки в средних и верхних голосах часто влияют на образование некоторых созвучий.

Примеры — Лист, ноктюрн «Грезы любви»; Григ, «Лебедь» (I — IV на фоне выдержанной тонической терции в верхнем голосе, [что образует большой мажорный септаккорд на IV ступени]); Лист, этюд ре-бемоль мажор, кода (Vn ступень на тоническом органичном пункте).

Один из любимых приемов у романтиков — гармоническая перекраска выдержанного звука.

Голосоведение

Для гармонии XIX века особенно существенны мелодические связи. Они дополняют и смягчают контрастные красочные сопоставления. Наблюдается значительное усиление роли неаккордовых звуков. Гармонии обрастают задержаниями, образующими новые и необычные созвучия. Усиливается также аккордообразующая роль проходящих звуков [и их групп]. У классиков неаккордовые звуки не затемняли тональной ясности. У романтиков они сплошь и рядом маскируют реальное звучание аккордов, благодаря чему возникает некоторая тональная неопределенность, что уже является шагом на пути к политональности.

В аккордовых последованиях с густой хроматикой (альтерация, гармонические средства хроматических систем, увеличенного и уменьшенного ладов) резко возрастает значение мелодического движения по хроматической гамме, ходов голосов по полутонам. То же самое используется при модуляции. У Вагнера полутоновые тяготения вводного характера [нередко] даже преобладают над обычными («Тристан»). [В сочетании со свободным применением септаккордов частично] утрачивается прежде обязательная связь между способностью быть аккордом разрешения и свойством консонирования. Разрешающими могут быть и диссонирующие звуки и аккорды. Благодаря неаккордовым звукам возрастает роль «многоэтажных» аккордов, образующихся путем наслаения терций.

Благодаря усилению роли аккордов с задержаниями (а также усложненным терцовым аккордам) образуются новые связи между прежде контрастировавшими функциями.

4. ГАРМОНИЯ РУССКОЙ ШКОЛЫ

В силу общественно-исторических условий развитие светского музыкального профессионального искусства в России началось позднее, чем в Западной Европе. В XVIII веке выдвинулся ряд талантливых композиторов — представителей русской национальной композиторской школы [Д. С. Бортнянский, Е. И. Фомин, И. Е. Хандошкин и другие]. Их музыка отмечена национальным своеобразием, идущим от крестьянской и городской бытовой песенности и от культуры хорового пения, что имело основополагающее значение и для всего последующего развития русской музыки. Это отражено в часто цитируемых словах Глинки: «создает музыку народ, мы же, композиторы, лишь аранжируем ее».

Творчество русских композиторов, начиная с Глинки, связано с патриотическим подъемом после войны 1812 года. [В своих сочинениях и высказываниях русские композиторы] утверждали высокую идейную содержательность и демократическую направленность музыкального искусства. Поэтому русская классическая музыка стала новым, более высоким этапом музыкального реализма (в частности, это нашло свое выражение в борьбе передового русского искусства с реакционными течениями). В процессе становления национально-своеобразной культуры создавалась новая тематика, новые жанры и формы (историческая, эпическая и сказочная оперы, программная музыка).

Однако неправильно было бы представлять себе гармонию русской школы как что-то отдельное от гармонии современной ей западноевропейской музыки. Гармония в русской музыке развивалась на основе закономерностей, общих для всей европейской музыки. Элементы народного сочетались с новейшими достижениями гармонии. И в русской музыке, например, исторически формировалась функциональная система, основанная на мажоре и миноре. В XVIII веке и в начале XIX века русские музыканты широко использовали простейшие функциональные средства.

Возникновение русской классической школы способствовало дальнейшему развитию гармонии. При этом русские классики применяют всю совокупность гармонических средств, свойственных прогрессивным течениям западноевропейской музыки, и вместе с тем вырабатывают национально-своеобразные гармонические, интонационные средства и приемы, непосредственно идущие от народного искусства.

[Следовательно, основные закономерности и тенденции гармонии в западноевропейской музыке, о которых шла речь в предыдущем очерке, имеют значение и для гармонии русской школы, получая в русской музыке своеобразное преломление.] Поэтому следует говорить в первую очередь о подчинении гармонических средств национально-эстетическим принципам, рожденным своеобразием русской действительности.

В гармонии русской школы отразилось также своеобразие ладовой организации народной песни, воздействующее через интонационный строй мелодики русской школы; характерно господство общей певучести голосов (мелодизм в широком смысле слова). В конечном счете это свойство русской гармонии идет от мелодического богатства русской народной музыки.

Заметная общая черта гармонии русских классиков XIX века — отчетливо выраженное стремление к красочности гармонии в сочетании с функциональной ее ясностью. Эта особенность свойственна гармонии и лучших представителей реалистической музыки Запада — Шуберта, Шопена, Шумана, Листа и других.

Важнейшая роль отводится гармонии в вариационном развитии материала, имеющего народно-песенный склад [в частности и в особенности, в вариациях на неизменную мелодию, происходящих от куплетного строения народной песни].

Специфические качества гармонии в русской музыке проявляются прежде всего в сочетании со свойственными ей типичными мелодическими интонациями. Мелодика, связанная с народными истоками, привлекает своеобразные гармонические последования. По одной только гармонии не всегда можно определить страну, национальность, но сочетание мотивов, интонаций и мотивов с гармонией позволяет сделать это с достаточной определенностью¹. Например, нет «русского доминантсептаккорда», но в сочетании с некоторыми мелодическими оборотами он может звучать по-русски (см. пример 87).

[Столь характерные для европейской музыки XIX века поиски колорита у русских классиков не ограничились лишь интересом к гармонической и оркестровой красочности и яркости. Они соприкасались также с поисками национально-русского (и восточного) колорита.]

[Исходя из всего сказанного, специфику гармонии в русской классической музыке XIX века можно раскрыть, рассматривая ее как своеобразное преломление закономерностей и тенденций, типичных для всей европейской музыки этого периода.]

1. В гармонии романтиков появилась тенденция маскировать доминанту. Та же тенденция наблюдается и в русской музыке. Однако маскировка доминантовости получает у русских композиторов специфическую окраску. Это связывается со стремлением к избеганию вводного тона, что часто встречается в русской народной песне [многие из них шестиступенны, звукоряд мелодии охватывает I—VI ступени лада]. Открытый же вводный тон — признак городской песни, [на которую русские классики, особенно балакиревский кружок, ориентировались в меньшей степени].

В маскировке доминантовости первое место отводится замене в гармонии V ступени вводного тона (терции доминанты) квар-

¹ [«Мелодия наша, гармония общая — а значит, тоже наша», — в шутку говорил И. В. Способин.]

той (уидецимой) при наличии ноны. К этому может присоединяться замена квинты секстой (терцидецимой). В результате такого рода варьирования структуры созвучий многотерцовые аккорды и наложение на доминантовый бас трезвучий и септ-аккордов II и IV ступеней также получают иную, национально-своеобразную трактовку. Такое совпадение тенденций народной музыки и усложняющейся гармонии нельзя, однако, рассматривать как механическое сочетание разнородных элементов.

[Примеры — ария Лебедь-птицы из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова; I часть «Симфонических танцев» Рахманинова.]

2. В западноевропейской гармонии XIX века усиливается роль субдоминанты (по сравнению с эпохой венских классиков). Нельзя считать плагальность [главным, а тем более единственным] признаком гармонии русской школы. Однако, действительно, в русской музыке разнообразные плагальные обороты приобрели особое значение. Их распространение лишь отчасти связано с общим выдвиганием гармоний субдоминантовой группы в XIX веке. Есть здесь и специфические, оригинальные черты.

Мелодический ход IV — I — основная мелодическая интонация в плагальных оборотах русской музыки, воспроизводящая одну из самых типичных мелодических каденций в русской народной песне:

187 Римский-Корсаков. „Садко“, I действие
Adagio

Садко

Ой ты, темна я дубрава, вухка!

Расступись, дай мне дороженьку. Сквозь туман, сле-

зу горючую я не вижу света белого

Плагальные обороты, принадлежащие к числу любимых в русской музыке, чрезвычайно разнообразны (VI — I, II₇ — I, IV — I, II — I и т. д.). Встречаются и более распространенные плагальные обороты из трех-четырех аккордов.

Уже у Глинки плагальные обороты находятся на начальных участках построений [и это звучит у него чисто по-русски. Примеры — каватина Людмилы («Грустно мне») из «Руслана и Людмилы», хор «В бурю, во грозу» из интродукции к «Сусанину»,

романс «Северная звезда»]. Продвижение субдоминанты ближе к началу иногда приводит к вытеснению доминанты в каденционный участок:

Глинка. „Руслан и Людмила“,
188 [Allegretto agitato] Каватина Гориславы

p
О, мой Рат.мир! Лю. бовь и мир в род. ной при.

pp
a-moll

.ют те. бя зо. вут. О, мой Рат. мир! Лю.

.бовь и мир в род. ной при.ют те. бя зо. вут.

См. также хор «Рыбка шла, плыла» из 6-й картины «Садко». В таких случаях плагальность оказывается последовательно выдержанной почти на всем протяжении темы. Это встречается также у других композиторов балакиревского кружка, изредка у Чайковского [5-я симфония, I часть, главная партия]. Естественно, что плагальные каденции нередки и в качестве основных и дополнительных заключений:

Бородин. „Князь Игорь“, I действие

189 [Allegro moderato]
riten.

Es-dur: II⁶ I

[Другие примеры — «Князь Игорь», конец пролога; Мусоргский, конец 2-й картины «Бориса Годунова».]

Специфичность в применении плагальности росла от Глинки к кучкистам. Влияние народной песни усиливается на протяжении этого периода (во времена Глинки еще не было подлинно научного изучения народной песни, мало было достоверных сборников народных мелодий).

3. У западных романтиков видное место занимают трезвучия побочных ступеней. Не меньше места отводится им в русской музыке XIX века («Турецкий танец» в «Руслане»). Но применение их имеет ряд оригинальных черт. Как и в западноевропейской музыке, широко используются обороты с побочными трезвучиями, находящимися в терцовом отношении с главными: I — VI — I, I — III — I, [IV — III — V, IV — II — IV, IV — VI — IV и т. д.]. Особенно своеобразны обороты с аккордами, отстоящие друг от друга на малую терцию и большую секунду, например, в мажоре: VI — V, I — VI — V, I — VI — I, VI — I, II — III, III — II, V — III — II, II — III — V, IV — II, II — IV и т. п.:

Римский-Корсаков. „Садко“, I действие

190 Allegro

As-dur: I VI П₆ I₆ П₆ I₆ П₇ I₆

V III П₇ I₆ V III П III I

Римский-Корсаков, «Золотой петушок», начало 1-й картины, [«Сказка о царе Салтане», введение; сцена Вакулы и Черта из III действия «Ночи перед рождеством» («Покорися, вражий сын»); Мусоргский, «Борис Годунов», хор «На кого ты нас покидаешь» из 1-й картины; «Хованщина», хор «Слава лебедю»; Глазунов, «Весна» (окончание); Рахманинов, прелюдия ми минор ор. 32, № 4.]

Значение трихордовых пентатонных попевок, распространенных в русской народной песне, в подобных гармонических оборотах очевидно.

Диатонические гармонии с широким участием побочных трезвучий характерны и для обработок народных песен [см. сборники Римского-Корсакова, Балакирева]. Они типичны также для музыки эпического и реально-бытового содержания [ср., например, песню Садко «Ой ты, темная дубравушка» из 2-й картины с музыкой контрастных по гармонии фантастических сцен в той же картине]. Разнообразие в сочетаниях диатонических гармоний следует рассматривать как художественное преломление важнейших ладовых свойств народной музыки (ладового многообразия, ладовой переменности и т. д.).

Можно отметить еще некоторые другие черты диатонических гармоний в русской классической музыке. Это — довольно широкое применение квинтовых или квартовых двузвучий (трезвучий без терции) в различных функциях:

191 Римский-Корсаков.
„Сказание о невидимом граде Китеже“,
Andante mistico III действие, 1-я картина

Кл. Юрий

О, сла-ва - бо-гат-ство су-ет-во-е! О,
на-ше жить-е ма-ло-вре-мен-но-е!

фригийский b-moll
(переменный лад)

[См. также песню Мусоргского «Трепак».]

Иногда встречается применение общего аккордового параллелизма как отражение специфических черт народного многоголосия («вторые»). Возникают и пентатонные по структуре созвучия в качестве доминантовых гармоний (у Мусоргского, Бородина). На основе связей с народно-песенными мелодическими оборотами особую трактовку получает «свертывание» мелодических отрезков, мотивов в созвучия [в начале финала 2-й симфонии Бородина целая серия характерных пентатонных оборотов «свертывается» в нетерцовое созвучие — задержание к доминантсепт-аккорду]:

192 Бородин. 2-я симфония, финал

Allegro

H-dur



4. Под прямым воздействием народной музыки применение переменных функций и старинных диатонических ладов оказывается значительно более широким, а разработка их много более последовательной, чем у западных композиторов. Это касается также и красочно-гармонической трактовки того и другого. Встречается и использование старинных ладов как средств стилизации старинной церковной музыки:

193 **A** Мусоргский. „Богатырские ворота“
 [Allegro alla br ve. Ma st s. C. n'gr. ndezzà]
 as-moll

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (Bb, Eb). The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A dynamic marking 'p' is present.

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (Bb, Eb). The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A dynamic marking 'dim.' is present.

B Ладовый звукоряд мелодии („обиходный звукоряд“):

A musical score showing a melodic line on a single staff. The notes are connected by a dotted line, indicating a specific melodic contour or scale.

„Обиходный звукоряд“ в полном виде
 (ладовая основа знаменного распева)

193 **B**

A musical score showing a melodic line on a single staff. The notes are connected by a dotted line, indicating a specific melodic contour or scale.

[Пример 193В нотирован в альтовом ключе. Верхними скобками отмечены так называемые «согласия», нижними — «сцепления» тетрахордов].

[См. также: Мусоргский, «Хованщина», хор раскольников из V действия.] Но ведущая тенденция творчества русских композиторов выражалась в использовании старинных ладов для изображения народного быта.

К характерным оборотам старинных ладов русские композиторы обращались значительно чаще, чем современные им западноевропейские. [Несколько примеров¹:

Натуральный минор:

Римский-Корсаков.
„Сказание о невидимом граде Китеже“,
III действие, ариозо Отрока

194 Adagio

Отрок

Го-ре, го-ре граду Ки-те-жу!

pp

fissimill
натуральный минор

Другие примеры:

Балакирев, Сборник русских народных песен, обработки песен «Эко сердце» (№ 21), «За двором, двором» (№ 4), «Калинушка с малинушкой» (№ 29); Римский-Корсаков, 100 песен, обработка песни «Над озером верба» (№ 52); Бородин, «Князь Игорь», хор поселян из IV действия; Мусоргский, «Борис Годунов», вступление; Рахманинов, «Уж ты, нива моя», ор. 4 № 5, этюды-картины, ор. 39 № 5 ми-бемоль минор и ор. 39 № 8 ре минор; Лядов, 8 русских песен для оркестра, «Протяжная»; Стравинский², «Весна священная», вступление.

¹ [Часть примеров указана по I части книги В. О. Беркова «Гармония» (М., Музгиз, 1962, главы V—VIII).]

² [В русском периоде творчества Стравинского используется все богатство русских народных ладов.]

Фригийский лад:

Римский-Корсаков. „Млада“,
II действие, песня Лумира

195 [L'istesso tempo]

Лумир

Ворвался силой к нам чужой в де-ди ну

fis-moll
Фригийский лад

Лядов, 15 русских народных песен, № 9 («Как со вечер»);
Бородин, «Князь Игорь», хор половецкого дозора и пляска
мальчиков из II действия; Мусоргский, «Борис Годунов», пес-
ня Варлаама «Как во городе было во Казани» из сцены в корчме,
«Хованщина», хор «Враг человека» из V действия; Чайков-
ский, Вариации ор. 19 № 6, VII вариация; Рахманинов,
3-я симфония, I часть, вступление.

Дорийский лад:

Стравинский. „Весна священная“,
„Вешние хороводы“

196 [Sostenuto e pesante $\text{♩} = 80$]

es-moll
Дорийский лад

Балакирев, Сборник русских народных песен (№ 1) «Не было ветру»; Римский-Корсаков, 100 песен (№ 63) «Из-за лесика», «Кашей Бессмертный», песня царевны; Лядов, мазурка ор. 15 № 2; Стравинский, «Петрушка», начало II-й картины.
Миксолидийский лад:

Римский-Корсаков. „Се вилия“
 II действие, песня Монтана

197 [Andantino]
 Modo mixolidieo

Вакх веч . но ю . ный, я

днесь на алтарь твой на бросил ветвей зеле . но . го лавра

E-dur
 миксолидийский лад

Лядов, 15 русских народных песен, «Нам бы, девушкам» (№ 18); Римский-Корсаков, 100 песен, «Туман, туман при долине» (№ 61), «Былина о Вольге и Микуле» (№ 2), «Снегурочка», хор «Ай во поле липенька» из III действия.
Лидийский лад:

Лядов. „Пастораль“, ор. 17 № 2

198 [Allegretto]

H-dur
 лидийский лад

Мусоргский, «Борис Годунов», полонез из III действия;
 Римский-Корсаков, «Пан-воевода», краковяк из I действия;
 Стравинский, «Петрушка», 2-я картина (от цифры 56),
 «История солдата», «Марш солдата» (интродукция), «Королев-
 ский марш».

(Локрийский (!) лад¹):

Мусоргский. „Борис Годунов“
 IV действие, Сцена под Кровами

199 [Vivo]

ХОР Ца - ре - у - бий - це смерты!

fis-moll
 оборот локрийского лада

Vк I

Переменный лад:

„Уж ты, поле мое, поле чистое“

200 Не очень медленно

As-dur -
 -f-moll

Уж ты, по - ле мо - е, по - ле чи - сто.

е - ты раз - до - лье мо - е, ты ши - ро - ко - е!

¹ [Принято считать, что этот лад не только не применяется, но и не может применяться. Однако характерные его обороты все же встречаются в музыке. Укажем несколько примеров: начало и конец II части 3-й симфонии Прокофьева, конец II части (скерцо) из сюиты для струнного оркестра Г. Галлынина, проведение темы в локрийском ладу встречается в до-мажорной фуге Шостаковича (из ор. 87). Элементы этого лада мы находим также у Стравинского («Царь Эдип», цифра 172 и повторение).]

Балакирев, Сборник русских народных песен, «Посеяли девки лен» (№ 34), «Протяжная» («Собирайтесь-ка, братцы ребятушки» (№ 17); Римский-Корсаков, 100 песен, «Что не белая береза» (№ 6), «Как при вечере» (№ 74); Глинка, «Иван Сусанин», хор гребцов из I действия, хор «Разгулялися, разливалися» из III действия, «Руслан и Людмила», первая песня Баяна из интродукции; Бородин, «Князь Игорь», пляска мужчин из II действия; Мусоргский, «Хованщина», хор «Поздно вечером сидела» из IV действия; Чайковский, 1-я симфония, II часть, главная тема.]¹

Специфические средства были выработаны в русской музыке в связи с образами Востока. Среди них — диатонический параллельно-переменный лад, часто с диапазоном малой септимы в мелодии, своеобразная «ориентальная» трактовка хроматического хода между V и VI ступенями (см. III часть «Шехеразады» Римского-Корсакова, а также пример 109). Большое значение в связи с этим получил гармонический мажор [Бородин, «Князь Игорь», ария Кончака, пляска половецких девушек из II действия].

В музыкальной характеристике образов Востока ярким выразительным средством оказались и необычные лады. В первую очередь к ним должен быть отнесен [особого рода фригийский лад с мажорной тоникой], который можно назвать доминантовым ладом. [Примеры применения его (в теме или части цикла целиком или в отдельных оборотах):

201 Балакирев. „Грузинская песня“

Des-dur
доминантовый лад

¹ [Укрепившийся в музыкознании термин Яворского «переменный лад», характеризующий одно из важнейших явлений народного ладового мышления, повидимому, все же содержит в себе некоторую неточность: при смещении ладовой опоры изменяется прежде всего тональность, тоника; ладово-звучорядная основа, наоборот, часто сохраняется. Поэтому может быть правильнее было бы называть такую переменность тональной.]

мне твои же

- сто - ки - вна - пе - вы, твои

Бородин, «Князь Игорь», песня половецкой девушки из II действия; Римский-Корсаков, «Испанское каприччио», IV часть; Рахманинов, вторые части 3-й симфонии и 3-го концерта.

Иногда восточный элемент связан также с элементами терцово-хроматических ладов (Даргомыжский, «Восточный романс»), лада с двумя увеличенными секундами (Римский-Корсаков, «Золотой петушок», песня Шемаханской царицы из II действия), а также хроматизированных ладов (и мажоро-минора); с увеличенными секундами, характерными украшающими фигурами из вспомогательных звуков в мелодии («Князь Игорь», каватина Кончаковны из II действия; «Золотой петушок», партия Шемаханской царицы во II действии).

Другие средства, характерные для русского музыкального ориентализма, — уменьшенные септаккорды; [альтерированные аккорды, носящие отпечаток «восточных» ладов;] увеличенные трезвучия; иногда применение диатонических ладов, как в чистой форме, так и с хроматическими подголосками; органые пункты. [Примеры многочисленны — у Глинки, Балакирева, Бородина, Римского-

Корсакова, Рахманинова]. Применение органичных пунктов можно поставить в связь с восточным фольклором, где сопровождение мелодии осуществляется ударными инструментами, изображаемыми русскими композиторами характерным ритмическим рисунком высотно неподвижного органичного пункта [(Римский-Корсаков, «Шехеразада»)].

Нередки также «пустые» звучания квинт или кварт, относительно резкие гармонии.

Не будучи простым перенесением подлинных приемов восточной музыки, все эти названные средства стали традиционными для русского музыкального ориентализма.

5. В западной музыке XIX века росло количество диссонирующих аккордов. Аналогичные явления наблюдаются и в русской музыке. Примером может служить «Спящая княжна» Бородина (Римский-Корсаков считал знаменитые бородинские секунды [курьезами,] «слуховыми заблуждениями»). [Рост диссонантности выражается здесь в том, что мягко диссонирующий интервал входит даже в тонику, которая вследствие этого не является уже чистым консонярующим созвучием. Финал 6-й симфонии Чайковского начинается таким $\frac{4}{3}$ -аккордом VI ступени мелодического си минора, который звучит, как тонический секстаккорд с прибавленной большой секстой. «Обыгрывание» сексты в тонике — вообще частое явление у Чайковского.]

У Бородина встречаются и «раскрепощенные» органичные пункты — наложенные на тонику субдоминантовые гармонии и т. п. У Римского-Корсакова на диссонирующие гармонии накладываются хроматические подголоски (и это также идет от Глинки).

Несмотря на всю смелость гармонии в позднем периоде творчества Римского-Корсакова, у него нет ни ладовой, ни ритмической деструктивности модернистов.

У Стравинского [раннего периода] наблюдается одностороннее развитие гармонических праяностей Римского-Корсакова, Лядова и некоторых других русских композиторов.

Значительное развитие у русских композиторов получила мажоро-минорная система. Она ярко проявилась уже у Глинки («Руслан»). Это выразилось в разработке прежде всего терцовых соотношений аккордов и тональностей (I—IIIн, I—VIн в мажоре), а также и всех прочих. [Примеры — Глинка, «Руслан и Людмила», марш Черномора и ария Руслана, «Иван Сусанин», «Славься»; Даргомыжский, «Червяк»; Бородин, «Князь Игорь», хор «Слава»; Мусоргский, «По грибы» (см. также пример 202); Чайковский, «Спящая красавица», № 19 «Сон», «Евгений Онегин», сцена письма, 4-я симфония, заключительная партия I части, «Ромео и Джульетта», кода, «Орлеанская дева», ария Иоанны, «Уж гасли в комнатах огни»; Римский-Корсаков, песня Кашеевны; Рахманинов, 2-й концерт, II часть, «Юмореска», «Мелодия» ми мажор, «Она, как полдень, хороша»].

Пример:

Мусоргский. „Горними тихо“

202 *Sostenuto. Lamentoso. Mistico*

Гор-ни-ми ти-хо ле - те-ла ду-ша не-бе-са - ми

tremolo

ppp

Es-dur

Гру-ст-ные до-лу о - на о - пу-ска-ла ре-с-ни-цы;

Развитие альтерации [и хроматических гармоний] связано у русских композиторов (Глинка, Бородин, Римский-Корсаков) преимущественно с музыкой драматического и фантастического характера (особенно в опере [Бородин, «Князь Игорь», финал I акта; Чайковский, «Пиковая дама», сцена Германа и графини из 4-й картины.]

Для образов фантастического мира ясно намечается определенный круг гармонических средств — альтерационность, малотерцовые и большетерцовые ряды аккордов, целотонные гармонии, увеличенный и уменьшенный лады (особенно систематически разработанные у Римского-Корсакова).

Так, например, мотив Черномора основан на развитии в нисходящем направлении секвентного звена, охватывающего два шага на целый тон, что дает в результате целотонную гамму. Ее можно было бы гармонически обобщить введением увеличенного трезвучия. Но Глинка этого не делает. В гармонизации участвуют звенья секвенции, написанные в обычном мажоре или миноре.

Другой фантастический элемент в «Руслане» связан с образом Нанны. Начало мотива Нанны построено на фигурации уменьшенного септаккорда:

203

Глинка. „Руслан и Людмила“, I действие

[Allegro]

Фарлаф

Но кто там?

(g-moll)

Но уменьшенного лада здесь нет, мотив имеет ясную минорную окраску.

В «Каменном госте» Даргомыжского при появлении Командора целотонная гамма трактована как мелодическая фигурация увеличенного трезвучия, лежащего в основе гармонии:

204 *Maestoso* Даргомыжский. „Каменный гость

C-dur

Даргомыжский вводит целотонную гамму и в условиях обычного мажора (IV^в ступень идет при этом в III).

В «Снегурочке» целотонное созвучие характеризует образ Лешего. В «Кашеи бессмертной» характеристика Кашеи — сползающие тритоны на основе гармонии уменьшенного септаккорда.

Нередко применение хроматических отклонений сочетается с интонациями народного характера. Специфическое истолкование получает в русской музыке так называемый «хроматизм на расстоянии» или «вразбивку», [Бородин, 2-я симфония, первые такты], особенно у Мусоргского. [Во многих случаях хроматика этого рода объяснима влиянием ладовой переменности.]

[В области тональных структур у русских композиторов также встречается подобие кратких ладогармонических формул и планов целых произведений. Так, например, в начальной фразе 2-й симфонии Бородина вслед за звуком мажорной терции (*ре-диез*) идет звук минорной терции (*ре*). Соотношение будет затем воспроизведено в крупном плане I части (в обратном порядке). Побочная тема в экспозиции начинается в ре мажоре (тоника на минорной

терции главной тональности), а в репризе — в ми-бемоль мажоре (то есть на звуке мажорной терции).]

[Русским композиторам конца XIX и начала XX века принадлежит заслуга широкой разработки терцово-хроматических ладов. Они встречаются и в западноевропейской музыке, часто у Листа (также у Шопена, Вагнера). Но с особенной полнотой гармония этих ладов развита у Римского-Корсакова. Поэтому мы посвятим специальный раздел этой главы теории терцово-хроматических ладов.]

Терцово-хроматические лады

Тоника в терцово-хроматических ладах не мажорна и не минорна. [Это главным образом уменьшенный септаккорд или увеличенное трезвучие.] Чтобы ощутить какое-либо [необычное] созвучие как тонику, нужно сначала к нему привыкнуть. Этому помогает долгое его «обыгрывание» (например, в подходе к репризе I части «Аппassionаты» уменьшенный септаккорд звучит девять тактов). Слух привыкает к некоторым таким созвучиям, вводимым сначала в пределах обычного мажора и минора, и [поэтому впоследствии] они могут приобрести значение устоев, то есть тоник. [Но для этого нужны специальные условия.] Если есть настоящая тоника, трудно поверить в устойчивость уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия. Так, например, при обычной мажорной тонике увеличенное трезвучие V ступени будет доминантовым (пример 205А). [А без консонирующего трезвучия то же увеличенное трезвучие может стать и местной тоникой — пример 205Б]:

205 (A) G-dur (B) D маж.

T D D D T T D T

Терцово-хроматические лады обычно подчинены главным ладам — мажору и минору. Чаще всего после увеличенного или уменьшенного ладов следует такая тональность, чья тоника разрешает тонику увеличенного лада.

Существуют два вида терцово-хроматических ладов:

1. Уменьшенный лад с уменьшенным септаккордом в основе (ему родствен малотерцовый цикл из мажорных, минорных трезвучий или смешанный по аккордовому составу).

2. Увеличенный лад с увеличенным трезвучием в основе (ему родствен большетерцовый цикл — мажорный, минорный и смешанный).

Некоторые теоретики отрицают значение уменьшенного и увеличенного ладов, так как их нет в народной музыке.

Увеличенное трезвучие сходно с мажорным, отличаясь от него тем, что малая терция мажорного трезвучия превращается в боль-

шую. Поэтому «увеличение» квинты в мажорном трезвучии приводит к гипертрофии мажорности (мажорная терция на мажорной терции). Аналогично этому, «уменьшение» квинты в минорном трезвучии дает гипертрофию минорности (малая терция на малой терции).

Увеличенное и уменьшенное трезвучия, избранные в качестве тоник, чаще всего появляются при характеристике фантастических образов из народных сказок (например, увеличенный лад в русской музыке намечен Глиной в характеристике Черномора).

Один из возможных путей возникновения увеличенного лада связан с соотношением увеличенного трезвучия доминанты и целотонных гармоний двойной доминанты. Увеличенные b и $\frac{4}{3}$ -аккорды, дважды увеличенный $\frac{5}{3}$ -аккорд, сложенные вместе, дают почти полную целотонную гамму. В «Снегурочке» есть и такой вид двойной доминанты на VII ступени, который образован из двух увеличенных трезвучий, в сумме составляющих полное целотонное шестизвучие.

Как и в обычных мажоре и миноре, в этих ладах есть звуки устойчивые и звуки, в определенных условиях тяготеющие к ним.

Если условной тоникой является увеличенное трезвучие, расстояния между звуками которого равны двум тонам, то неустойими будут ступени, прилегающие к ним на секунду — большую или малую:



Прилегающие звуки, которые отстоят от устоев на тон, более диатоничны. Прилегающие вместе с устоями образуют целотонную гамму. Но это примитивная форма лада. Так, во вступлении ко II действию «Золотого петушка» лейтмотив Додона, начинающийся ступенями I—II—V—IV, искажается в ступенях целотонного лада — I—II—VII—Vн, [то есть в сущности I—II—Vв—IVв]:



Увеличенный лад у Римского-Корсакова имеет несколько застылый характер. У Дебюсси застылость целотонного лада еще больше [«Паруса»].

Прилегающие на полутон относятся к прилегающим на целый тон, как альтерированные ступени к основным (так как альтерация есть замена ступени, прилегающей на тон, ступенью, отстоящей на полутон). Одни только прилегающие на полутон звуки образуют целотонную гамму, притом иного состава по сравнению с гаммой из целотонных прилегающих (см. пример 206). Из одних тонических, из одних нетонических и из сочетания тонических и нетонических звуков можно получить различные созвучия терцовой и нетерцовой структуры¹. Нетерцовые аккорды практически почти не используются.

Для формирования увеличенного и уменьшенного ладов особенно важно совместное действие секундовых тяготений (в частности, альтерационных), а также тональных отношений (в частности, на основе энгармонизма). Отсюда основной путь их образования:

А. Проявление потенциальных признаков этих ладов внутри мажора и минора;

Б. Обособление и выдерживание созвучий, могущих стать тониками;

В. «Обыгрывание» их прилегающими неустойчивыми звуками и созвучиями;

Г. Терцовые сопоставления тональностей как средство укрепления самостоятельности новых тоник.

Можно указать на два способа применения увеличенного лада в музыке:

1. Увеличенное трезвучие может фактически приобрести значение тоника в результате частого его употребления в условиях обычного мажора и минора.

2. Обыгрывание облюбванной звучности (в частности, и увеличенного трезвучия) всегда придает ей опорность, устойчивость, превращает созвучие в условную тонику. [Решающий фактор, позволяющий новым созвучиям становиться центрами соответствующих систем, имеет таким образом музыкально-психологическую природу. В конечном счете, этим путем может превращаться в центр системы любое эстетически допустимое созвучие.]

Большетерцовый цикл, вероятно, можно рассматривать как один из путей к будущему увеличенному ладу. У Римского-Корсакова большетерцовый цикл объединяется с увеличенным ладом в шестиступенную систему:

¹ [Некоторые сведения об увеличенном и уменьшенном ладах содержатся в «Элементарной теории музыки» Способина, стр. 149—152.]

ных гармонических лада, расположенных по большим терциям (пример 209Б):

209

А

Б C-dur E-dur As-dur

Римский-Корсаков. „Садко“, 6-я картина

210 Andantino

pp sempre

В основе уменьшенного лада лежит уменьшенный септаккорд (доводящий до замыкания октавой цепь полуторатоновых интервалов уменьшенного трезвучия). Как и в увеличенном ладу, части, на которые делится октава, равноправны. Уменьшенный септаккорд мелодически обыгрывается различным образом, что дает спе-

208

цифические гармонические результаты. Очень важно, чтобы прилегающие с одной стороны интервалы были однотипны — только малые секунды или одни большие. Одинаковость отношений в каждом из звеньев уменьшенного лада ослабляет тяготение уменьшенного септаккорда в мажор или в минор. Уменьшенный септаккорд — один из старейших аккордов нашей тональной системы. В качестве характерного средства он издавна применялся в музыке, выразившей ужас, смятение, катастрофу.

Для каждой ступени нетонического значения возможен лишь один из двух вариантов полутонового отношения ее к тоническим ступеням — она прилегает или на полутон снизу или на полутон сверху (пример 211А):

211 **А** тоника неустой, прилегающие на полутон снизу неустой, прилегающие на полутон сверху

Б

Аккорды могут состояться из одних только тонических звуков, одних нетонических (чаще однотипных по характеру отношения их к тоническим звукам), а также из тех и других вместе.

В «Сече при Керженце» — прилегающие на полутон сверху (татары изображены как неведомая страшная сила):

Римский-Корсаков.

„Сказание о невидимом граде Китеже“,
III действие

212 Allegro molto

См. также: «Садко» [лейтмотив Царя морского и другие отрывки из 2-й картины] — опорный уменьшенный септаккорд разработан прилегающими на полутон снизу; «Кашей бессмертной», сцена метели.

По количеству применяемых созвучий уменьшенный лад значительно беднее увеличенного¹.

Много сделал в разработке гармоний увеличенного (не уменьшенного) лада Скрябин. Среди аккордов доминанты (или альтерированной субдоминанты) некоторые относятся к типу увеличенных (заключавших все звуки целотонной гаммы или их часть). Из старых аккордов целотонной структурой обладают увеличенный терцквартаккорд, дважды увеличенный квинтсекстаккорд, увеличенный секстаккорд и некоторые другие. Чаще всего такие гармонии имеют доминантообразный вид (в XIX веке стремились придать подобный вид многим гармониям). Одинаковые или близкие по структуре гармонии (со сходными мелодическими оборотами) оказываются на разных ступенях (примеры 214А, Б, В):

¹ К уменьшенному септаккорду возможно задержание в виде большого мажорного септаккорда — см. пример 211 Б. [Это применено Римским-Корсаковым в «Китеже» (сцена колокольного звона)]:

213

Римский-Корсаков. „Сказание о невидимом
Аллего граде Китеже“, III действие

Кутерьма

А уж звон Успенья китежский!

И по что звонит нево время?

210

Целотонные аккорды

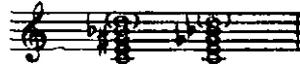
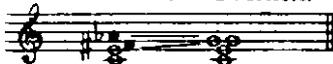
214 C-dur А. Группа $\text{F}\flat$ (или субдоминанты)



Б. Группа доминанты



В. Тоника



Скрябин нередко дает двойное задержание к квинте мажорной тоники (пример 214В), образующее созвучие целотонной структуры (дважды увеличенный квинтсектаккорд в обращении). При разработке этих гармоний у Скрябина исчезает минор. Мажорная же тоника получает малую септиму и превращается в доминантообразную гармонию. Чистую квинту Скрябин стремится заменить альтерированной (повышенной или пониженной¹ — см. пример 214В).

Все это — различные стороны одного процесса, ведущего к образованию увеличенного лада. Задержание к тонике (пример 214В) и тоника с малой септимой и альтерированной квинтой относятся к той же целотонной гамме, что и альтерированная субдоминанта (группа А в примере 214). Альтерированные аккорды доминанты относятся к другой целотонной гамме. В результате одна целотонная гамма (пример 215А) может заменять тонику (и служить в то же время субдоминантой), а другая (215В) — доминанту. Контраст между тоникой и субдоминантой, таким образом, стирается. О различии в функции можно догадаться лишь по басу, который может указывать на генетические связи с гармониями прошлого (например, басы I и III ступеней скорее очерчивают функцию тоники, а II и VIи — функцию субдоминанты]:



¹ [Поэма ор. 32 № 2 ре мажор начинается V_2 с пониженной квинтой к субдоминанте.]

Все это — приближение к теории Яворского (одна целотонная гамма служит доминантой к другой, а субдоминанты нет).

Путь, которым шел Скрябин, можно понять как стремление к острой выразительности и острым контрастам. В результате же он пришел в своих увеличенных ладах к стиранию функциональных контрастов и различий в аккордике [(аккорды всех функций строятся однотипно — по образцу доминанты с 'альтерацией), [к потере контрастности и ослаблению выразительности].

В наше время эти гармонии встречаются очень редко, и возрождение их едва ли возможно.

П Р И Л О Ж Е Н И Е I

ВОПРОСЫ К ПИСЬМЕННОЙ РАБОТЕ ПО ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ

Звуковой состав и интервальное строение аккордов. Характер музыки часто вызывает определенный выбор аккордов: в главной теме финала 6-й симфонии Чайковского нет трезвучий, в хорах гуслиаров из «Снегурочки» — одни только трезвучия (стилизация под гусли); в тридцатых opus'ax Скрябина — стремление к выбору аккордов целотонной структуры.

Иногда гармонии построены не по терциям, а по квартам (в XX веке), целым тонам или с наслоениями (например, аккорд *соль — си — фа — ре-диез — фа-диез — си*).

Количество голосов, регистров и расположение аккордов. Во времена Гайдна и Моцарта голосов мало (позже это встречается у Прокофьева), часто применяется трехголосие. Начиная с Бетховена, а в особенности со второй половины XIX века появляется склонность к плотным, полно звучащим гармониям. В наши дни — антитеза этого [стиля, представляющегося вязким и тяжеловесным].

Регистр. У Гайдна и Моцарта сравнительно мало использовался нижний регистр. Музыка звучит обычно в среднем и верхнем регистрах. Начиная с Бетховена, низкий регистр стал обычным.

В расположении аккордов важно, плотно ли заполнена гармония или с разрывами (что может быть следствием голосоведения или специальным тембровым эффектом). Например, иногда голоса движутся парами в противоположные стороны [Бетховен]. Тембровые эффекты — в сонате Бетховена op. 110, начало.

К области красочности относятся и лейтгармонии. Лейтгармония — аккорд или аккордовая последовательность, повторяемая более или менее регулярно, дающая вследствие этого постоянство окраски: Бетховен, *Largo [e mesto]* сонаты ре мажор: «Снегурочка», характеристика Лешего; «Ночь перед рождеством», хор вод звезд из III действия (разрешение V₇ в трезвучие IV ступени).

Функциональность. Какими аккордами представлена та или иная ладовая функция, насколько самостоятелен данный аккорд? (У венских классиков, например, V_9 не самостоятелен: тона служит задержанием к приме — Бетховен, соната, ор. [22], медленная часть; 3-я симфония, I часть).

На какую долю такта приходятся хроматические гармонии? До Бетховена хроматические гармонии появляются чаще всего на легкую долю, после — также и на тяжелую. Шуман, «Грезы» — мажорный нонаккорд двойной доминанты с ритмической остановкой на нем.

Внутритональная структура. Часто ли возвращается тоника? У венских классиков в экспозиционных и репризных частях тоника много, и она тверда как опора. В этом проявляется свойственная венским классикам централизация ладовых отношений.

Преобладает ли какая-либо функция в распорядке аккордов или же распределение функций относительно равномерно? (Например, в главной теме I части 8-й симфонии Бетховена нет субдоминанты).

Тоника может быть отодвинута благодаря распространению аккордов доминанты или субдоминанты. Иногда после доминанты тоника подменяется другими аккордами той же или другой тональности (в этом случае следует отметить, что остается в подменяющем тонике аккорде от ее звуков, какие следы ее сохранились).

О чем говорит преобладание одной какой-либо функции? Например, периодическое появление тоника (часто на тоническом органном пункте) говорит о приближающемся окончании. Аналогичным образом систематическое появление на тяжелой доле доминанты скорее указывает на подготовку чего-либо (к этому часто присоединяется доминантовый органнй пункт).

Если есть секвенционное развитие, то какую роль оно играет? Например, во вступлении к «Тристану» секвенция составляет ядро, основу темы; в до-мажорном этюде Шопена [ор. 10 № 1] секвенционно развивается середина [секвенции модулирующие и однотональные].

В однотональном построении нужно обращать внимание на то, в каком порядке идут функции, насколько близок этот порядок функциональной формуле TSDT. Могут быть вопросно-ответные структуры: T — D, D — T; T — D — T, D — T — D и т. д. (у венских классиков число членов в подобных формулах доходит до семи).

Нередко субдоминанта отодвигается до каденции и на нее приходится кульминационная точка (Бетховен, 1-й концерт, I часть [начало сольной экспозиции]). Необходимо анализировать также соотношение различных функциональных формул и каденций друг с другом.

Распределение отклонений. К каким ступеням делаются отклонения, порядок последования отклонений? (Например, в последова-

нии: до мажор — ля минор — соль мажор функциональный порядок по отношению к соль мажору — IV — II — I).

Изменения в репризах и при других повторениях.

Органье пункты и их функции. Органный пункт как расширение каденции, предыкт; фоновое значение органного пункта (например, на тонике в музыке народного склада).

Голосоведение. Движение голосов терциями, секстами, параллельными секстаккордами или другие виды движения.

Частота гармонических смен. Гармоническая пульсация. В быстром темпе смена гармоний обычно не очень частая. В медленном темпе гармония разработана богаче. Частота гармонической пульсации иногда меняется [на протяжении темы].

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ (1952/53 УЧЕБНЫЙ ГОД)

1. Основные функции лада
2. Местные функции лада
3. Голосоведение
4. Мажорные диатонические лады
5. Минорные диатонические лады
6. Переменные лады. Параллельно-переменная система
7. Мажоро-минор с мажорной тоникой
8. Мажоро-минор с минорной тоникой ¹
9. Терцово-хроматические ряды. Увеличенный и уменьшенный лады ²
10. Альтерация. Общие основы. Субдоминантовая группа
11. Альтерация в доминантовой группе
12. Модуляция. Общие положения. Система родства тональностей
13. Важнейшие типы ускоренных модуляций без энгармонизма (через минорную субдоминанту мажора, мажорную доминанту минора, через VIn и IIн)
14. Энгармоническая модуляция. Группа энгармонизмов, основанная на делении октавы на равные части
15. Энгармонизм увеличенной сексты
16. Хроматическая система
17. Органный пункт

¹ [В лекциях такого термина нет. Им обозначается, очевидно, миноро-мажор.]

² [Вероятно, термин «ряды», применяемый одновременно с термином «лады», относится к равнотерцовым аккордовым последовательностям.]

18. Тональные планы
19. Неаккордовые звуки
20. Истоки гармонии. Формирование диатонической функциональной системы в музыке XVI—XVII веков
21. Образование диссонирующих аккордов в музыке XV—XVII веков
22. Внутритональная хроматика и альтерация в музыке XVII — начала XVIII века
23. Общие принципы отбора аккордов в музыке венских классиков. Доминантовая группа
24. Субдоминантовая группа у венских классиков. Внутритональная альтерация
25. Некоторые черты тональных структур в музыке венских классиков
26. Общие черты гармонии эпохи романтизма. Соотношение функциональности и колорита
27. Общие черты диатоники в гармонии романтиков
28. Мажоро-минор в гармонии романтиков
29. Терцовые соотношения разных типов. Терцовые ряды
30. Общие черты диатоники русской школы
31. Старинные лады в русской музыке
32. Роль терцовых соотношений в гармонии русских композиторов. Терцово-циклические ряды
33. Ладообразования на основе увеличенного трезвучия и уменьшенного септаккорда в русской музыке

Ю. Холопов

ЛЕКЦИИ ПО КУРСУ ГАРМОНИИ И. В. СПОСОБИНА

(вместо комментариев¹)

Издаваемые «Лекции по курсу гармонии» охватывают лишь часть неопубликованного музыкально-теоретического наследия Игоря Владимировича Способина, в них отражены его взгляды последнего периода деятельности. Рукописные материалы более ранних лет еще не собраны полностью, и поэтому восстановление способинского учения о гармонии в его полном виде представляет весьма трудную задачу. В настоящей статье мы ограничимся комментариями главным образом к научным взглядам Способина последних лет его жизни, представляющим наибольшую актуальность для развития советской музыкальной теории.

Учение И. В. Способина о гармонии

Игорь Владимирович Способин по праву считается одним из крупнейших советских музыкальных ученых-теоретиков. Разработка им основных проблем гармонии, музыкальной формы, полифонии оказала заметное влияние на развитие советской музыкальной теории.

Особенно важен вклад Способина в области гармонической науки. Правда, Способину не довелось самому изложить всю свою систему взглядов в этой области в виде отдельной специальной работы² (и настоящее издание лишь частично восполняет этот пробел), но, несмотря на это, все же можно

¹ В комментариях составитель частично использовал материал двух своих статей в сб. «И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый» под общей редакцией В. Беркова (М., 1967).

² И. В. Способин предполагал создать новый учебник гармонии. В его архиве сохранились две законченные главы этого учебника. Подробнее об этом см. в статье А. А. Степанова «Теоретические и практические вопросы курса гармонии», где впервые опубликованы материалы архива Способина с большими цитатами оригинального текста (см. сб. «И. В. Способин»).

говорить о способинской концепции гармонии как о вполне определенном целостном учении, подобном системам Катуара, Тюлина или Яворского.

Взгляды Способина сложились к началу 30-х годов. За многие годы педагогической и исследовательской работы они подверглись естественной эволюции по ряду важных вопросов, но в своей сущности изменились, конечно, мало. Теоретические положения Способина в области гармонии сформировались на базе ряда учений крупнейших теоретиков, отечественных и зарубежных.

Как и большинство современных концепций, учение о гармонии Способина опирается на теорию функций Г. Римана, коренным образом преобразовавшего предшествующую ему теорию гармонии. В этом смысле Способина можно было бы причислить к теоретикам XX века, развивавшим идеи так называемой «функциональной школы» европейского музыкознания¹.

Оказав огромное влияние на всю мировую науку о гармонии, римановская функциональная концепция сохранила свою жизнеспособность в своеобразной форме. В ряде гармонических учений и учебников начала XX века ясно обнаружилась тенденция сочетать достижения Римана и близких ему теоретиков с прежней «ступенной» концепцией гармонии²: в «Учении о гармонии» Луи и Туилле³, в «Трактате о гармонии» Геварта⁴ и совпадающем с ним по научным установкам «Теоретическом курсе гармонии» Катуара⁵, в ранней работе Ю. Н. Тюлина «Введение в гармонический анализ»⁶. К тому же направлению следует отнести и концепцию Способина (как и других авторов Бригадного учебника — И. И. Дубовского, С. В. Евсеева, В. В. Соколова).

Эта тенденция не случайна. В своей концепции гармонических функций Риман исходил из музыкальной практики венских классиков и ранних романтиков⁷. Для западноевропейской музыки периода 1750—1900 годов функциональная теория в ее оригинальной римановской трактовке, пожалуй, является наиболее совершенной.

¹ Подробнее об этом см. в книге: Л. А. Мазель и И. Г. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. I, М., 1934.

² Об обозначении ступеней с помощью римских цифр см. у Г. Вебера в его книге: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, I—III (Mainz, 1817—1821). Принципиальное отличие функциональной концепции гармонии от ступенной состоит в том, что в ней гармонии систематизируются не в зависимости от ступеней гаммы (принимаемых за основные тоны аккордов), а по принципу видоизменения «трех единственно-существенных гармоний» (Риман) — тоники, субдоминанты и доминанты. Поэтому в строго функциональной теории ступенных обозначений вообще нет (см. работы Римана: «Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов», М., 1901; «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах», М., 1898, *Handbuch der Harmonielehre* (1887), и другие).

³ R. Louis, L. Thuille. *Harmonielehre*. Stuttgart, 1907. Этот малоизвестный у нас учебник (выдержавший за рубежом около десятка изданий) был в сфере внимания Способина в период подготовки Бригадного учебника (см. об этом в статье Н. Н. Синьковской и Т. Ф. Мюллера «И. В. Способин в Московской консерватории», сб. «И. В. Способин», стр. 210).

⁴ F. Gevaert. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. I—II, 1905—1907.

⁵ Г. Л. Катуар. *Теоретический курс гармонии*, I—II. М., 1924—1925.

⁶ Ю. Н. Тюлин. *Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха*, Л., 1927.

⁷ Л. А. Мазель, И. Я. Рыжкин. *Очерки по истории теоретического музыкознания*, вып. I, стр. 171.

Однако для своеобразных явлений в гармонии русской школы (чему и Способин, и ряд других теоретиков нашей страны уделяли столь пристальное внимание) строгие, порой даже чрезмерно жесткие установки римановской теории оказались явно неподходящими. «Не укладывались» в римановскую концепцию и новые черты западноевропейской музыки (в том числе и немецких композиторов) конца XIX — начала XX века. Поэтому объединение функциональной и «ступенной» концепции гармонии было исторически необходимо.

Думается, что эстетические взгляды Способина были тем фактором, который оказал решающее влияние на своеобразие его учения о гармонии. А они связаны прежде всего с определенными направлениями в музыкальном искусстве и кругом музыкальных произведений, которые были любимы Способиным и представлялись ему наиболее ценными. «Сам Игорь Владимирович неоднократно подчеркивал, что жизненно-определяющей встречей с музыкой для него явилось в свое время знакомство с произведениями русских композиторов петербургской школы»¹. Любил и ценил Способин и лучшее в современной музыке. Более всего это касается творчества двух советских композиторов — Прокофьева и Мясковского². В то же время ряд явлений в современной музыке он решительно отвергал, а ко многому относился критически³. Естественно, что большой круг закономерностей современной гармонии не принимается в расчет системой Способина.

Игорь Владимирович был не только разносторонним теоретиком, но также и композитором⁴. Его композиторский музыкальный язык в целом близок Глазунову, Глиэру, иногда раннему Прокофьеву⁵.

Необходимо учитывать, что одна из важнейших, руководящих идей школы Способина заключалась в том, что практическая направленность

¹ С. С. Григорьев. Игорь Владимирович Способин. Сб. «Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории». М., 1966, стр. 132.

² Об определенной эстетической направленности частично может говорить и проблематика дипломных и диссертационных работ, выполнявшихся в классе Способина (см. сб. «И. В. Способин», стр. 273—277). Из композиторов первые два места делят между собой Римский-Корсаков и Прокофьев, далее идут Чайковский и Бородин, Мусоргский, Глинка, Лядов, Шапорин, Рахманинов, Вагнер, Шуберт, Мясковский, Глазунов, Григ, Скрябин, Ан. Н. Александров, Дворжак. В числе этих работ — первое крупное теоретическое исследование музыки Прокофьева — диссертация Н. В. Запорожец (защищена в 1947 году).

³ Об этом можно судить по отрицательным примерам в его «Элементарной теории музыки» (см. последнюю прижизненную редакцию 1954 года, стр. 162).

Составитель этого издания вспоминает, как в 1953 году он предлагал Способину тему для своей дипломной работы — «Основы современной гармонии» (формулировка приблизительно) на материале творчества какого-либо композитора XX века. Игорь Владимирович отверг Малера, Штрауса, Рegera и неодобрительно отзывался о гармонии некоторых других современных композиторов.

⁴ В 20-е годы Способин занимался в Московской консерватории в классе Р. М. Глиэра, см. статьи Н. А. Листовой «Молодые годы (формирование музыканта)» и «И. В. Способин — композитор (заметки о нотных рукописях)» в сб. «И. В. Способин».

⁵ Два сочинения Способина приведены в приложении к сб. «И. В. Способин» (стр. 278—287).

теории понималась как непосредственное служение ее композиции. Не отказываясь от глубокого теоретического и историко-стилистического объяснения музыкальных явлений, Способин строго отбирает из огромного материала прежде всего то, что может быть незамедлительно «пущено в производство». Этот принцип можно было бы сформулировать кратко следующим образом: «знать—значит уметь». Знать полифонию — значит владеть умением создавать специфически контрапунктическую ткань; знать фугу — не просто отличать тональный ответ от реального, а уметь сочинить фугу; знать форму — значит уметь ее построить и т. д.

Этот принцип школы Способина, пронизывающий весь преподававшийся им специальный курс гармонии, есть прямое развитие заветов замечательных русских теоретиков-классиков. Так, Чайковский считал, что «каждый хороший музыкант, а особенно теоретик-критик, должен испробовать себя во всех родах сочинения... Далек не каждый музыкант, хотя бы и изучавший глубоко все отрасли музыкальной науки, одарен творческим даром. Однако же и для того, чтобы скромно, без всяких поползновений к настоящему творчеству, испытать себя в писании, чтобы изучать практически теорию сочинения, нужно иметь все-таки значительные способности к музыке и тонкую музыкальную организацию, без которой немислим теоретик-критик по этой части»¹.

«Практическое изучение теории сочинения», о котором говорит Чайковский, владение богатством музыки, испытанное в письменных упражнениях (а тем более в композиторских опытах), наделяет музыканта-теоретика бесценным даром подлинно профессионального слышания музыки и понимания ее действительных проблем. Это позволяет не ограничиваться поверхностным восприятием общего образного характера произведения («активная волевая главная партия сменяется напевно-лирической побочной»), а дает возможность понять произведение во всей его глубине с точки зрения содержания, стиля, мастерства выполнения, вынести основанную эстетическую оценку.

Практическая направленность учения Способина объективно нацелена на теоретический профессионализм такого типа². Соединение глубины и системности собственно теории с постоянной проверкой ее практическим композиторским опытом (пусть и «без всяких поползновений на настоящее творчество») позволяет на наш взгляд в наибольшей мере приблизиться к раскрытию сущности музыки.

Проблематика и структура «Лекций»

Темы лекционного курса Способина охватывают важнейшие проблемы гармонии. Общая структура «Лекций» следует вузовскому учебному плану³ и состоит из двух неравных по величине частей — теоретической (главы I—XI, два учебных семестра) и исторической (четыре раздела XII главы, третий семестр).

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, М.—Л., 1936, стр. 201.

² Помнится, как-то Способин сетовал, что «раньше теоретики делались из композиторов, а теперь все больше из пианистов».

³ Конкретные календарные планы занятий по гармонии за 1950/51 и 1953/54 годы опубликованы в сборнике «И. В. Способин» (стр. 160—163).

Две особенности отличают проблематику способинского курса гармонии среди многих других. Одна из них — это отчетливо выраженный уклон в сторону историзма при рассмотрении явлений гармонии. Естественно, он нашел свое наиболее полное выражение в крайних главах (I и XII), в сумме занимающих около половины всего объема «Лекций». Однако, историзм ощущается и в изложении других, собственно теоретических проблем.

Другая особенность проблематики — значительный интерес к «инакомыслию» ладовых систем, существенно отличающихся от обычного общеевропейского мажора или минора (гармония натуральных ладов, мажоро-минор, хроматическая система).

Нельзя не видеть в проблематике способинского курса (а следовательно и в связанной с ней общей гармонической концепции) отражения каких-то новых методологических веяний, на наш взгляд своеобразно обусловленных влиянием современной музыки. Так, можно обнаружить глубинную внутреннюю связь между обеими указанными особенностями, которые поначалу кажутся не только обособленными друг от друга, но даже лежащими в разных областях.

Внешне связь эта проявляется в том, что при историческом рассмотрении развития гармонии исследуется эволюция гармонического мышления, при этом затрагиваются и старинные лады средневековой музыки (с их подчас суровым диатонизмом), и классическая система мажора и минора, и последующие усложнения ее в виде мажоро-минора и хроматической системы. Вместе с тем классифицируя иные (по сравнению с обычным мажором и минором) системы лада, мы располагаем их в определенном историческом порядке, указывая эпохи, для которых они наиболее типичны.

Связь состоит также в обогащении гармонического мышления — вширь (путем анализа его исторической эволюции) и вглубь (путем изучения особых его форм), в раздвижении горизонтов общемusыкального мышления.

В названных двух особенностях способинского курса нетрудно обнаружить и проявление современной общенаучной методологии. Вкратце оно состоит в том, что современное теоретическое мышление неосуществимо без настоящей общеисторической базы. Поясним это примером. Как известно, Риман в своей гармонической концепции абсолютизировал закономерности гармонической практики определенной эпохи, и несмотря на это (а может быть отчасти и благодаря этому), сделал научные открытия непреходящей ценности. В наше же время подобная аналогичная абсолютизация закономерностей какой-либо одной исторической эпохи становится просто невозможной, недостижимой. Поэтому тенденция к исторической широте даже чисто теоретической концепции из благого пожелания превращается в объективную необходимость (неисторизм уже не просто недостаток научной теории, а препятствие для нее). И такая тенденция вполне отчетливо проступает в системе Способина.

Понятие гармонии (к главе I)

В области музыкальной теории одно из основополагающих ее понятий — «гармония» — исторически претерпело немало различных изменений¹. Основное

¹ В античной Греции основное музыкальное значение термина «гармония» — ладовое, это так называемый «род октав», то есть определенный поря-

определение Способина, открывающее первую главу, в сущности, обще-эстетическое, а не музыкально-теоретическое. Другого определения в имеющихся в нашем распоряжении конспектах лекций не содержится. При знакомстве с теоретическими и историческими темами «Лекций» создается впечатление, что под гармонией Способин подразумевает область музыкально-выразительных средств, охватывающую построение и связанное последование созвучий.

Однако известно, что Способину принадлежит и другое определение гармонии: «Гармония есть координация звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали»¹ (разрядка моя. — Ю. Х.). Отличие от обычных формулировок здесь очевидно: к области гармонии Способин относит не только объединение звуков в одновременности (что безусловно составляет специфику гармонии и как художественного средства, и как научной дисциплины), но также и в последовании, на что, как правило, не делается акцента при определениях такого рода.

Эту поправку можно связать с интересом Способина «к горизонтальным» явлениям в гармонии. Так, он выделяет в специальный раздел тему «Голосоведение» (глава III)², чего мы не находим ни у Римана³, ни у Катуара; нет такого раздела и в самом «Практическом курсе гармонии». Еще более важно, что одна из самых больших глав (VIII) посвящена, в сущности, изучению «горизонтально-мелодических» ладов, специфика которых органически вырастает из своеобразия расположения тонов и полутонов в гамме каждого из них. Тем самым учение Способина отражает характернейшее явление в музыке, начиная с конца XIX века, — возрождение особых диатонических ладов (на новой основе) и усиление значения ладовозвукорядной техники наряду с традиционной функционально-аккордовой (а иногда и за счет последней).

док тонов и полутонов в октавной гамме (см. Ю. Н. Тюлин и Н. Г. Привано. Теоретические основы гармонии. М., 1965, стр. 21). Термин обозначал также согласование высоких и низких звуков (Аристотель, *De mundo*, «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», том I, М., 1962, стр. 84). С возникновением и утверждением новой концепции многоголосной музыки в Европе (ок. IX века) этот термин постепенно закрепился за согласованием высоких и низких звуков в одновременности, а в эпоху XVII—XIX веков стал обозначать и учение об аккордах и их связях между собой (генералбас, учение о ступенях, о функциях аккордов).

¹ Цит. по статье С. С. Григорьева «Игорь Владимирович Способин» в сб. «Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории», стр. 136—137.

Почти буквально совпадает с этой формулировкой другая, приводимая А. А. Степановым в его статье «Теоретические и практические вопросы курса гармонии», основывающаяся на архивных материалах Способина: «Ладовая координация звуков в многоголосной музыке — как по вертикали, так и по горизонтали» (сб. И. В. Способин, стр. 88). Закономерность анализа гомофонной гармонии и по вертикали и по горизонтали Способин доказывает анализом I части соль-мажорной сонаты Моцарта (см. в статье А. А. Степанова, стр. 90—92).

² Это есть и в «Учении о гармонии» Ю. Н. Тюлина, Л., 1937, гл. X.

³ Г. Риман. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. Впрочем в «Музыкальном словаре» Римана есть статья «Голосоведение», где говорится: «Даже последования, трудно понимаемые с гармонической точки зрения, кажутся более или менее непринужденными, если все или большинство голосов делают шаги на секунду, — все равно большую или малую (вводный и хроматический полутон)». М., 1901—1904, стр. 376.

Особо следует выделить выдвигаемую Способиным идею обращения горизонтали в вертикаль (он называет это «свертыванием» мелодических отрезков в созвучия; см. очерк о гармонии русской школы в главе XII). Хотя идея обращения горизонтали в вертикаль мало развита у Способина, но все же сам факт введения ее в курс гармонии говорит о том, что ему удалось подметить одну из характерных новых тенденций послеклассической гармонии.

Проблема лада (к главе II)

В «Лекциях» Способина следует выделить две крупнейшие проблемы, которые можно считать центральными, как бы группирующими вокруг себя большинство остальных (подобно мощным тональным центрам) — лад и функциональность¹. И сами они неразрывно связаны друг с другом.

В наиболее общей форме лад определяется Способиным как «система звуковых связей, объединенная тоническим центром в виде одного звука или созвучия» (глава II). Сходное, но все же иное определение лада мы находим в «Элементарной теории»: «Ладом называется совокупность звуков, которые на основе родства (связей) между ними объединены в систему, имеющую тонику»².

В обосновании лада Способин склонялся к музыкально-психологическому его объяснению. Отдавая должное данным музыкальной акустики, он все же не полагался на них полностью. Так, с одной стороны, Способин признавал выдающимся достижением музыкальной науки то материалистическое обоснование гармонии, которое было выдвинуто Рамо (см. главу I)³. Но с другой — он скептически относился к попыткам преувеличивать значение физических (акустических) закономерностей (что наблюдается, например, в трудах Гарбузова и его последователей⁴).

Точка зрения Способина на обоснование лада сжато сформулирована им в «Элементарной теории»: «Родство, то есть связь между звуками лада, музыкальная наука основывает на некоторых физических закономерностях (из области акустики), а также на музыкальном опыте человечества, который постепенно привел к усвоению многообразных звуковых отношений, употребительных в музыке. Сюда относятся: 1) разные мелодические интервалы между звуками лада; 2) созвучия; 3) их мелодические и гармонические связи друг с другом; 4) явления устойчивости, неустойчивости и тяготения одних звуков или созвучий к другим»⁵.

¹ На это указано в статье В. М. Цендровского «Научно-теоретические взгляды И. В. Способина» (в сб. «И. В. Способин», стр. 11 и 12).

² И. В. Способин. Элементарная теория музыки, стр. 86.

³ См. также анализ отношения доминанты и тоники, приведенный в статье А. А. Степанова «Теоретические и практические вопросы курса гармонии» (сб. «И. В. Способин», стр. 102).

⁴ Н. А. Гарбузов. Теория многоосновности ладов и созвучий, I—II, М., 1928—1932.

⁵ И. В. Способин. Элементарная теория музыки, стр. 86.

Подобная трактовка соотношения физических и музыкально-психологических факторов ладообразования принципиально сходна с положением Тюлина об апперцепционной природе лада в музыке¹.

В способинской трактовке факторов ладообразования важно подчеркнуть включение в их число такого средства как ритм и метр (глава VIII). Кажется бы, эти факторы принципиально иной, «внеладовой» природы. Тем не менее роль их в утверждении ладовой устойчивости (к ним присоединяется и структурный фактор) чрезвычайно велика². Эта роль может резко возрасти, например, для поддержания ладового центра в особых диатонических ладах. Подчеркивая значение горизонтально-мелодических связей в гармонии, Способин в то же время далек от вульгарного «линеаризма» — теории, имевшей еще недавно некоторое распространение в нашей науке. Наоборот, Способин считал, что современный слух не мыслит мелодию вне гармонии и облекает каждый ее звук в гармоническую оболочку³.

Проследивая диалектичность соотношений устойчивости и неустойчивости в динамике ладового становления, их противоположность и в то же время взаимообусловленность, Способин подчеркивал, что эти качества не закреплены наглухо за звуками и созвучиями, а находятся в состоянии постоянной изменчивости, перехода к своей противоположности. Наиболее радикально относительность устоев и неустоев⁴ выражена в следующей мысли Способина: «Звук тяготеет туда, куда он пошел»⁵. Думается, что эта мысль Способина перспективна в отношении дальнейшего развития теории функций.

Естественно, что трактовка лада как диалектически гибкой системы устоев и неустоев в концепции Способина и теория переменных функций Тюлина совпадают во многих основных положениях. По свидетельствам теоретиков⁶ Способин высоко оценивал теорию переменных функций, и одно из его определенных структуры лада в сущности совпадает с трактовкой структуры лада в «Учении о гармонии» Тюлина: «Лад представляет собой систему основных и переменных функций»⁷.

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. М., 1966, стр. 21—22, 73—75 и 76—78. Лат. perceptio — значит «восприятие», апперцепция — «зависимость восприятия от жизненного опыта» (там же, стр. 75). «Психофизиологическим закономерностям ладообразования» Тюлин посвящает специальный параграф той же книги (стр. 82—84).

² В главах II и VIII говорится о значении тяжелой доли, выдерживания или повторения аккордов, соотношения ладовых функций во времени; см. также § 4 (Гармония) в «Музыкальной форме» И. В. Способина (М., 1958, стр. 20—26).

³ Приведенная здесь мысль высказывалась Способиным неоднократно, в частности в докладе «О разрешении интервалов» (Горький, апрель 1953 г., см. об этом в статье В. М. Цендровского, сб. «И. В. Способин», стр. 14).

⁴ В «Элементарной теории музыки» есть даже специальный параграф: «Относительность устойчивости и неустойчивости» (стр. 68).

⁵ Составитель слышал это лично от Способина (в 1954 году). Наличие такой идеи и именно в этой формулировке подтверждено В. М. Цендровским.

⁶ С. С. Григорьев. Игорь Владимирович Способин (в сб. «Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории»). В. М. Цендровский. Научно-теоретические взгляды И. В. Способина (в сб. «И. В. Способин»).

⁷ Определение лада цит. по статье С. С. Григорьева в сб. «Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории» (стр. 137).

Теория функций (к главам II и XII)

Ученые о гармонии знают два ведущих принципа систематизации подчиненных тонике аккордов — ступенный и функциональный.

Каждый из принципов определяет свою особую систему обозначений аккордов: в ступенной — только римские цифры, в функциональной — только латинские буквы (см. «Упрощенную гармонию» Римана; применяемые в этой работе римские цифры имеют совершенно иное значение).

В начале 30-х годов Способин, по-видимому, разделял точку зрения «бригады» на соотношение ступенности и функциональности: «Функциональная система аккордов споров не вызвала: к моменту начала работы над учебником она уже более десяти лет применялась в Московской консерватории»¹. В «Практическом курсе гармонии» мы читаем: «Традиционное обозначение аккордов по ступеням как явно статичное мы не можем признать удовлетворительным. Однако, чтобы не создавать резкого и полного разрыва с привычными навыками большинства музыкантов, мы ввели новое (функциональное) обозначение, компромиссно сохранив в какой-то мере и традиционное»². Этот компромисс был сделан по предложению Способина³.

Таким образом, уже тогда Способин допускал возможность ступенного обозначения аккордов. И, конечно, не для того, чтобы встать на прежнюю «статическую» точку зрения теории (само это выражение говорит об отрицательном отношении к чистой ступенности, как к «неудовлетворительной» системе цифровки). В 50-е годы в своей практической работе с учениками по гармонии Способин широко использовал обе системы, но в устной речи для точного и конкретного определения отдельных аккордов обычно называл ступени («секундаккорд пятой», «секст первой»); функциональные же термины применялись им либо для более обобщенного, суммарного наименования аккордов («доминантовые гармонии», «подход с субдоминантовой стороны»), либо специально для выделения или акцентирования одной только стороны аккорда — его ладового значения. Например, термин «доминанта» мог применяться по отношению к трезвучию V ступени, если нужно было подчеркнуть, что другие свойства аккорда — его структура, например, — по какой-либо причине в данный момент несущественны.

Ясно, что такого рода замены не означают отказа от функциональной теории. Они являются чисто терминологическими упрощениями, обусловленными учебно-методической необходимостью наиболее кратко, и вместе с тем конкретно обозначить аккорд.

Основой же научного объяснения Способин бесспорно признавал функциональную теорию.

¹ И. И. Дубовский. Из истории создания «бригадного» учебника гармонии (сб. «И. В. Способин», стр. 242).

² Практический курс гармонии, I часть, М., 1934, стр. 6—7.

³ И. И. Дубовский. Из истории создания «бригадного» учебника гармонии (сб. «И. В. Способин», стр. 242).

Однако, объединение функциональной концепции со ступенной все же является внешним показателем весьма существенных внутренних изменений в самом понятии функции. Сложность заключается в том, что эти внутренние изменения понятия функции происходят без внешних изменений его формулировки: функция есть «гармоническое значение» аккорда по Риману¹, функция есть «роль звука или созвучия лада» по Способину (глава II).

Если же сравнить содержание одинаково (или сходно) формулируемых понятий, то различие между ними проступает совершенно отчетливо. Для Римана на первом плане находится предельная централизация отношений всех аккордов (производимых от трех главных) к тонике. У Способина же главенство центрального, тонического аккорда уживается с признанием индивидуального своеобразия аккорда на любой из ступеней лада; особенно подчеркивается самостоятельность каждого аккорда в том случае, когда он временно становится местным центром — тогда он не замещает основной аккорд функции, а равноправен с ним.

Значительно более широкая трактовка функциональности² (по существу как системы отношений взаимозависимых элементов целого) может рассматриваться как естественное дальнейшее развитие классической теории в современных условиях. Подобное толкование открывает возможность понять и многое в современной музыке, не порывая с традиционными представлениями о соотношении целого и частей, о месте гармонии в формообразовании, о законах развития и т. д., но наполняя прежние категории новым содержанием. С другой стороны, широта трактовки функциональности как понятия более общего порядка позволяет применять его и в иной области. Так, специальный раздел «Музыкальной формы» Способина³ носит название: «Функции частей в форме». Функция здесь истолковывается как «назначение» части (а это то же самое, что «роль», «значение»), далее говорится о «функции построения»⁴, которая связывается, в частности, и с гармонией. Поэтому можно согласиться с тем, что «функциональный взгляд на организацию музыкальной речи получает при таком понимании формы свое наиболее полное выражение»⁵.

¹ Г. Риман, «Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов», стр. 14 и 174. В «Музыкальном словаре» Риман говорит о функциях даже по отношению к древнегреческим ладам (динамис есть своеобразная «тональная функция», стр. 401).

² Понимая принцип функциональности как «противопоставление опорного и неопорного» (глава II) и включив в область гармонии также и горизонтальные структуры, Способин рассматривает наряду с функциями гармоническими (аккордов и тоналностей) также и мелодические функции (функциональные «связи звуков»), см. главы I и II, а также об этом в статье А. А. Степанова (сб. «И. В. Способин», стр. 88—89).

³ И. В. Способин, Музыкальная форма. М., 1958, Введение, § 6, стр. 28—29.

⁴ Там же, стр. 29, 30.

⁵ В. М. Цендровский, Научно-теоретические взгляды И. В. Способина (сб. «И. В. Способин», стр. 41).

Как указание на трактовку функциональности в столь же широком смысле можно понять и название работы А. Ф. Мутли «Мелодические функции голосов многоголосной ткани» (М., 1944, рукопись), которую использовал Способин в III главе.

Модуляция и отклонение (к главе IV)

В ходе исторического развития учения о гармонии столь важный для теории термин «модуляция» приобретал разнообразные значения. Современная формулировка этого термина — «модуляция есть смена тональности» — не вызывает ни у кого принципиальных споров и возражений. Однако, вопрос о границах тональности оказывается крайне сложным. Уточнение Способина: «модуляция есть введение всякого интонального элемента» — не решает этой проблемы и оставляет простор для различных толкований¹.

Правильное решение проблемы зависит от ряда факторов, влияющих на наше ощущение непрерывности тяготения к одной тонике или смены старой тонике.

Первый из этих факторов — структура ладотональности. «Интонанальный» элемент (скорее всего он является недиагональным к главной тональности) не может иметь одинаковый эффект по отношению к тональности диатонической, мажоро-минорной и хроматической (в катуаровском смысле). Так, эффект доминантсептаккорда к V ступени будет очень ярким, если тональность до этого была чисто диатонической, но он значительно померкнет, если этот аккорд свободно применялся как обычное внутритональное средство².

Второй фактор — связь модуляции с формированием. Устойчивость структуры (например, изложение темы) естественно согласуется с тональной устойчивостью, как со своим важнейшим средством, что объективно противостоит модуляции как движению, развитию. Многозначительна мысль Катуара: «Вещи, написанные в форме одного периода или в двухчастной и простой трехчастной форме, в большинстве случаев придерживаются одного господствующего строя (тональности. — Ю. Х.). Все встречаемые в них отклонения надо признать средитональными»³.

В числе других факторов, влияющих на ощущение модуляции, следует назвать родство тональностей и средства модуляции, а также характер модуляции (тональный скачок⁴ или обстоятельный переход от одной тональности к другой и т. д.).

Способин не дифференцирует этих факторов, но учитывает их и в своей концепции развивает дальше науку о модуляции (в особенности это касается систематики тонального родства и связи модуляции с формой).

¹ Справедливо утверждение В. М. Цендровского о том, что «в нашей теории нет до сих пор единого взгляда на модуляцию» (указанная выше статья в сборнике «И. В. Способин», стр. 30).

² Поэтому более старая теория в вопросе о модуляции исходит, как правило, из представления о диатонической тональности (возможно — обогащенной простейшей альтерацией). В I томе «Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig, 1837 А. Б. Маркс считает отклонением (видом модуляции) применение в мажоре IV-ми и двойной доминанты, в миноре — неаполитанского секстаккорда. Такая точка зрения в определенной мере отражает представление эпохи о тональности как о диатонической гамме.

³ Г. Л. К а т у а р. Теоретический курс гармонии, II часть, стр. 75.

⁴ То есть сопоставление. См. об этом в статье А. А. Степанова (сб. «И. В. Способин», стр. 97).

Взгляды Способина на сущность модуляции претерпели значительную эволюцию. По свидетельству Ю. Н. Тюлина в 30-е годы Способин иначе трактовал соотношение модуляции и отклонения. Отклонение он считал разновидностью однотонального последования, а модуляцию — категорией формы. В первом издании Бригадного учебника (1934—1935) авторы четко разграничивали модуляцию и отклонение, которое трактовалось как предварение аккордов лада своими побочными доминантами и субдоминантами. С течением времени, однако, авторы все более склоняются к сближению отклонения с модуляцией (и Способин, очевидно, разделял точку зрения коллектива авторов). С 1947 года отклонения в Бригадном учебнике окончательно стали одним из «типов тональных последований», то есть видом модуляции¹.

Изложенная в «Лекциях» точка зрения Способина по-своему весьма целесообразна и удобна в учебно-методическом отношении. Но в научно-теоретическом плане прежние взгляды Способина на природу модуляции и отклонения представляются все же более верными и перспективными. Подкрепленные авторитетными положениями Римана² и Катуара³, допущениями самого Способина в других частях его курса (см. главы X, XI), они представляют возможность для дальнейшего развития теории модуляции с учетом взаимодействия между собой основных факторов музыкального сочинения — тематического, гармонического, структурного, жанрового.

Можно подметить также общенсторическую тенденцию в трактовке понятия «модуляция» — стремление к дифференциации разномасштабных явлений в этой области (например, к принципиальному разделению краткого отклонения к какой-либо ступени лада и продолжительного установления нового тонального центра в связи с новой темой)⁴; к расширению понятия тональности. Очевидно, эта тенденция в теории есть отражение каких-то аналогичных процессов в самой музыкальной практике, например, укрупнение темы в рондовенских классиков по сравнению с рондо французских клавесинистов и И. С. Баха; общее увеличение масштабов форм, постепенное внедрение в тональность таких ступеней, которые прежде встречались только в разных тональностях и не соприкасались друг с другом и т. д.

Но не означает ли это сужения области применения собственно модуляции, а следовательно и умаления ее роли? Безусловно, нет. Дело даже не в том, что указанная тенденция к расширению понятия тональности не может развиваться далее определенных пределов: чем сложнее внутренние отношения, тем труднее сохранить цельность, монолитность тональности⁵. Просто для модуляции есть в музыкальной форме такие части, которым в рамках нашей тонально-гармони-

¹ Подробнее об этом см. в статье В. М. Цендровского (сб. «И. В. Способин», стр. 30—35).

² Г. Риман. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов, стр. 184—189.

³ Г. Катуар. Теоретический курс гармонии, II часть, стр. 73—81 и другие.

⁴ В работе «Katechismus der Musik-Ästhetik». Риман пишет: «Вступление чужой тональности (модуляция) связывается обычно с построением новой темы» (Leipzig, 1903, S. 44).

⁵ Нередко создается впечатление, что чем больше недиафонических элементов включено в сферу тональности, тем менее она прочна и гибка, тем более грузна (у тональности развивается «гипертония»).

но-устойчивым изложением. Это — разработки, большие середины, переходные, разработочные разделы код, развивающие части в побочных темах, ходообразных участках реприз, в больших вступлениях, фантазиях и т. д. Эти части обычно излагаются модуляционно¹.

В изучении строения различных частей формы и соответствующего им гармонического изложения Способин сделал большой шаг вперед. В публикуемых «Лекциях» этот материал изложен автором ясным образом в двух главах — в VI и XII (при характеристиках гармонии различных эпох).

Альтерация (к главе V)

В «Лекциях» приведены две трактовки альтерации. Главное различие между ними заключается в том, что одна из них (см. начало V главы) более широка, и понятие альтерации как хроматического видоизменения аккорда связывается в ней с более общим значением этого термина — альтерация как повышение или понижение ступеней основного музыкального звукоряда². В другой трактовке альтерация понимается в более тесном, специальном смысле. В первом случае к альтерации относится повышение и понижение любой ступени лада (в пределах хроматической гаммы данной тональности); во втором только те хроматические изменения, которые направлены к разрешению в звуки тонического трезвучия. Согласно первому из этих двух значений термина «альтерация» ход *cis-d* принадлежит тональности до мажор (как обострение местного тяготения *c-d* средствами альтерации), согласно второму — не принадлежит.

Обе точки зрения можно объединить следующим образом: всякое хроматическое изменение отдельного звука гаммы, сохраняющее и обостряющее его функцию, есть альтерация. Типичный пример альтерации — видоизменение основных ступеней в хроматической гамме. Альтерация имеет два вида: 1. Хроматическое видоизменение ступеней, тяготеющих к звукам тонического трезвучия (альтерация в собственном смысле) и 2. Хроматическое видоизменение ступеней, тяготеющих к звукам побочных тонок (модуляционная альтерация, повторяющая собственно альтерацию на других ступенях лада). Альтерация и того и другого вида происходит внутри лада, но второй из них — в рамках расши-

¹ Как это ни парадоксально, в существующих практических учебниках гармонии по существу нет разделов и упражнений, специально посвященных построению названных модуляционных частей. (Из русских изданий можно указать лишь отдельную работу, вышедшую в 1924 году, — Н. Соколов. Образцы модуляционных прелюдий). Обучение модуляции ведется обычно на примерах устойчивых частей — периода («модуляция в форме периода» — наиболее распространенный способ игры модуляций). Думается, что модуляции необходимо возратить ее истинное место и значение, сделать упражнение в модуляции импровизацией хотя бы малых форм, где вслед за модулирующим периодом идет собственно модулирующая часть — середина, завершающаяся кадансом в тонике, либо измененной репризой. В соответствии с этим должны быть построены и задания по анализу художественных образцов.

² Это есть и в «Учении о гармонии» Ю. Н. Тюлина, Л., 1937, стр. 81.

ренной ладовой системы, объединяющей центральную ладовую ячейку с подчиненными ей периферийными подсистемами¹.

Связывание альтерации натуральных ступеней в однотональной хроматической гамме с побочными доминантами², которые как средства отклонения имеют модуляционный характер, делает необходимым привести все это к общему знаменателю и поставить вопрос альтернативно: либо побочные вводные тоны в хроматической гамме (например, к II, III, V, VI ступеням мажора) следует относить к модуляционным средствам (тогда они не однотональны), либо считать, что побочные доминанты имеют внутрिलाдовую альтерационную природу, например доминантовое трезвучие к II ступени мажора есть хроматически измененное — альтерированное — трезвучие VI ступени (но тогда они не модуляционные). На наш взгляд правильной является последняя, широкая трактовка, открывающая перспективу более верного понимания тональной устойчивости и ее противоположности — модуляции³.

Представляется многообещающим несколько неожиданное соединение в сходном значении терминов «доминанта», «побочная доминанта» в рамках чистой диатоники (у Рамо⁴ и Тюлина⁵) и «хроматическая доминанта», «побочная доминанта» по отношению к расширенной ладовой системе (см. главу I)⁶ на основе теории переменных функций Тюлина и идеи подсистем Способина. В таком случае структура лада представляется объединением центральной ячейки (где все тяготения как диатонических, так и хроматических ступеней направлены непосредственно в звуки тоники) с подчиненными ей подсистемами, имитирующими структуру центральной на других ступенях того же лада, что имеет вид отклонений с помощью побочных доминант и субдоминант — диатонических и хроматических. И подобно тому, как нет настоящей модуляционности (смены тональности) при диатонических отклонениях (типа VI—II в мажоре) нет ее и при альтерациях тех же последований в периферийных подсистемах (типа ♯ <—II или ♯ >—III⁷, ибо «всякая альтерация — внутри лада» (Способин)⁸.

¹ Данное здесь обобщенное изложение способинской трактовки альтерации весьма близко к пониманию альтерации в «Учебнике гармонии» Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано. М., 1964, стр. 234—240, 279—290.

² И. В. Способин. Элементарная теория музыки, стр. 160—161.

³ Даже повышение звука I ступени гаммы в составе аккорда не всегда образует отклонение: в увертюре к «Волшебной флейте» Моцарта (такты 13—18 от конца экспозиции) шестикратно I^{1<} (тоника с повышенной первой) переходит в доминантовую гармонию, без всяких признаков отклонения ко II ступени.

⁴ Рамо называл доминантой всякий аккорд, находящийся квинтой выше данного (например, в мажоре VI ступень — «доминанта» по отношению к II). См. об этом в кн.: Л. Шевалье. История учений о гармонии. М., 1932, стр. 53.

⁵ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. М., 1966, стр. 155.

⁶ См. также «Практический курс гармонии», ч. I, стр. 169—170.

⁷ Знаки повышения (<) и понижения (>) звуков аккорда (ими пользуется Риман) без цифрового указания относятся к терции. Буквы «и» или «в» перед римской цифрой обозначают низкую или высокую ступень. Перечеркнутая цифра означает побочную доминанту или субдоминанту (этот знак применяется Шенбергом, но в другом значении).

⁸ То, что за пределами данного лада есть либо диатоника, либо альтерация, но только в другой тональности.

Тональные структуры (к главе VI)

Подзаголовок VI главы с полной ясностью раскрывает ее основную идею: «Значение модуляций для формообразования». Проблема — модуляция и музыкальная форма не нова. Достаточно вспомнить, что одна из значительных работ Римана прямо называется: «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах»¹. Развивая мысли Танеева о связях между тональностями², Способин рассматривает гармоническое построение всей пьесы, в том числе и крупной формы, как единое целое, где тоникой (высшего порядка) является в сущности лишь сфера главной тональности. Все остальные тональности — определенного рода контрастные сферы, функционально дифференцированные на доминантовую и субдоминантовую области. Способин фиксирует внимание на диалектической противоположности основных функциональных формул TSDT для аккордов (для малого плана гармонии) и TDST — для тональностей (крупного плана). Подробный анализ гармонического строения различных частей формы также составляет большую ценность «Лекций». По существу, это обстоятельное исследование проблемы взаимоотношения гармонии и формы, перспективное для дальнейшего развития.

Но особенно большим достижением Способина в этой области следует считать теоретическую разработку так называемых типов изложения музыкального материала в соответствии с функциями частей музыкальной формы. Правда, в «Лекциях» нет большого раздела, где эта идея объяснялась бы специально и подробно³, но влияние ее ощутимо постоянно.

Эволюция лада (к главам VIII, X, XI и XII)

Как уже говорилось, историзм гармонической концепции Способина заключается, в частности, в том, что в ней большое внимание уделено системам мышления, отличающимся от обычного мажоро-минорного, — натуральным и усложненным ладам. В этом Способин, очевидно, следует положениям концепции Геварта—Катуара⁴. Изучение особых систем ладового мышления, дополненное специальным обзором исторического развития гармонии, создает полную

¹ Н. Riemann. Systematische Modulationstheorie als Grundlage des musikalischen Formenlehre. Hamburg, 1887. Из более поздних можно назвать также работу Шенберга «Структурные функции гармонии» (Нью-Йорк, 1954); ее краткое изложение см. в статье «О трех зарубежных системах гармонии» в сб. «Музыка и современность», вып. IV.

² С. И. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909. Вступление; Анализ модуляционных планов сонат Бетховена (в сб. «Русская книга о Бетховене», М., 1927). Письма к Н. Н. Агани («Советская музыка», 1940, № 7; в частности, Танеев вводит в этих работах важное понятие «объединяющей тональности»).

³ С наибольшей полнотой она изложена в «Музыкальной форме».

⁴ Конечно, не только этой концепции. Так, идею «смешанных (ладовых) наклонений», как и термины «миноро-мажор» и «мажоро-минор» мы находим у Римана («Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов», стр. 65—67).

картину эволюции лада в европейской музыке. Таким образом, развивая далее идеи концепции Геварта — Катуара, Способин существенно обогащает их новыми положениями.

Как большое достижение, следует отметить выработку точных критериев, отличающих субсистемное использование какой-либо ступени (в отклонениях) от включения ее в состав основных ступеней ладовой системы. Последней стадией процесса проникновения какой-либо гармонии в состав данного лада по Способину является такое ее применение, которое приводит к соприкосновению с тонической гармонией¹. В более общей форме критерий указан в XI главе: «Если хроматический аккорд² применяется без отклонения, то он считается аккордом расширенной (хроматической) ладовой системы³. Но особенно важно положение VIII главы: «Одним из важнейших признаков внедрения аккорда в тональность является его способность идти прямо в тонику». Эта идея — существенный ориентир для анализа современной гармонии.

В очерке о гармонии русской школы мы находим музыкально-психологическое объяснение превращению новых созвучий в тонику. В качестве важнейшего фактора, способствующего этому процессу, Способин называет привыкание к длительному звучанию аккорда как опорной гармонии и последующее превращение его в центр системы.

Доминантовый лад (к главе VIII)

Согласно старой традиции особые диатонические лады часто трактовались как «различные октавные отрезки... основной гаммы⁴. Подобная трактовка не вполне правомерна, однако, заложенная в ней идея смещения тоники на другие ступени лада может дать интересные результаты. Введение в нашу музыкальную теорию еще одного лада — доминантового (трактуемого как лад со смещенной тоникой) — существенное достижение Способина⁵.

Плодотворность этой идеи ладообразования подтверждена дальнейшим ее развитием. Л. И. Адам на основе идеи Способина и теории переменных функ-

¹ О роли модуляции и отклонения в формировании сложных ладообразований см. также в цит. выше статье В. М. Цендровского «Научно-теоретические взгляды И. В. Способина» («И. В. Способин», стр. 28—29).

² Имеется в виду аккорд, не входящий в систему диатоники. Перефразируя Катуара (аккорды хроматические по существу и по положению), можно было бы говорить о хроматических ступенях (например, nV или $III<$) и хроматических аккордах (например, $nV_{5>}^>$ или $V_{5<}^<$).

³ Эта идея Способина родственна объяснению Катуаром гармонии одного из вагнеровских лейтмотивов, где необычные сопоставления трезвучий «возможны, очевидно, только потому, что все они принадлежат одной сложной тоновой системе» («Теоретический курс гармонии», ч. I, стр. 84).

⁴ Г. Риман, Музыкальный словарь, стр. 1387.

⁵ Определение этого лада см. в «Элементарной теории музыки», стр. 150. Доминантовый лад характерен для испанской народной музыки. Примеры его в композиторской музыке часто связаны с образами Испании или Востока.

ций Тюлина выдвинул теоретическое положение более обобщенного характера — идею производных ладов¹.

Терцово-хроматические лады и системы (к главе XII)

Особые виды ладообразований, получившие большое распространение в музыке второй половины XIX — начала XX веков, были впервые подмечены и описаны Яворским (в начале XX века)². Закономерности так называемых уменьшенного, увеличенного, цепного ладов имеют значение не только для музыки Листа, Вагнера, Римского-Корсакова и ряда других композиторов, но проявляются также и в современной нам новой музыке (после 1908 года). Неслучайно поэтому ряд теоретиков XX века, помимо Яворского и его учеников³, обращается к дальнейшей разработке теории терцово-хроматических ладов и систем, а также родственных им явлений⁴.

Исторической заслугой Яворского явилось открытие области особых хроматических ладов и осознание их как ладов принципиально иной природы по сравнению с обычным мажором и минором. Ценность способинского решения проблемы этих особых ладов заключается в простоте и большей естественности их объяснения. Так например не отвергая важности разрешения тригона в большую либо малую терцию (в составе тоники увеличенного или уменьшенного ладов), Способин на первое место выдвигает все же другой ладообразующий фактор — тоникализацию созвучия, образованного делением октавы на равные части. И хотя научная аргументация Яворского — Протопопова более развернута и обстоятельна, чем та, что представлена в настоящих «Лекциях», идея Способина представляется в принципе более верной: привыкание к диссонансу создает предпосылку к его самостоятельному использованию и даже к превращению в условный центр лада.

¹ Впервые в статье «О некоторых ладогармонических особенностях музыки советских композиторов» (сб. «Научно-методические записки», Новосибирск, 1960). См. также его статью «О некоторых ладообразованиях в современной музыке» в сб. «Теоретические проблемы музыки XX века», вып. I, редактор-составитель Ю. Н. Тюлин, М., 1967).

² См. об этом в сб. «Яворский. Воспоминания, статьи и письма», т. I, М., 1964.

³ См. работу ученика и последователя Яворского С.В. Протопопова «Элементы строения музыкальной речи» (М., I—II части, 1930), где теория Яворского изложена полно и систематично.

⁴ Наиболее известны: О. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, 1—2, Paris, 1944); назовем также статью венгерского музыковеда Е. Lendvai. «Einführung in die Form- und Harmoniewelt Bartóks» в сб. «Bela Bartók, Weg und Werk». Budapest, 1957; статью Б. В. Будрина (ученика Способина) «Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов» в сб. «Труды кафедры теории музыки Московской консерватории», вып. I, М., 1960; диссертацию И. Тютьманова «Некоторые особенности ладогармонического стиля Н. А. Римского-Корсакова» (1961; главы работы публиковались в Научно-методических записках Саратовской консерватории, вып. 1—4, 1957—1961).

Хотя и Яворский и Способин подходят к терцово-хроматическим системам как к ладовым явлениям¹, между их объяснением есть существенное различие. Даже столь сжато выраженная точка зрения Способина отчетливо схватывает специфику этих ладов, их историческое происхождение от обычных ладовых форм и потенциальное стремление превратиться в особые системы (циклы, ряды), принципиально чуждые обычным ладам (и притом не связываемые с ними одним и тем же разрешением тритона)².

Система родства тональностей (к главе IV)

Одна из линий эволюции европейской тональной системы направлена на укрепление связей главной тональности с ее ответвлениями — подчиненными тональностями — и с контрастирующими тональными сферами. Поэтому закономерен возрастающий интерес музыкальной теории в проблеме родства между тональностями. Высоко оценивая систему Римского-Корсакова, Способин правильно подмечает некоторое несоответствие ее «практике модулирования». Если обратиться к музыкальной литературе, то нетрудно увидеть, что «ускорение» модуляции осуществляется чаще всего и наиболее естественно не через минорную субдоминанту мажора или мажорную доминанту минора (как это подсказывает система родства Римского-Корсакова), а через одноименную тоннику.

Система Способина ценна тем, что в ней (в обоих ее вариантах) как раз схвачена эта особенность модулирования. Возможно, что предложенная Способиним система тонального родства является в настоящее время наиболее совершенной.

Условные тоники (к главам II, X, XII)

Термин и понятие условной тоники введены Способиним. Термин имеет два основных значения: диссонирующего аккорда, выполняющего в местных условиях функцию тонального центра, и опорного аккорда подсистемы. Местная тоника подсистемы не вполне устойчива и поэтому за тоникой принимается лишь условно.

Помнится, на одном из занятий Способин брал в среднем и высоком регистре сильно диссонирующий аккорд и говорил о нем примерно следующее: «Трудно поверить в тоничность этого аккорда. Но если взять после него еще несколько подобных же аккордов, возвращаясь после каждого из них к первому, то он приобретает опорный характер, становясь чем-то вроде тоники». При этом Игорь Владимирович играл описанную последовательность, и, дейст-

¹ Ср. упомянутую работу С. В. Протопопова (выражающую точку зрения Яворского) и «Элементарную теорию музыки» Способина (стр. 149—152).

² Соотношение особых хроматических ладов и систем с мажором и минором (и их усложнениями) в трактовке Способина можно пояснить сохранившимся планом исследования гармонии Римского-Корсакова (см. сб. «И. В. Способин», стр. 265—266).

вительно, повторяющийся первый диссонирующий аккорд приобретал устойчивость, как если бы он был центром лада¹.

Основные (центральные) и местные функции (к главе II)

Категории основных (центральных)² и местных функций вполне соответствуют аналогичным понятиям основных и переменных функций. Оригинальна здесь терминология, с которой связаны некоторые смысловые оттенки обозначаемых ею явлений: способинский термин «местные функции» не подчеркивает перемены основного значения гармонии, выделяя тем самым добавочный, вторичный³ характер этих функциональных отношений.

Субсистемы (к главам II, X, XI)

Понятие субсистемы как побочной ладовой ячейки в рамках единой системы (диатонической, мажорно-минорной или хроматической) можно найти в «Теоретическом курсе гармонии» Катуара⁴, «Учении о гармонии» Тюлина⁵. Своим происхождением понятие побочной ладовой ячейки восходит к термину «имитация каденции» Рамо. Очень удачным представляется сам способинский термин — краткий, хорошо звучащий; ценно также сближение между собой категорий побочных ладовых ячеек в пределах различных систем — диатонической, мажорно-минорной, хроматической — в качестве функционально однородных явлений.

Хроматический прерванный оборот (к главам IV и XII)

Этим термином Способин заменил вошедший в широкое употребление в теории «эллипсис» (см. примечание на стр. 46). Думается, однако, что в данном случае замена не вполне обоснованна, так как пропуск и прерывание — примерно то же самое.

Наиболее распространенный вид «хроматического прерванного оборота» —

¹ Нетрудно видеть, что такая условная тоника по существу совпадает с тем, что Г. Эрpf называет «звуковым центром» (Klangzentrum), образующим «подобие тоники». Способ применения условной тоники, демонстрировавшийся Способиным, есть не что иное как «техника звукового центра» по Эрpfу (такого типа quasi-тоника применена в 6-й пьесе из op. 19 Шенберга). Идеи Эрpfа изложены им в книге *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Leipzig, 1927.

² Упоминание о термине «центральные» функции, почти не встречающемся в «Лекциях», мы находим в статье С. С. Григорьева «Игорь Владимирович Способин» (сб. «Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории», стр. 137).

³ Термин «вторичные» функции встречается в «Учении о гармонии» Ю. Н. Тюлина (Л., 1937, стр. 121).

⁴ Г. Катуар. «Теоретический курс гармонии», ч. I, гл. 4, 5.

⁵ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. Л., 1937. Таблица, приводимая Способиным в качестве примера 14 в гл. II, имеется в «Учении о гармонии» на стр. 126.

доминантовая цепочка. С точки зрения альтерационного происхождения побочных доминант это явление может быть объяснено наиболее просто: диатонические побочные доминанты заменяются хроматическими (альтерированными).

Национальное в гармонии (к главам VIII и XII)

Важная заслуга способинских «Лекций» — содержащаяся в них постановка вопроса о национальном характере гармонии, аккордики и оригинального, хотя и частичного, его решение. Наиболее существенна в этом вопросе идея Способина об объединении функциональных аккордовых последований, воплощающих обобщенно-логическое начало в гармонии, и национально-специфических оборотов мелодии, в конечном счете связанных с национальной самобытностью народного искусства.

Гармония натуральных ладов (к главам VIII—XII)

Русская музыкальная теория на всем протяжении своего развития проявляла большой интерес к специфике народно-ладового мышления¹. Этот факт необходимо подчеркнуть, в частности, и потому, что теоретическая разработка проблемы натуральной гармонии не находилась в сфере внимания западноевропейской теории.

В XX веке в исследованиях Кастальского² и других музыковедов были разработаны некоторые теоретические и учебно-методические вопросы, связанные с многоголосием натуральных ладов. Заслуга Способина заключается в подробном исследовании гармонической их специфики, систематизации материала; большая полнота охвата явлений сочетается у него со сжатостью изложения. В настоящих «Лекциях» впервые дается столь обстоятельное освещение проблемы.

В VIII главе особенно рельефно выявляется значение горизонтально-мелодического фактора для аккордово-гармонического, с чем связаны и высказанные Способиным изменения в формулировку определения гармонии. Здесь показано, как специфические лад-мелодические обороты определяют своеобразные, характерные для того или иного лада аккордовые последования.

¹ Напомним основные вехи:

1790 — Н. А. Львов. О русском народном пении. Вступительная статья к «Собранию народных русских песен с их голосами» И. Прача. Санкт-Петербург.

1863 — В. Ф. Одоевский. Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке. В кн. «Калики перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова». М., ч. II, вып. 5.

1869—1871 — А. Н. Серов. Русская народная песня как предмет науки. Журнал «Музыкальный сезон», 1869/70, № 18, 1870/71, №№ 6 и 13.

1888 — П. П. Сокальский. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков.

² А. Д. Кастальский. Особенности русской народной музыкальной системы (М. — П., 1923) и Основы народного многоголосия (М., 1948). Раздел «Натурально-ладовая гармония» завершает учебник гармонии Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано.

Как интересную методическую особенность следует отметить, что путь образования одной из разновидностей мажоро-минорной системы ставится Способиным в связь с народно-песенной переменностью параллельных ладов.

Новым в теории гармонии является также систематизация связей между тональностями на основе особых диатонических ладов.

Об истории гармонии (к главам I и XII)

Как уже упоминалось в предисловии к «Лекциям», разработка той части курса гармонии, которая посвящена ее историческому развитию, является огромной научной заслугой Способина¹.

В начале «Лекций» Способин выдвигает положение о первоначальном зарождении гармонии в народной музыке² (глава I) и кратко характеризует некоторые из важнейших факторов ее развития до XVII века. Способин устанавливает критерий выделения гармонии в самостоятельный элемент музыки — превращение ее в ф о р м о о б р а з у ю щ е е средство³.

Планировка тем в «Очерках» одновременно представляет собой периодизацию истории гармонии. Хотя Способин не занимается вопросами периодизации специально, ясно, что этапы исторического развития гармонии XVII—XIX веков устанавливаются им в следующих границах:

1. 1600—1750 (эпоха барокко),
2. 1750—1825 (венские классики).
3. 1825—1908 (западные романтики, русская школа)⁴.

Для каждого из этих периодов характерны свои специфические черты гармонии. Они определяются не внутренним саморазвитием гармонических явлений, а прежде всего господствующими в каждую художественную эпоху музыкально-эстетическими взглядами и представлениями, которые, в свою очередь, неразрывно связаны с общим развитием музыкального искусства, как одной из форм общественного сознания. Хотя эта связь не всегда с полной отчетливостью прослеживается в «Лекциях» (она наиболее заметна, пожалуй,

¹ Эта часть «Лекций» подробно анализируется в статье Н. В. Запорожец «История гармонии в программах и курсе лекций И. В. Способина» (сб. «И. В. Способин», стр. 111—126).

² См. об этом в статье Н. В. Запорожец (стр. 115). Разработке этой проблемы посвящена статья Ю. Н. Тюлина «О зарождении и развитии гармонии в народной музыке» («Очерки по теоретическому музыкознанию», Л., 1959, стр. 3—19).

³ Мысль Способина, что «до Рамо учения о гармонии как науки по существу не было» (глава I), верна именно в этом смысле. Но следует учесть, что весьма большая роль в разработке теоретических основ гармонии принадлежит «князю музыки» — Дж. Царлино (1517—1590), на труды которого часто ссылается Рамо (см. его «Трактат о гармонии», 1722). Неслучайно Риман заключает посвященную Царлино главу своей «Истории музыкальной теории» следующими словами: «Рамо, Тартини, Гауптман и мы нынешние все стоим на плечах Царлино» (H. Riemann. Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert, Leipzig, 1898, S. 406).

⁴ Все даты условны. Так, творчество Шуберта (ум. в 1828) относится к третьему из этих периодов. Граница окончания третьего периода здесь указана по дате смерти Римского-Корсакова.

в четвертом из очерков главы XII), она составляет действительную историко-методологическую основу «Очерков»¹.

Способин показывает сложность исторических путей развития гармонии. Так, например, он справедливо отмечает, что после Баха гармония надолго и намного упростилась².

Впрочем другое замечание в том же очерке о кризисе гармонии, совершившемся «совсем недавно», очевидно, верно лишь отчасти. Способин имеет здесь в виду резкое изменение, происшедшее в развитии гармонии около 1908—1910 годов. Если основная линия развития послеромантической гармонии (Лист — Вагнер — Римский-Корсаков — Дебюсси и другие крупнейшие композиторы конца XIX и начала XX века) направлена в целом на вуалирование тональности, ослабление тонического центра, функциональную зыбкость и т. п., то около 1910 года появляются гармонические стили, демонстративно подчеркивающие тоникальность («Ренессанс тоники» у Прокофьева), предпочитающие четкие и ясные контуры и элементы в гармонии, тенденцию к простоте функциональных отношений вплоть до низведения их до уровня остиной повторности основных элементов системы.

Однако, необходимо иметь в виду две стороны этого процесса, тогда картина гармонии в начале XX века представляется более полной. Тенденция к хроматизации гармонии и расшатыванию классической функциональной тональности не только не исчезла, но, наоборот, получила свое сильнейшее развитие в творчестве некоторых крупнейших композиторов, прежде всего, Шенберга, Веберна и Берга. В результате этого возникла так называемая «свободная атональность» (Шенберг, Три пьесы для фортепиано, ор. 11, 1909; Веберн, Пять пьес для струнного квартета, ор. 5, 1909, Шесть пьес для оркестра, ор. 6, 1910; Берг, «Воцек», 1914—1921). Но другая линия развития европейской музыки в тот же период привела к возникновению нового типа тональности, как иной системы организации разнообразных (в том числе терцовых) аккордов и мелодических мотивов (диагонических и недиагонических) — «Наваждение» Прокофьева (первая редакция — 1908), «Багатели» Бартока (1908), «Вопрос без ответа» Айвза (1908), «Петрушка» Стравинского (1911), 1-й фортепианный концерт Прокофьева (1911—1912), «Весна священная» Стравинского (1913).

Таким образом, кризис гармонии захватил самые различные направления в музыке и привел к переходу в новое качество на основе тех тенденций, которые возникли к тому времени в гармонии³. И хотя явления

¹ Отношение эволюции гармонии к музыкальной практике в целом Способин понимал как «зависимость исторического развития гармонии от общего исторического развития музыки» (из неопубликованной программы специального курса гармонии для теоретико-композиторского факультета консерватории. М., 1953). Цит. по указанной статье Н. В. Запорожец (сб. «И. В. Способин», стр. 114—115).

² Мысль об этом и объяснение сложности данного явления мы находим также во «Введении в гармонический анализ на основе хоралов Баха» Ю. Н. Тюлина (стр. 12—15).

³ Многозначителен факт, что именно после 1908 года в изобилии появляются сочинения, которые учение о гармонии и до сих пор не может объяснить с такой же полнотой, как оно это делало ранее. Для анализа и высотной структуры необходимо преодолеть такие препятствия, которые принципиально, качественно и отличаются от трудностей, возникавших в теории при анализе музыки всего предшествующего периода.

упрощения гармонии действительно наблюдаются после 1910 года, вряд ли можно характеризовать как упрощение результат ее кризиса в целом¹.

Требует комментариев и вопрос о ладах средневековой музыки. В первом очерке XII главы Способин, видимо, опирается на идеи, в частности, изложенные в известной статье М. В. Иванова-Борецкого «О ладовой основе полифонической музыки»², в которой автор критикует средневековую теорию ладов, как «схоластическую». В частности, он справедливо отмечает уже созревшие в рамках старой системы черты будущих мажора и минора (классического типа). Однако, это несколько не умаляет роли средневековых ладов, как совершенно специфической области музыкального мышления, резко отличающегося от мышления в категориях классического мажора и минора. Иванов-Борецкий неслучайно ссылается на музыкальные примеры из трактата Свелинка (1562—1621) — музыканта эпохи, завершившей разложение старой средневековой системы ладов. В своем же чистом виде средневековые «церковные» лады занимали в течение ряда веков господствующее положение в грегорианском хорале³.

Своеобразную форму приняли старые лады в эпоху Возрождения. Если грегорианские напевы всегда принципиально одноголосны (и с этим органически связана и система мелодических старых ладов), то развитие многоголосия неизбежно деформирует структуру и систему ладов. Несколько факторов привели в XV—XVI веках к коренному преобразованию старой ладовой системы. Наиболее важный из них: многоголосное письмо, установление консонирующего трезвучия как основного типа сочетания звуков по вертикали, распространение вводнотоновости.

В результате возникла особая своеобразная ладовая система, не совпадающая ни с системой старых грегорианских ладов, ни с будущей двуладовой системой мажора и минора, но своеобразно сочетающая некоторые из признаков того и другого⁴. Специфика ладовой системы XV—XVI веков все же не

¹ Косвенным подтверждением сказанного можно считать то обстоятельство, что современная гармония как в нашей стране, так и за рубежом все еще недостаточно исследована; неслучайно именно этих двух тем недостает и в XII главе способинских «Лекций». Едва ли трудности исследования современной гармонии объяснимы ее упрощением. Скорее наоборот.

² Журнал «Пролетарский музыкант», 1929, № 5.

³ См. издания: *Antiphonaire gomain*, Paris, 1874. *Graduel gomain*, Paris, 1874; *Graduale de Tempore et de Sanctis, Ratisbonae* (Regensburg), 1877.

Указанные издания имеются в нотной библиотеке Московской консерватории.

⁴ В частности, интересна такая «игра мажорной и минорной терции» (выражение Способина), когда пьеса минорного лада (или ее часть) кончается мажорной тоникой (типично для ладов XV—XVI веков, встречается и в XVII веке; см. пример 164):

Фригийский лад, единственный из всех, не мог получить ставшего обычным нижнего вводного тона, (этому препятствовало образование увеличенной сексты между II и VIII ступенями). Отсюда своеобразие его каданса («фригийский каданс»: VII^б—I маж, звучащий для нашего уха как IV^б—V в гармоническом миноре).

Любопытно, что немецкий композитор Иоганн Розенмюллер (ок. 1650 г.) считал, что «существуют три лада: мажорный, минорный и фригийский». (H. J. Moser. *Musiklexikon*, Bd. I, Hamburg, 1955, S. 614).

позволяет считать ее просто одним из проявлений классической системы мажора и минора.

*

Гармоническая концепция И. В. Способина в целом сложилась на базе научной методологии, типичной для всей советской музыкальной теории. Его учение о гармонии включило в себя наиболее ценные положения музыкально-теоретической мысли прошлого. Критически переработав многие лучшие достижения современной ему музыкальной теории, Способин обогатил науку о гармонии новыми идеями, интересной разработкой важных научных проблем.

Изложенная в «Лекциях» концепция гармонии Способина — выдающееся явление в советском теоретическом музыкознании.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
I. Введение	9
II. Функциональная система	24
III. Голосоведение	30
IV. Модуляция	39
V. Альтерация	51
VI. Тональные структуры	63
VII. Органный пункт	72
VIII. Гармония натуральных ладов	79
IX. Энгармоническая модуляция	111
X. Одноименная мажоро-миорная система	123
XI. Хроматическая система	137
XII. Очерки исторического развития гармонии	145
1. Гармония до середины XVIII века	145
2. Гармония венских классиков	160
3. Гармония западноевропейской музыки XIX века (после Бетховена)	176
4. Гармония русской школы	187
Приложение I. Вопросы к письменной работе по гар- моническому анализу	213
Приложение II. Вопросы к экзамену (1952/53 учебный год)	216
Ю. Холопов. «Лекции по курсу гармонии» И. В. Способи- на (вместо комментариев)	218

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
22	4 снизу	фа-бемоль минор трезвучий формуле Π_2 но-	фа-бемоль мажор общих трезвучий форме V_2 ческой системы принци- пально не угрожает быть «занятыми» тонально-
42	6		
70	11		
83	2 снизу		
230	1		

Зак. 2920/1311