

Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского  
Кафедра теории музыки

---

**Ю. Н. Холопов**

# **Г А Р М О Н И Я**

## **Практический курс**

Учебник для специальных курсов консерваторий  
(музыковедческое и композиторское отделения)

### **Часть I**

**Гармония эпохи барокко**

**Гармония эпохи венских классиков**

**Гармония эпохи романтизма**

*Второе издание*

Москва  
Издательский Дом  
«КОМПОЗИТОР»  
2005

ББК 52.80  
УДК X 73

**Научная редакция и подготовка текста к печати  
В. С. Ценовой**

*Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть I: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005. – 472 с. с илл.

ISBN 5–85285–619–3  
X  $\frac{5208000000}{082 (02)}$  – б/об

© Холопов Юрий Николаевич, 1980 – 2002  
© Ценова Валерия Стефановна, 2002, 2005  
© Издательский Дом «Композитор», 2003, 2005

## EXEGI MONUMENTUM

Книга, которую вы держите в руках, – воплощение дела жизни великого ученого. За несколько недель до безвременного и поистине трагического для всех ухода, как всегда зная и понимая больше других в расчисленных линиях судьбы и порядке вещей, он до последней буквы выверил свое главное послание в мир.

Это гигантский труд, уникальный во многих смыслах. По временному охвату (блестящий «золотой век» гармонии – барокко, венская классика, романтизм, весь XX век), по силе пульсирующей в каждой строчке мысли, по глубине идей, мастерству и изяществу их перевода в практическую плоскость на основе блестящих аналитических образцов.

Классическое знание о гармонии традиционно опиралось на музыку XVIII и XIX веков. Исследование Юрия Николаевича Холопова сметает привычные границы видимого и слышимого мира. И это дает основания оценить его книгу как **самое фундаментальное Учение о Гармонии**, созданное за всю историю теоретического музыкознания. Никакие исторические параллели – ни в русской традиции (Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев, Яворский), ни в зарубежной (Рамо, Риман, Шенкер, Шёнберг, Хиндемит, Дальхауз) – здесь неприменимы.

Грандиозное здание его науки покоится на прочном основании точного расчета и живой памяти и всеми своими сторонами обращено в будущее. При всей прозаичности названия, книга вбирает в себя снятый смысл извечных размышлений пытливого ума о красоте, соразмерности и стройности мироздания.

Почти 20-летний путь книги к читателю завершен. Судьба распорядилась так, что автор не увидел ее в опубликованном виде...

Так уж получилось, что это Учение о Гармонии увидело свет, фактически, на рубеже столетий. И в этом его символический смысл. Труд Юрия Николаевича Холопова, подытоживший сложные и противоречивые духовные движения века минувшего, достраивает историческую картину музыкального мира, расширяет его видимые пределы и готовит к восприятию того, что нас еще только ждет. Этой книгой мы перешагиваем в новый век.

\*\*\*

Практический курс гармонии обобщает богатейший научный и педагогический опыт ее автора – Задания по гармонии (для композиторов), Теоретический курс гармонии, Гармонический анализ (в 3-х частях), Программы. Отсюда и комплексный охват проблем, впервые предпринятый в таком объеме и с такой систематичностью. Одно только общее оглавление двух томов книги занимает 14 (!) страниц.

Практический курс гармонии прошел более чем 20-летнюю проверку самой жизнью. Он был введен в 1980 году на историко-теоретическом отделении Московской консерватории. За эти годы курс расширился и углублялся. Данное издание представляет собой последнюю *авторскую* редакцию учебника.

Учебник до сих пор не был опубликован и распространялся в машинописных списках во многом из-за трудностей технического порядка – огромный объем, отпугивающий издательства, текст, напечатанный еще на пишущей машинке, гигантское количество сложнейших аналитических нотных приме-



ров, индивидуальный терминологический аппарат, требующий особой знаковой фиксации...

Эти трудности были преодолены совместными усилиями учеников профессора Холопова. Свой вклад в публикацию книги внесли его коллеги, аспиранты, студенты, бескорыстно откликнувшиеся на призыв редактора подготовить к изданию и, наконец, опубликовать труд Учителя.

Перечислю всех, кто помогал мне на разных этапах этой нелегкой работы.

Компьютерный набор текста и сканирование нотных примеров выполняли:

А. А. Алексеева, Н. А. Андреева, М. В. Воинова, Е. М. Двоскина, Е. А. Изотова,

М. И. Катунян, Г. И. Лыжов, М. В. Переверзева, Е. О. Попова, О. А. Филиппова,

С. А. Хлыбова. Всем – огромное спасибо.

Я признательна С. Н. Лебедеву за разработку специального «холоповского» компьютерного шрифта, с символами знаков функциональной нотации и формы, весьма облегчившего технические проблемы.

Благодарю В. М. Барского за ценные идеи, неизменную моральную поддержку и практическую помощь при подготовке книги к изданию.

Особые слова благодарности я адресую руководству Издательского дома «Композитор» – генеральному директору Г. А. Воронову и исполнительному директору И. М. Дороховой, деятельно способствовавшим продвижению книги.

**Валерия Ценова**

Каждый хороший музыкант, а особенно теоретик-критик, должен испробовать себя во всех родах сочинения. И для того, чтобы скромно, без всяких поползновений на настоящее творчество испытать себя в писании, чтобы изучить практически теорию сочинения, нужно иметь все-таки значительные способности к музыке и тонкую музыкальную организацию, без которой немислим теоретик-критик по этой части.

**П. И. Чайковский**

## **ПРЕДИСЛОВИЕ**

### **1. Задача практической гармонии**

Школьная гармония, как и другие музыкальные дисциплины, должна учить музыке путем овладения гармонией. Специфика именно гармонии состоит, прежде всего, в художественно-практическом профиле этого курса, так же как полифонии и музыкальной формы (конечно, если вести курс музыкальной формы по-настоящему, то есть в практически-творческом плане, с письменными заданиями). Притом гармония ближе всего стоит к сокровенной сущности музыки – ее интонационности, к тому, что в качестве материала обрабатывается в (существующем) курсе полифонического письма и в (несуществующем) курсе гомофонного письма, а также в обобщающем то и другое курсе музыкальной формы. За отсутствием отдельной дисциплины – гомофонного письма – ее материал частично входит в курс гармонии, отчасти в курс музыкальной формы (у композиторов, естественно, изучается в классе сочинения).

Таким образом, школьная гармония (и практическая, и теоретическая) есть не что иное, как отдел теории музыкальной композиции, моделирующий процесс сочинения музыки, что необходимо любому музыканту независимо от того, должно ли это стать краеугольным камнем его композиторского творчества или служить ему лишь для подлинного понимания музыки, правильного музыкального мышления. Музыку нельзя постигнуть словесно, к ней надо «причаститься».

Композиционно-техническая, художественная сущность задачи школьной гармонии определяет и ее метод. Как и всякий метод, он подобен ключу к замку, и поэтому не может быть чем-то нейтральным по отношению к стоящей перед ним конкретной задаче, не может не изменяться вместе с эволюцией музыки, пропорционально степени происходящих в искусстве изменений. В этом – историзм методики школьной гармонии.

## 2. Современные задачи

Сегодня мы уже не можем сказать о практической гармонии: «А ВУЗ и ныне там», как это было сравнительно недавно. Деятельность теоретиков-педагогов 1980 – 2000-х годов, очевидно, дала свои положительные результаты и сделала невозможным благополучное игнорирование музыкальной действительности XX века. Во многих музыкальных вузах нашей страны делаются попытки приблизить письменные задания по гармонии к современной нам музыке. Однако в целом этих начинаний пока совершенно недостаточно. Практическая гармония сегодня должна быть хотя бы тем же, чем практическая гармония учебников XIX века являлась по отношению к музыке своего времени. Поэтому идеалом представляются учебники гармонии П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Действенность школьной гармонии (XIX века) как курса музыки зиждется на том, что методы сочинения, которым здесь учат музыкантов, непосредственно применяются далее в творчестве, притом в качестве предмета первой необходимости; и чем точнее соблюдаются правила гармонии, тем выше эстетическое качество музыки. Как сегодня обстоит дело с отношением между традиционной школьной практической гармонией и нынешней живой музыкальной практикой, с непосредственной применимостью правил гармонии в творчестве?

Скажем прямо: здесь дело обстоит катастрофически плохо. Традиционная практическая школьная гармония сегодня почти полностью оторвана от современной музыкальной действительности. Стиль задач, прелюдий и других практических заданий за последние 100 (!) лет почти не изменился. Наглухо заключенный в герметически закупоренное пространство непробиваемых правил, этот стиль, отражающий некоторые гармонические закономерности классико-романтического периода, придерживающийся буквы абсолютизированных законов старой гармонии, в то же время начисто утратил живородящий ее дух, ее динамическое стремление «вперед и вверх». Лишенный всякой возможности дальнейшего развития «к новым берегам», стиль школьных заданий по гармонии оказался обреченным на бесконечную стерилизацию<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> На одном из заседаний кафедры сочинения Московской консерватории (весной 1968 года), где поднимался вопрос о школьной гармонии, выступавшие композиторы единодушно признавали великое значение гармонии, единодушно восхищались музыкальностью лучших преподавателей гармонии и... столь же единодушно отрицали школьную гармонию как нечто законченно формалистическое и антимзыкальное, вредное для творчески мыслящего композитора.

То, чему учит нынешняя гармония, в творчестве не только нельзя применять, но более того – надо избегать. Трудно представить себе более убийственную характеристику явления, которое должно претендовать на определенную (и притом важную) роль в искусстве.

Как это возможно, что стиль практической гармонии, построенной из элементов классико-романтической музыки, оказывается тормозом музыкального прогресса? Ведь классическая гармония – фундамент нашего мышления. Нет ли здесь, мягко говоря, преувеличения?

Всё правильно. Классико-романтическая гармония не виновата. Повинна во всем остановка практической школьной гармонии на стиле середины XIX века. Не могут быть «плохи» закономерности классической или романтической гармонии. Но убийственно для музыки преграждение пути дальнейшего ее развития. Вреден даже не сам этот условно-школьный стиль; вредно ограничение им и отсечение всего того, что вырастает из классико-романтической гармонии (да и она сама представлена в школьной гармонии односторонне). Отсюда ясно что надо делать.

Первое и главное: классико-романтический тип гармонии в ВУЗе сделать только отправной точкой, лишь начальными темами в ряду других (он не устраняется, а сосуществует с более новыми). В остальном же совокупность и последование тем школьных курсов гармонии должны воспроизводить этапы дальнейшей эволюции музыки XX века. Настоящий школьный курс гармонии должен приводить к языку современной нам музыки во всем его многообразии. Только в таком случае, при заполнении всех промежуточных звеньев эволюции, курс гармонии займет в нашей науке то место, которое отводилось учебникам гармонии XIX века в сравнении с тогдашней современной музыкой.

Как эстетический ориентир курса гармонии XXI века следует представить установку на научно-теоретическое и (непрерывно) музыкально-практическое освоение фундаментального для нас музыкального мышления XX века. Конкретно, на традиционные для нас теперь законы музыки прошлого столетия, породившие шедевры ведущих композиторов – Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока, Шёнберга, Берга, Веберна, из времен II-го авангарда – Штокхаузена, Булеза, Мессиана, Денисова, Шнитке, Кейджа. Для успешного освоения фундамента современного музыкального мышления необходимо преодоление инерции XIX века в гармонии, что достижимо лучше всего своего рода «ускоряющимся разгоном» интонационного прохождения через эпохи (барокко → классика → романтизм →

первая половина XX века → вторая его половина), тем самым музыкально-логически обосновывающего приход к нашей современности.

Вместе с тем школьный курс, даже специальной гармонии, вынужденно сохраняет элемент осторожности в методике, даже известной консервативности (см. в оглавлении состав тем этого учебника). Возможно, при хорошем его освоении, впоследствии будет целесообразной и дальнейшая переориентация на гармонию XX века как на основу.

Хотя основная идея есть всего лишь продление школьной гармонии до сегодняшнего дня, дело не ограничивается только прибавлением ряда новых тем к существующему курсу. Предлагаемые перемены неминуемо касаются и метода гармонии в целом.

### **3. Метод практической гармонии**

Принцип методических изменений можно сформулировать так: расширение за счет интенсификации. Не прибавление еще одного года к существующим, а перестройка курса гармонии, начиная уже с училища (школы), в особенности, конечно, в ВУЗе.

Речь идет не только о том, чтобы обеспечить возможность введения новых тем в курсы гармонии. Попутно надо произвести, в доступных рамках, модернизацию системы музыкального мышления в соответствии с задачами современной нам музыки.

Главные аспекты нового в предлагаемом методе вузовской гармонии можно свести к следующим идеям:

1. Коренное изменение комплекса изучаемых в письменных заданиях явлений благодаря почти полной замене условно-школьного стиля гармонии подлинными историческими стилями и техниками, в особенности музыки XX века.
2. Постепенное смещение центра тяжести в сфере практических письменных заданий с гармонизации данного голоса на сочинение.
3. Резкое усиление значения мелодики в курсах гармонии.
4. Расширение круга употребительных в курсах гармонии музыкальных форм.
5. Расширение круга анализируемого материала вплоть до самых последних явлений современной нам музыки.

Понятно, что указанные отличия предлагаемого метода от общепринятого не исчерпывают подразумеваемого содержания курсов гармонии. Обрисовывается лишь направление необходимых изменений.

Настоящая книга вся посвящается практической реализации предлагаемого метода гармонии. Дальнейшие разделы излагают содержание тем вузовского курса гармонии, которые представляются необходимыми для введения наряду с темами научно-теоретического и исторического профиля. Некоторые традиционные темы фигурируют здесь потому, что они освещаются иначе, чем в общепринятых учебниках.

Книга адресуется в первую очередь специальным курсам (музыковедческого и композиторского отделений), но должна быть использована и на исполнительских факультетах. Материал подобран с таким расчетом, чтобы он мог быть применен (в той или иной мере) в специальном или общем курсе гармонии, в тех или иных разделах заданий (письменных, аналитических, по игре), или в рамках специальных семинаров (по современной музыке, по современной гармонии), а также и в других курсах (например, музыкальной форме). В соответствии с профилем работы в основных частях принят следующий комплекс разделов:

- краткое теоретическое объяснение
- анализ приемов и художественных образцов
- примеры для самостоятельного изучения
- практические задания
- пояснения к заданиям

Особо следует сказать об одном из предлагаемых здесь методов работы, который мы называем *воссочинение*, то есть воссоздание уже написанного произведения посредством как бы его сочинения, прохождение пути его создания. Воссочинение имеет своим результатом гармоническую прелюдию с той разницей, что прелюдия делается из самого добротного материала, сочиненного большим мастером, композитором, и заведомо пригодно для того, чтобы при надлежащей фактурной обработке быть подлинно художественным произведением. Намеренно избирается некая золотая середина, находящаяся на приблизительно равном расстоянии от законов гармонии, с одной стороны, и высокохудожественным живым музыкальным произведением – с другой. Здесь с наибольшей полнотой и очевидностью ощущается и осознается как неделимая целостность одновременно и могучая сила гармонии-музыки, и первичные интонационные модели, из которых она вырастает, ощущается и сам этот рост, и переход одного в другое.

Технически воссочинение есть нечто вроде письменного анализа, отличаюсь от составления гармонической схемы, во-первых, сохранением и анализом «горизонтальной гармонии», развертывающейся в мелодических голосах,

и, главное, во-вторых, предварительным подробным объяснением, почему должно быть написано так, а не иначе. Поэтому воссочинение – не анализ, а как бы демонстрируемое сочинение-процесс. Вместе с тем воссочинение не является и сочинением (однако, будучи всё же его моделью), так как моделирует сочинение, исходя от уровня данной гармонической учебной темы, в то время как подлинное сочинение предполагает такое владение техникой, при котором она уже не фигурирует как нечто осваиваемое, но мыслится как вспомогательное, хотя и необходимое средство реализации. Метод воссочинения дает о б р а з е ц эскиза.

Будучи чем-то средним между анализом, гармонизацией и сочинением, воссочинение есть также и метод и с с л е д о в а н и я музыки посредством ее воссоздания. Он продолжает оставаться доступным и тогда, когда трудность выполнения других видов гармонических заданий становится препятствием для того, чтобы ими пользоваться.

#### 4. Структура книги

В соответствии с современными задачами специального курса гармонии учебник, рассчитанный на двухлетние занятия, разделен на 4 части, по четырем семестрам:

I год: гармония старых стилей

*Первая часть* отводится гармонии барокко и классики,

*Вторая часть* – гармонии эпохи романтизма.

II год: гармония XX века

*Третья часть* посвящается новотональной гармонии (главным образом первой половины столетия),

*Четвертая часть* – наиболее сложным гармоническим техникам (серийности, сонорике, смешанным техникам).

В лекционной части курса под конец дается также обзор истории гармонии от античности до барокко – до эпохи, с которой курс гармонии начался в первом семестре, замыкая тем самым полный круг изучения (в настоящем издании этот исторический обзор не приводится).



## **Содержание курса**

### **Семестр I**

#### **ГАРМОНИЯ ЭПОХИ БАРОККО**

Задания 1 – 5

#### **ГАРМОНИЯ ЭПОХИ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ**

Задания 6 – 17

### **Семестр II**

#### **ГАРМОНИЯ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**

1. Эпоха раннего романтизма (середина XIX века)

Задания 18 – 22

2. Позднеромантическая гармония (конец XIX – начало XX века)

Задания 23 – 31

### **Семестр III**

#### **ГАРМОНИЯ XX ВЕКА (Введение)**

1. Общие основы гармонии XX века
2. Хроматическая ладовая система
3. Аккордика

Задания 1 – 4

#### **ТОНАЛЬНОСТЬ**

4. Джазовая гармония
5. Диссонантная тональность
6. Полигармония
7. Параметры современной тональности
8. Линеарная гармония
9. Полифоническая гармония

- 10. Дополнительный конструктивный элемент гармонии
- 11. Техника центрального созвучия  
Задания 5 – 16

#### МОДАЛЬНОСТЬ

- 12. Натуральные лады диссонантной основы
- 13. Симметричные лады диссонантной основы
- 14. Полиmodalность  
Задание 17

#### ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

- 15. Общие принципы анализа гармонии XX века

#### Семестр IV

#### ДВЕНАДЦАТИТОНОВОСТЬ. ГЕМИТОНИКА

- 16. Двенадцатитоновая гармония  
Задания 18 – 22

#### ДРУГИЕ ТЕХНИКИ

- 17. «Атональность» – новая тональность
- 18. Сонорная гармония
- 19. Микрохроматика. Экмелика
- 20. Смешанные техники  
Задания 23 – 32

## **Семестр I**

### **КЛАССИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНО-ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ГАРМОНИИ**

Европейская музыка выработала систему гармонического мышления, которую без преувеличения можно назвать истинным чудом искусства. Музыка высвободилась из тесных объятий близко родственных, но всё же не музыкальных (в нашем смысле) «сестер» – поэзии (слова) и хореографии (телодвижения) и в эпоху Нового времени (XVII – XIX вв.) впервые в истории стала автономным искусством, базирующимся на своих собственных, чисто музыкальных законах. Впервые музыка полностью «очистилась» от внемузыкальных факторов ее формирования (что, конечно, нисколько не мешает соединению новой, автономной музыки со словом, сценическим действием, телодвижением на принципах синтетизма вместо принципов синкретизма).

Среди автономно-музыкальных законов, таких, как музыкальный метр, музыкальный ритм, гомофонный склад, мотивно-смысловые структуры, основанные на гармонии автономно-музыкальные формы, едва ли не первое место занимает новый тип музыкального лада – тонально-функциональная гармоническая система. Она-то и является первым предметом изучения и практико-художественного освоения в курсе гармонии.

## **Раздел I**

### **ГАРМОНИЯ ЭПОХИ БАРОККО**

#### **Эпоха И. С. Баха**

Тонально-функциональная система гармонии складывалась постепенно на протяжении нескольких веков, в различных жанрах. В танцевальной, лютевой музыке Возрождения (XVI-го, даже XV века) тональная функциональность проступает часто, хотя и в упрощенном, неразвитом виде. Мощное и всеобщее движение европейской ладовой системы к функциональной тональности отмечает эпоху Нового времени, с начала XVII века. Становление тональной функциональности привносит новый интонационный комплекс в ев-

ропейскую музыку, который в контексте характерного для этой эпохи нового образного строя сливается с выражением мира земного человека-индивидуума. Типичное для тональной функциональности централизованное тяготение отражает развившийся новый момент в содержании музыки – целеустремленное действие, напряжение воли, поляризацию противоположностей – движения и пребывания на опоре.

### Тональность и старые лады

Становление двуладовой тонально-функциональной системы гармонии происходило в борьбе со старыми средневеково-ренессансными ладами. В сущности лишь с середины XVII века можно усматривать преобладание мажорно-минорной системы, а с середины XVIII – ее безраздельное господство. Модально-гармонические лады, наследуемые от XVI века, преобразуются в тонально-гармонические благодаря постепенному распространению основных тонально-функциональных формул (D – T, S – T), первоначально закрепившихся в каденциях строк, строф и пьес, на все участки формы (см. Пример 1 на с. 17).

Имея в виду сложение централизованной системы тональных функций, С. И. Танеев писал об этом: «Гармония строгого письма не подчиняется требованиям нашей тональной системы, которая группирует ряды аккордов вокруг одного центрального тонического аккорда, допускает в течение пьесы смену центральных аккордов одного другим (отклонение и модуляция) и группирует все второстепенные тональности вокруг главной, причем тональность одного отдела влияет на тональность другого, начало пьесы на ее заключение». «В гармонии строгого письма нет такой зависимости одних частей от других, такого действия на расстоянии». «Только в каденциях, где вследствие повышения вводного тона временно возникает тяготение доминантовой гармонии к тонической, можно видеть зародыш современной тональности»<sup>1</sup>.

Ренессансные модально-гармонические лады в своей основе были мелодическими, линейными. Их элементами были однозвучки, а доминирующая форма – последование звуков, гамма, мелодия, в многоголосии – полимелодия, полифония. Новые тонально-функциональные лады по своей природе аккордовые. Их элемент – вертикальные созвучия, центральный элемент – трезвучие (а не однозвук), доминирующая форма – последование связанных

---

<sup>1</sup> Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 7–8.

друг с другом аккордов, причем связь эта не линейной «гаммовой» природы, а кварто-квинтовой, «гармонико-функциональной». От этой музыки – с консонирующим трезвучием, пронизывающим всё последование, начинается то, что в обыденном традиционном понимании и называется гармонией.

• Пример 1

① дорийский d —→ d moll (в основной позиции; без ключевых знаков)

② фригийский e —→ фригийский e [E] = a moll (на доминанте) (Т)  
 лидийский F, постоянно с чистой квартой, = ионийский лад

③ миксолидийский G —→ G dur (в основной позиции; без ключевых знаков)

④ эолийский a —→ a moll

⑤ ионийский C —→ C dur

минорный лад

мажорный лад

Пронизанность лада действием нового центрального элемента системы (ЦЭ) – тонического трезвучия – позволяет слышать его на всем протяжении развертывания в том числе и на участках, где тоника реально не звучит. Отсюда новое ощущение лада: центральное трезвучие теперь ощущается как «представитель» всего лада, который получает право называться по своему ЦЭ – d-moll, C-dur. Исключение составляет фригийский лад, вплоть до середины XVII века остающийся самостоятельным, наряду с мажором и минором

(«третий лад», как иногда называли его впоследствии). По существу фригийский лад так и остается вплоть до И. С. Баха (см., например, II часть Бранденбургского концерта № 1, также III часть, Adagio, клавирной сюиты Генделя F-dur) рудиментарным явлением старой модально-гармонической системы с его особой функциональностью, резко отличающейся от бурно укрепляющейся тональной функциональности мажора и минора. Гармоническая функциональность фригийского лада XVII – первой половины XVIII веков (Шютц, Бах) характеризуется принципом тональной двусзначности (своего рода «доминантовый лад барокко»), внешне сходной с одним из особых состояний тональности в позднеромантической гармонической системе (см. об этом далее в темах второго семестра).

### Хроматизм

Один из факторов разрушения гармонической модальности – хроматизм, идущий от «ложной музыки» (*musica ficta*) XIII – XIV веков. Подрывая диатонический фундамент лада, хроматизм открывал два пути, мало дифференцированные в модальной гармонии XVI века, но определенно «разошедшиеся» друг с другом в XVII веке.

Один путь – внутренний хроматизм, выражающийся в замене, например, минорного аккорда мажорным путем акциденции (замены натуральной звукоступени ее альтерационным вариантом); при этом лад остается прежним, несмотря на то, что, скажем, дорийский *d* завершается как правило мажорным трезвучием D с так называемой «пикардийской терцией» *fis*.

Другой путь – внешний хроматизм, выражающийся в транспозиции лада в целом или во внутренней части; по существу это модуляция или отклонение. Лад в произведении XVI века, как правило, неподвижен, и всё, что есть в пьесе, трактуется в пределах единой не модулирующей системы («унитональность» по выражению Ф.-Ж. Фетиса).

XVII век обогатился совершенно новым принципом. Гармония обрела модуляционное пространство, возможность переходить из одной тональности в другую (по Фетису «транзитональность»). В результате хроматизм в целом развился невероятно, но вместе с тем массы хроматических звуков оказались «разведенными» по разным тональным «комнатам». Поэтому в каждой «комнате» оказалась более или менее обычная диатоника, но «своя», хроматически отличная по составу от смежных диатоник.

Те, кто шли по первому пути хроматизма (в первой половине XVII века – К. Джезуальдо, Шютц, Дж. Валентини), подчас выглядят более «хроматич-

ными», чем направившиеся по второму (со второй половины XVII века), хотя в действительности транспозиционный (модуляционный) хроматизм заходит гораздо дальше, в особенности, когда в условиях уже полностью свободного распоряжения ресурсами всех 24 тональностей начинается процесс расширения границ лада (смешанный мажоро-минор).

### Трактовка диссонанса

Трактовка диссонанса в эпоху Нового времени со своей стороны способствует формированию функциональной тональности. Если в эпоху строгого письма (XV – XVI века) диссонанс был связан с двух сторон – он должен быть приготовленным и плавно разрешенным, то на рубеже XVI – XVII веков отпало одно из этих ограничений, и диссонанс оказался связанным только необходимостью разрешения, взят же он мог быть уже свободно. Отсюда – классическая аккордика –  $D^7$ ,  $S^6$ , уменьшенный септаккорд, прочие диссонирующие аккорды. Остатком старой системы в эпоху барокко (или генерал-баса, XVII – первая половина XVIII века) является недифференцированная с точки зрения учения о гармонии трактовка диссонирующего тона. Эпоха генерал-баса различала диссонанс и консонанс, но не проводила принципиального различия между диссонансом аккордовым и диссонансом неаккордовым. Сочетания с тем и другим равно понимались как «созвучия», «гармонии», как «аккорды» (в смысле одновременных созвучий), эта трактовка держалась еще во времена К. Ф. Э. Баха (середина XVIII века), несмотря на уже возникшее (у Ж.-Ф. Рамо) учение об аккордовых и неаккордовых звуках.

Аккордовые функциональные диссонансы, направляющие ощущение тонального тяготения (наряду с тритоном, распределенным между субдоминантовой примой и доминантовой терцией), образовались, таким образом, как неаккордовые звуки – задержания, проходящие и другие, внедрившиеся и закрепившиеся в ткани аккорда, но сохранившие свою кинетическую энергию. Она превратилась теперь в стремление к разрешению (прибавленная к консонантной основе септима, как правило, – к разрешению ходом на ступень вниз, секста, как правило, – на ступень вверх). Некоторые из порожденных неаккордовой линейностью созвучий так и закрепились в практике как «аккорды-задержания», проходящие и вспомогательные аккорды. Важнейший из них –  $K_4^6$  как задержание к доминанте; функционально поэтому, вместе с разрешением –  $D_4^6\text{-}\tilde{5}_3$ , сокращенно  $D\approx$ .

### Линеарность. Голосоведение

В эпоху венских классиков оборот  $D_4^{6-5}$ , (в стиле рококо) галантного характера звучит как доминанта с реверансом (Моцарт. Рондо a-moll, т. 4; Соната для фортепиано A-dur, I часть, т. 4; Бетховен. Соната для фортепиано op. 49 № 2, II часть, т. 12).

Значение линеарности сказывается также в общей контрапунктической основе гармонии. Все композиторы XVII – XVIII веков в качестве теории сочинения обучались, прежде всего, полифоническим приемам. И в самой гомофонной форме, аккордового склада, всегда можно найти полифонический остов в виде контурного двухголосия – простого контрапункта крайних (движущихся) голосов, как правило сопрано + бас. Особенно это относится к И. С. Баху, хоралы которого, казалось бы, чисто аккордового сложения, на самом деле основываются на правильном и красивом двухголосном контрапункте крайних голосов. Подчас удивительный и даже труднообъяснимый выбор аккордов имеет своей причиной логику движения контурного двухголосия (интервалы на пути подъемов или спадов линии, согласно правилам разрешения диссонансов, соотношения хроматизма и диатоники).

В эпоху становления функциональной тональности остатки старого модально-полифонического мышления сказываются в некоторых особенностях голосоведения. Старые правила модальной гармонии практически не касались различий между внутриаккордовыми функциями тонов (прима, терция, квинта), ибо не было самой категории аккорда, тем более не было представления о разнице между главным трезвучием и побочным с точки зрения «норм» удвоения<sup>1</sup>. Ощущение «твердости» примы и квинты в главных трезвучиях, основного тона в них, и, наоборот, «твердости» терции в побочных

<sup>1</sup> Дитер де ля Мотте приводит следующую любопытную статистику:

	Удвоенный тон в мажорных трезвучиях:			Удвоенный тон в мажорных сектаккордах:		
	прима	терция	квинта	прима	терция	квинта
8 хоралов Баха	153	7	5	21	32	20
5 фрагментов из «Мессии» Генделя	122	21	3	24	7	29
4 фрагмента из Te Deum М. А. Шарпантье	112	8	6	13	11	8
Итого:	387	36	14	58	50	57

См.: *Motte D. d. l. Harmonielehre*. Kassel, 1976. S. 44.



трезвучиях (например, VI ступени после D<sup>7</sup>) лишь постепенно вызревает по мере укрепления тональной функциональности. Однако трактовка прежнего «терцсектаккорда» как обращения трезвучия (а не как самостоятельного аккорда) становится уже решительно преобладающей в музыке XVIII века (теория обращений аккордов Рамо, 1722, – один из краеугольных камней классической гармонии).

### **Гармония и композиция в целом. Принцип тонального круга**

Гармонико-функциональные структуры крупного плана первоначально складываются также на модальной, ступенной основе. Если классическая музыкальная форма, возникающая при использовании модуляции, поддерживается тональным (модуляционным) планом, то «унитональная» композиция XVI века формируется рас порядком каденций (каденционным планом)<sup>1</sup>, которые полагаются присущими только данному ладу, без выхода за его пределы (без модуляции). Наследуя этот принцип, тональная форма первоначально опирается на распределение каденций, которое действует в качестве функционального тонального плана, постепенно превращаясь в него по мере укрепления самой функциональной тональности. Каденции (или «клаузулы») трактовались как местные заключения на ступенях основной гаммы. Например, при ионийском *C* – на *C*, на *G*, на *E* – возможно фригийской каденцией; более отдаленные – на *a* или *A*, на *F*, на *d*. Поэтому допустимо, в качестве исходного пункта, понимать их и ступенно, с учетом акциденций, а не только чисто функционально. Причем, во времена И. С. Баха (прежде всего у него самого) уже стал одним из главнейших методов композиции п р и н ц и п к р у г а , то есть развитие музыкальной формы путем сперва обстоятельного показа исходной главной тональности, затем последовательного перехода ко всем ступеням лада (то есть тональностям, трезвучия которых находятся на ступенях данного лада) и возвращения назад в главную, замыкающую круг движения и тем самым завершающую его. Стержневая главная тоника может возвращаться и посреди пьесы, это укрепляет общее ощущение единой ладо-тональности; в мажоре незадолго до общего заключения возможен и одноименный минор (Бах. Хорошо темперированный клавир, I том, прелюдия D-dur). Например:

---

<sup>1</sup> См.: Баранова Т. Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору <...> // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.

C – G – a – d – e – C – F – c – C  
 C – G – d – a – eE – F – C  
 C – G – a – e – d – C (неполный круг)

При небольших размерах произведения круг неполон. Например, в прелюдии C-dur из I тома Хорошо темперированного клавира:

C – G – d – C – F – C

Нередко к концу достигается гармоническая кульминация, перелом (одноименный лад в прелюдии D-dur из I тома), за которым следует развернутый, обширный заключительный каданс. Существен и «тональный ритм», то есть временные пропорции между длиной той или иной тональности; основная идея здесь – пропорциональное преобладание наиболее важных гармоний-тональностей (тоника – на первом месте, доминанта – на втором и т. д. в определенном соотношении всех гармоний).

## Гармония и формообразование

### Хорал. Прелюдия

Музыкальное формообразование Нового времени, особенно в эпоху Баха, по-разному использует возможности движения в модуляционном пространстве. Песенные формы (простая двухчастная, бар, одночастная из ряда фраз, простая трехчастная, период) однотональны (с отклонениями или даже без них). Протестантский хорал в простой обработке (аккордовом складе) – одна из исходных форм в традиционном курсе гармонии. Тип мелодии с аккордовой гармонизацией явился историческим прообразом задачи по гармонии (в русской науке – через Учебник гармонии Н. А. Римского-Корсакова). Хорал, как и прелюдия, представляют также простейший тип вышеописанного гармонического круга («обхода» ступеней лада в процессе гармонического движения) и тем самым «генеральной модуляции», то есть полного модуляционного хода, охватывающего всё произведение, а не отдельную (начальную) его часть.

Хорал часто пишется в форме бар (aab). Характерная для хорала строчная структура представляет собой сцепление двутактовых (в среднем) фраз. Остановка для дыхания в конце фразы выражается обычно знаком ферматы. Особенность формы бар – в специфической системе музыкальных повторений вопреки неповторяющимся строкам текста (см. пояснения в Задании 1).

Названия частей: I – столла первая,  
 II – столла вторая,  
 III – припев.

Две столлы совершенно тождественны по мелодии и различны по тексту; обычно два текста записываются один под другим, а музыкальное повторение указывается знаками репризности<sup>1</sup>.

Окончания фраз музыкально отмечаются каденциями разного вида, на тех ступенях, которые подсказываются соответствующими звуками мелодии. Примерные варианты гармонической структуры в форме бар (здесь указаны ступенями):

МАЖОР:

$\parallel \rightarrow V \rightarrow I : \parallel \rightarrow VI \rightarrow III < \rightarrow I$   
 $\parallel \rightarrow IV \rightarrow V : \parallel \rightarrow V \rightarrow VI < \rightarrow I$   
 $\parallel \rightarrow VI \rightarrow I : \parallel \rightarrow II <^7 \rightarrow VI, \rightarrow I$   
 $\parallel \rightarrow V \rightarrow I : \parallel \rightarrow III \rightarrow I$   
 $\parallel \rightarrow V \rightarrow V : \parallel \rightarrow III <^7 \rightarrow V \rightarrow VI < \rightarrow II <^7 \rightarrow V, \rightarrow I$

МИНОР:

$\parallel \rightarrow V \rightarrow I : \parallel \rightarrow III \rightarrow V < \rightarrow I <$   
 $\parallel \rightarrow IV \rightarrow VI : \parallel \rightarrow IV \rightarrow VII \rightarrow I <$   
 $\parallel \rightarrow V < \rightarrow I : \parallel \rightarrow III \rightarrow I <$   
 $\parallel \rightarrow VII \rightarrow I : \parallel \rightarrow V < \rightarrow VII \rightarrow I <$

ФРИГИЙСКИЙ ЛАД: [= в миноре квинтой выше]

$\parallel \rightarrow VI \rightarrow I : \parallel \rightarrow III \rightarrow IV < \rightarrow IV \rightarrow I <$   
 $\parallel \rightarrow I < \rightarrow IV : \parallel \rightarrow VI \rightarrow I <^7 \rightarrow III \rightarrow I <$   
 $\parallel \rightarrow V < \rightarrow I : \parallel \rightarrow III \rightarrow V <^7 \rightarrow VII \rightarrow V <$

<sup>1</sup> Форма бар известна в связи с мелодиями майстерзингеров и протестантского хора (также с мелкими вокальными формами Нового времени; например, песенка герцога «Сердце красавиц» из «Риголетто» Верди). Между тем она – древнего происхождения. Ее далеким прообразом является хоровая песнь в древнегреческой трагедии, состоящая из строфы, повторяющей ее ритм антистрофы и заключающего песнь эпода. Бар нередок в византийской музыке, встречается у русских композиторов XVII века – Рождественский гимн «День невечерний», покаянная псалма «Радость моя днесь»; псалмы 27 и 137 В. Титова (см.: *Келдыш Ю. В.* История русской музыки в 10-ти томах. Т. I. М., 1983. С. 322, 323, 326); в исключительных случаях – даже в древнерусской монодии: мелодия «Союзом любве» из Ирмология, глас 6, песнь 5.

(на схемах не указан вид каденции – полная, половинная, прерванная; не указано обращение при септаккордах, чаще всего это секундаккорд или квинтсекстаккорд).

Дополнительного конкретного объяснения требует применение барочного фригийского лада. Возьмем более ранний образец – мелодию из сборника «Kirchenamt» (Страсбург, 1525) в обработке Х. Л. Хаслера (1608):

- Пример 2. Хорал «Ach Gott, vom Himmel sieh darein»



Схема формы хорала:

$$\begin{array}{c} \parallel : \rightarrow D \rightarrow G : \parallel \rightarrow D \rightarrow G \rightarrow A \\ [=.] \quad 19 \quad 15 \quad 17 \quad 16 \quad 21 \end{array}$$

Почему лад – фригийский? Согласно старым правилам лад определяется по мелодии. Ее устой – звук *a* (и гармонический заключительный каданс – во фригийском *A*). При однобемольном звукоряде *d-e-f-g-a-b-c-d* это и будет фригийский (точнее, гипофригийский) лад, транспонированный на кварту вверх от натуральной позиции на *e* (поэтому один бемоль при ключе).

С точки зрения модальности непрерывное тяготение необязательно и не учитывается. В счет идет, прежде всего, формирующая лад *каденция*: каденции же здесь: *D – G – A*, то есть это структура с фригийским «финалисом». При этом лад в пьесе – один и един, он не менялся. Такой принцип структуры отчасти действителен и для И. С. Баха. Но тонально-аккордовая сущность многоголосного лада существенно влияет на структуру лада. С чисто тональной точки зрения почти весь хорал может быть понят в *g-moll* с «пикардийской» терцией на тоническом аккорде. Слабость централизованного тонального тяготения, отсутствие замкнутости в гармонической структуре, значимость завершающего аккорда *A-dur* не позволяют однозначно определять тональность

в целом как *g-moll*. Связующим моментом в многоголосной гармонической структуре оказывается аккорд *D (dur)*, не случайно по краям фраз он встречается чаще, чем аккорд *G (dur, moll)*. Аккордовый слой структуры имеет другой основной звукоряд по сравнению с мелодией (подобные различия нередки в средневековой и раннеренессансной гармонии), а именно – с двумя бе-молями (с переменной в начале припева). Аккордовый слой структуры с точки зрения гармонии является перевешивающим мелодически, поглощающим его. Но аккордовый слой и структура в целом всё равно должны быть определены как фригийский лад *dD* (доминантовый *D*) с окончанием половинным кадансом на его доминанте.

Как видно, принципы классической гармонии оказываются здесь мало-применимыми, на логику пусть и перевешивающего аккордового слоя структуры не приходится полагаться полностью. Необходимо учитывать обе стороны гармонии: и то, что составляет генезис переходного периода от модальности к тональности – фригийский лад *a* в мелодии, и то, к чему приходит развитие гармонии – становление тонально-функциональной системы.

Впрочем, в эпоху Баха подобная незрелость функциональной тональности уже не встречается (хотя у Баха можно в виде исключения найти гармоническую несогласованность начала и конца, см. хоральную прелюдию «*Christe, du Lamm Gottes*», Сочинения для органа, Том V, № 3).

Хоральная мелодика связывает гармонию Нового времени со старой модальной системой (мелодия хорала из Примера 2 относится к 1525 году). Вне хорального жанра, особенно в танцевальной музыке, гармония времен Баха, наоборот, обнаруживает высокоразвитую систему тонально-функциональных отношений. Это проявляется даже в фуге, где, казалось бы, линейно-мелодическое начало преобладает над аккордо-гармоническим. Тем более ясно проступает она в формах прелюдии. Одна из наиболее распространенных форм прелюдии отличается по гармонии от принципа хорала жанрово-характерной непрерывностью (отсутствием остановок в кадансах) и тенденцией к неповторяемости тональностей. Общий принцип тональной структуры TDST (у Баха при мажорной тонике в обходе ступеней *D<sub>p</sub>* трактуется как самая отдаленная и помещается часто в конце участка углубления контраста, перед возвращением в сферу тоники; в кадансе нередко оттенение основной тоники ее минорным вариантом в ладовом отклонении). Начальные *T* и *D* показаны крупно, дальнейшие кадансы в контрастной сфере становятся всё более скромными (при большом числе их кадансы – только в концах групп), в конце главный каданс на тонике богат по гармонии и протяжен.

Некоторые схемы (обход ступеней лада есть также модальный круг):

МАЖОР:

I – V – II – I – IV – I  
 I – V – II – VI – III – II – V> – IV – I – I> – I<  
 I – V – II – VI – III – V> – II – VI – IV – I – I> – I<  
 I – V<–>< – II – IV – I<–><  
 I – V – VI – II – IV – I

МИНОР:

I – III – IV – I  
 I – III – V – IV – I  
 I – III – IV – V> (ход) – IV – I  
 I – V – IV – (нII) – I  
 I – (IV) – III – V – IV – I

Свободная форма прелюдии (преамбулы, интонации; родственны прелюдии некоторые фантазии, токкаты) эпохи Баха часто основывается на принципе круга. Если тональность начала XVII века (см. Пример 2) еще обладает специфической непрочностью (вне кадансов), и диссонансы еще не приобрели своей классической роли генераторов тяготения, то 100 лет спустя тональная функциональность уже вполне сложилась, хотя и не всегда имеет классически откристаллизовавшийся вид.

### Метод анализа

Для верного в научно-теоретическом отношении гармонического анализа всегда необходимо пользоваться методом, соответствующим существу самой гармонической системы. Для модальной гармонии XV – XVI веков это метод модально-гармонический, для классической тонально-функциональной гармонии XVIII – XIX веков – соответственно метод тонально-функциональный. Более подробно он будет объясняться в следующем разделе, где читатель найдет дальнейшие уточнения. Здесь же мы ограничимся демонстрацией способа анализа (таблицу знаков функциональной нотации см. на с. 158–159). Необходимо специально предупредить против метода ступенной нотации, оперирующего складыванием звуков в аккорд терцовой структуры, нижний звук которого считается основным тоном и указателем номера ступени. Ступенная нотация систематизирует гармонии по гамме, то есть по секундовым связям (I – II – III – IV и т. д.), в то время как гармонии в ладу тонально-функционального типа имеют связь не по секундам, а в кварто-квинтовом соотношении. А им адекватно соответствует лишь функциональная нотация с

символами трех центральных функций T, D, S. Гармония анализирует тональный лад, существующий лишь благодаря кварто-квинтовой связи. Поэтому верным является только функциональный анализ, а не ступенный. (Встречающиеся в нашем изложении случаи ступенной нотации частично связаны с тем, что она привычна для многих начинающих изучать вузовский курс гармонии.) Возьмем прелюдию Генделя – I часть клавирной сюиты № 2 F-dur.

- Пример 3. Г. Ф. Гендель. Клавирная сюита № 2 F-dur, I часть





Жанровой особенностью является здесь «прелюдийная» рыхлость гармонической структуры, наиболее сильно выражающаяся в переменной тональ-



ности F-dur – a-moll<sup>1</sup>. В гармонической структуре различимы два контрастных типа изложения – устойчивое (начальное изложение, см. тт. 1–2; и каденционные участки, см. тт. 4–5, 5–6) и неустойчивые (модуляционные, см. тт. 10–12; также ходообразное, текучее в пределах устойчивости, см. тт. 2–4). Контраст этот, однако, невелик.

Возможная потактовая запись гармонии генделевской прелюдии:

тт.	1	2	3	4
F	T <sub>8-7-6-5</sub> S <sub>8-7-8</sub> D	T D – .. = V – IV –	.. – III – II –	T Sp <sup>7</sup> – D <sup>8-7</sup> – I

тт.	5	6	7	8
F	– T D – D <sup>4-3</sup> –	D Tp <sup>7</sup> – Sp –	D <sup>7</sup> – T Sp <sup>7</sup> – D <sup>7</sup> –	T Tp ..
C:	(=S) T D <sup>7</sup> –	T		
d:				(=T) – S <sub>6</sub> – D <sup>7</sup> –

тт.	9	10	11	12
F	(Tp) ..	(Sp) ..	.. (Sp)	..
[суб-системы]				
d:	– T	D <sup>7</sup> – T		S –
g:	(=°D) – D <sup>7</sup> –	T	D <sup>8-7</sup> – T – °D	
a:		(=S) – T	= S –	D <sup>7</sup> – T – D <sup>9</sup> T <sup>8-7</sup> ..

тт.	13	14	15
F	..	.. D <sub>7</sub> →	Dp
d:	– D – T		
a:	D <sub>7</sub> → S – S <sup>n</sup> –	D <sup>7</sup> – T <sub>6</sub> S <sup>6</sup> – D ≈	T

### Гармония диатонической секвенции

Один из характеристических типов гармонического изложения в музыке XVII – XVIII веков – диатоническая секвенция, часто применяемая для участ-

<sup>1</sup> Разнотональность в целом нетипична для эпохи классической функциональной тональности. Но отдельные образцы встречаются и в XVIII веке: *И. С. Бах*. Месса h-moll, Crucifixus; *В. А. Моцарт*. Реквием, Rex tremendae.

ков развивающего изложения, но также – для полного показа гармонических ресурсов тональности. В эпоху становления классической тонально-функциональной системы с ее доминирующим автентизмом вполне естественно стремление выстроить все аккордовые соотношения по этому же принципу. При этом часто основные тоны аккордов обходят все ступени ладового звукоряда. Изложение всех основных звукоступеней лада от тоники до возвращения к ней и дает типичный для автентической секвенции нижнеквинтовый ряд. Отсюда распространение автентической (нижнеквинтовой) секвенции, располагающей аккорды лада в виде многоквинтовой цепи. Сама эта многоквинтовость вступает в противоречие с двухквинтовостью основной функциональной модели тонального лада:

$$\begin{array}{c} \boxed{S - T} \quad \boxed{T - D} \\ \text{квинта} \quad \text{квинта} \end{array}$$

С другой стороны, секвенции свойственен текуче мелодический характер. Хотя бывают и секвенции терцового шага (например, C – e, F – d), но наиболее часты секвенции автентические с секундовым шагом от звена к звену:

$$\begin{array}{c} \boxed{C - F} \quad \boxed{h - e} \quad \boxed{a - d} \quad \boxed{G - C} \\ \text{секунда} \quad \text{секунда} \quad \text{секунда} \end{array}$$

Секвентная гармония по двум этим причинам составляет исключение из общего типа тонально-функциональных последований. Секундовость соотношения выразима именно ступенной нотацией, несмотря на кварто-квинтовую мотивировку секундового сдвига от звена к звену секвенции. Несомненно, в этом сказывается влияние гаммовой, модальной, скрытой подосновы тональной гармонии. Не случайно автентическая диатоническая секвенция более свойственна барочной гармонии, менее – венско-классической, и вновь уже по иным причинам начинает возобновляться в эпоху романтизма (вместе с отступлением от строгости классической тональной функциональности и обращением вновь к модальности).

Функциональное объяснение диатонической квинтовой секвенции требует всякий раз пристального внимания, учета господствующего лада (мажорного, минорного), длины использованного отрезка квинтовой цепи, степени выявленности отклонений (при минорном ладе – в параллельную тональность), значения диссонансов (есть ли разрешение септаккорда в трезвучие или септаккорд переходит в другой септаккорд), метрических соотношений (стремление от легкой доли к тяжелой).

Например – автентическая трезвучная секвенция в миноре (Гендель. Пассакалья g-moll)<sup>1</sup>:

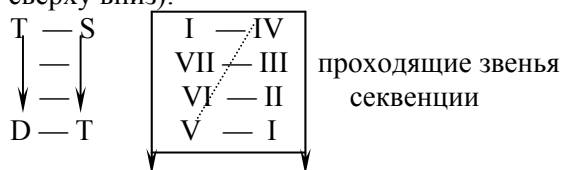
1. Ступени:	I	IV	VII	III	VI	II	V	I
2. Функции:	T	S	Dp	Tr	Sp	S <sup>6</sup>	D	T
или:	T	S	D <sub>→</sub>	←Tr	S	S <sup>6</sup>	D	T
3. Квинтовые шаги:	④	③	②	①	Q	⑥	⑤	④

Секвенция с септаккордами в мажоре:

1. Ступени:	I	IV <sup>7</sup>	VII <sup>7</sup>	III <sup>7</sup>	VI <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I
2. Функции:	T	S <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	F <sup>9</sup>	T	S	D <sup>7</sup>	T
или:	T	S <sup>7</sup>	D <sub>→</sub>	Dp	D <sub>→</sub>	Sp <sup>7</sup>	D	T
3. Квинтовые шаги:	①	Q	⑥	⑤	④	③	②	①

Все эти (и подобные) значения секвенцаккордов существенны в той или иной мере. Но к ним необходимо прибавить линейный момент. Он состоит в том, что в секвенции есть два элемента: 1. модель (оборот) и 2. (собственно) секвенция (перемещение его по гамме).

В разбираемой диатонической квинтовой секвенции перемещение по гамме выполняет линейную функцию проходящего движения, с той особенностью, что проходящими являются не гаммообразные звуки и не отдельные аккорды, а группы (обычно пары) аккордов. Это парно-проходящие аккорды. И обозначаться они должны соответствующим образом. А. Брукнер предложил (для запоминания) следующую таблицу, показывающую это проходящее движение (в прямоугольнике, сверху вниз):



<sup>1</sup> Знак многоквинтовой связи в диатонике – латинская буква Q (= quinta). Цифра внутри знака – порядковый номер квинты, считая от *нулевого* показателя – нижнего тона квинтовой цепи (в мажоре это 4̂, в миноре – 6̂). В белоклавишной диатонике квинтовые индексы следующие (тоника мажора = ①, тоника минора = ④):

Q ① ③ ④ ⑤ ⑥

*f c g d a e h*

С учетом линейных функций обычных секвенцаккордов их возможно трактовать в следующих функциональных категориях:

гармонии	a d	G C	F	E a
(a-moll):			h <sup>5&gt;</sup>	
функции:	<u>T S</u>	<u>...</u>	<u>...</u>	D T

Оборот T – S составляет модель секвенции. Три повторения модели – сама секвенция (ее три звена). Простота структуры и восприятия секвенции зафиксирована здесь таким образом в столь же простой функциональной нотации, в отличие от приведенных выше.

Другой известный пример – Ave Maria Дж. Каччини.

### Дополнительная литература

*Баранова Т. Б.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору <...> // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.

*Дьячкова Л. С.* Общие принципы гармонической системы Монтеверди <...> // История гармонических стилей. Зарубежная музыка доклассического периода. М., 1987.

*Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969. С. 146–160.

*Холопов Ю. Н.* Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.

*Холопов Ю. Н.* О гармонии Шютца // Генрих Шютц. М., 1985.

*Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть 1. М., 1996.

*Холопов Ю. Н.* Третий диссонанс (к гармонии барокко) // Musica Theorica-3. МГК, 1997 [на правах рукописи].

*Этингер М. А.* Гармония И. С. Баха. М., 1963.

*Motte D. de la.* Harmonielehre. Kassel, 1976. S. 33–134.

## УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Ⓐ = задание по анализу музыкального произведения

Ⓟ = письменные работы

Ⓢ = игра на фортепиано

Значки > и < справа от римской цифры (V ступень, IV ступень) либо от буквенных символов функции (D, T, S,  $\mathbb{D}$ ) указывают на хроматическое повышение или понижение звуков аккорда. Например:

$V^{5<} =$  доминанта с повышенной квинтой  $= D^{5<}$

Без арабской цифры эти значки относятся к терции аккорда:

$IV^{>} =$  минорная субдоминанта  $= {}^{\circ}S$ .

$II^{<7} =$  мажорный септаккорд на II ступени  $= \mathbb{D}^7$ .

Скобка со стрелкой означает побочную функцию:

$\mathbb{D} \rightarrow S$  побочная доминанта к субдоминанте

Если побочная тоника как аккорд пропущена, то она указывается в скобках под линией (линия вместо стрелки):

$\mathbb{V} \frown_{(VI)} = \mathbb{D} \frown_{(Tp)}$

Органный пункт на D =  $\textcircled{V} \text{---}$  ; на T =  $\textcircled{I} \text{---}$

В нотных примерах тональность указывается в прямоугольнике под ключом, например:

$\boxed{C} = C\text{-dur}$

$\boxed{c} = c\text{-moll}$

Части музыкальной формы:

$\square \nearrow =$  предложение, устойчивое построение,

$\square \cup =$  середина, неустойчивая часть (в простых формах).

## ЗАДАНИЕ 1

**А**

Два варианта:

1. *И. С. Бах*. 389 хоралов:

№ 375 («Wie schön leuchtet der Morgenstern»)

№ 91 («Es ist genug»)

№ 41 («Christ lag in Todesbanden»)

или

2. *И. С. Бах*. 371 хорал:

№ 20 («Ein feste Burg»)

№ 201 («O Mensch, bewein' dein' Sünde groß»)

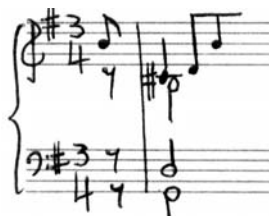
№ 216 («Es ist genug»)

**П**1. Гармонизовать данное сопрано: *И. В. Способин*. Задача № 9 (в сборнике: *В. Берков, А. Степанов*. Задачи по гармонии. М., 1963. Приложение).

• Пример 4 А



• Пример 4 Б



2. Сочинить восьмитактовую тему для вариаций (предполагается варьирование с помощью неаккордовых звуков) в форме однотонального периода с отклонениями.

3. Данный двутакт (начальная фраза формы бар) развить до четырехтактной столлы (то есть присочинить ответную двутактовую фразу):

• Пример 5



И Подготовить дома и сыграть наизусть две первых части формы бар (в мажоре и в миноре); четырехтактную столлу 1 (= две двутактовые фразы) и столлу 2 (= точное повторение столлы 1). Ориентироваться на гармонический стиль И. С. Баха (выполнять по образцу аналитического задания).

## Пояснения к Заданию 1

А Многие хоралы Баха написаны в старинной форме, называемой «бар».

Схема формы бар:

Части формы:	I	II	III
Текст:	A	B	C
Музыка:	a	a	b
Число тактов:	4	4	6
или	4	4	8

Названия частей:

I – столла первая

II – столла вторая

III – припев

Две столлы совершенно одинаковы по музыке, поэтому обычно указываются знаками повторения. Форма строится из двутактов, с ферматами на последнем, каденционном аккорде (ферматы, кроме последней, – знаки для взятия дыхания).

В указанных хоралах определить лад и тональность, найти части формы (столлы 1–2, припев), проанализировать каденционный план (в частности, соотношение между заключительными гармониями кадансов в столлах 1–2, с одной стороны, и в припеве – с другой), гармоническое строение формы в целом: стиль и склад мелодии, контрапункт крайних голосов (двухголосие сопрано + бас надо сыграть как отдельное соединение).

Ⓟ 1. Стиль решения ориентировочно указан в Примере 4 Б.

2. В теме – ровное движение половинами (♩ ♩ | ♩ ♩ | и т. д.). В восьмом такте – один аккорд (♩), функцию менять в каждом новом аккорде. Тема должна иметь примерно такой вид:

- Пример 6. Тема (по этому образцу сочинить свою)



Предстоящие вариации – по образцу «Вариаций на данное гармоническое предложение» в конце Практического учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова (желательно ознакомление с этим разделом учебника).

3. Смежные кадансы должны быть на неодинаковых гармониях.



И Для столлы (а они выполняют функцию экспозиционной части формы) наиболее естественно соотношение каденций:

первая фраза	вторая фраза	
T	D	или
D	T	или
T <sup>3</sup>	T <sup>1</sup>	

Ритм второй фразы должен быть сходным с ритмом первой (различие, например, может касаться ритма каданса).

Примерные ритмические схемы начальных двутактовых фраз (две фразы образуют столлу):



Составленный таким образом четырехтакт надо абсолютно точно повторить (в качестве второй столлы).

Для соблюдения стиля гармонии, чтобы лучше проникнуться ее характером и почувствовать логику формы в ее гармонической конкретности, рекомендуется поиграть (еще лучше – спеть квартетом) и другие хоралы Баха.

Избегать хроматизма в мелодии; однако (очень редко) в каденциях возможен хроматический вводный тон к побочной ступени (например, *gis-a*, или *fis-g* в C-dur). Гармония должна возникать на основе верного слышания tonальной функции хорошо выработанного двухголосия: сопрано + бас.

- Пример 7. Образец выполнения (то, что должно быть сыграно):

Handwritten musical score for a chorale, labeled "1а столла Moderato" and "2а столла". The score shows two systems of four-measure phrases. The first system is marked "1а столла Moderato" and the second "2а столла". The notation includes notes, rests, and figured bass notation below the staff.

## ЗАДАНИЕ 2

Ⓐ

И. С. Бах. «Страсти по Матфею» (партитура):

№ 48, хорал «Bin ich gleich von dir gewichen»,

№ 63, хорал «O Haupt voll Blut und Wunden».

Ⓟ

1. Гармонизовать данную мелодию в качестве *тенорового* голоса, записав решение на четырех строках (наподобие партитуры смешанного хора; данный голос – в скрипичном ключе с восьмеркой, октавой выше истинного звучания, как в подлинной хоровой партитуре).

- Пример 8. Данный тенор:



*Примечание:* тенор звучит октавой ниже

2. На сочиненную ранее (см. Задание 1) тему написать две вариации:

ВАРИАЦИЯ I – разработка темы *приготовленными задержаниями*,

ВАРИАЦИЯ II – разработка темы *вспомогательными звуками*.

3. Начатый ранее (Задание 1) хорал *дописать до конца*, присоединив припев в виде трех фраз.

Ⓘ

Подготовить игру с листа (по заданному началу) четырехтактовой столлы с буквальным ее повторением (в качестве второй столлы формы бар).

## Пояснения к Заданию 2

Ⓐ Помимо анализа гармонического строения формы бар (как в Задании 1), необходимо также:

- выяснить *способ распределения оркестровых голосов* при дублировании ими партий хора и
- рассмотреть *способы цифровки партии basso continuo* (орган и инструменты басовой тесситуры): как обозначаются сектаккорды, квартсектаккорды, трезвучия, септаккорды, обращения септаккордов, задержания, хроматические повышения и понижения звуков аккорда и т. д.

Ⓟ 1. Цель подобных заданий – развитие мелодичности голосов гармонической ткани. Решение должно звучать так, как если бы заданным был мелодически развитый верхний голос; данный же тенор в таком контексте должен стать не очень заметным средним голосом. Специальное внимание необходимо уделить остоу гармонического сложения – контурному двухголосию крайних движущихся мелодических линий (сопрано + бас).

- Пример 9. Образец решения (начало) в стиле раннего Скрябина:

Handwritten musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, marked "Lento". The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The Soprano part begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The Alto part consists of a single half note in the first measure. The Tenor part begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The Bass part begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The score is marked with a box containing the letter 'e' at the bottom left.

Возможная методика работы:

- 1.1. Верное гармоническое осмысление мелодии (мысленно поставить *подразумевающиеся аккорды* «столбами», разместить кадансы; форма – период из трех предложений).
- 1.2. На ключевых участках (начала и концы предложений, кульминация) наметить *опорные звуки* сопрано и баса, с целью получить наилучшее звучание целого.
- 1.3. Выработать красивую мелодию сопрано, опираясь на намеченные опорные созвучия в голосах: бас + тенор + сопрано (при предполагаемом альтовом голосе). Сопрано должно обладать четким рисунком ритма и линии, контрастируя и тенору (который оно должно превосходить по яркости), и басу.
- 1.4. Функция альта здесь – достижение полнозвучия гармонии. По возможности, однако, и альт должен быть мелодически развитым.

2. Варьирование данного последования с помощью того или иного вида неаккордовых звуков, а также в свободном сочетании различных их видов полагается техникой, хорошо известной проходящим курс гармонии на теоретико-композиторском факультете консерватории. Поэтому в методических пояснениях не даются подробные сведения об этом, а лишь кратко напоминаются основные положения.

(ВАРИАЦИЯ I). *Правила голосоведения при задержаниях:*

- 2.1. Нельзя делать задержания к приме.
- 2.2. Нельзя делать задержания к нижнему звуку октавы.
- 2.3. Не следует делать задержания к верхнему звуку октавы в любой паре голосов за исключением октавы к басу (однако в очень остром стиле гармонии допускается нижнеполутонное задержание к верхнему звуку октавы). Во всех названных случаях можно сделать двойное задержание, в особенности при небыстром движении голосов.

Возможный метод выполнения разработки темы приготовленными задержаниями:

- 2.4. В каждом аккорде, кроме первого (где приготовленное задержание невозможно), наметить, в каких голосах возможно задержание (то есть там, где есть ход голоса на секунду вниз – это наиболее благоприятные условия задержания; либо на полутон вверх; иногда – на тон вверх).
- 2.5. Путем замещения всех соответствующих звуков (половинных нот) парой четвертей (= звук задержания и звук разрешения) создать суммарное *непрерывное движение четвертями*.

В первом аккорде сделать либо перемещение, либо вступление одного из голосов со второй четверти в такте. В последнем аккорде применить ритм  $\text{♪♪♪}$ , где на первой четверти – задержание, на второй – вспомогательный звук с другой стороны от аккордового, и на третьей – аккордовый звук. Повторяющиеся ноты надо объединять.

2.6. Если приготовленное задержание невозможно, то допустимо сделать перемещение либо проходящий звук (если стилистически уместно – очень мягкое неприготовленное задержание).

2.7. После выполнения – проверить решение и скорректировать голосоведение, особенно в верхнем голосе (например, заменить синкопированную фигуру  $\text{♪ | ♯♪ |}$  какой-либо другой, более мелодичной).

Вторая половина формы должна быть более интенсивной и насыщенной, чем первая (правило формы: «рост»).

Целое должно звучать в стиле органной музыки XVII – XVIII веков, как гармония мягко льющаяся, спокойная.

Образец выполнения (вариация на тему, приведенную в Задании 1, см. Пример 6):

- Пример 10 А. Вариация приготовленными задержаниями



- Пример 10 Б. Коррекция:



(ВАРИАЦИЯ II). *Правила голосоведения при вспомогательных:*

2.8. Нельзя делать вспомогательный к унисону.

2.9. Нежелательны вспомогательные к нижнему звуку октавы (однако возможны при интенсивном движении голосов, в особенности по отношению к басу).

2.10. Вспомогательные к верхнему звуку октавы вполне возможны.

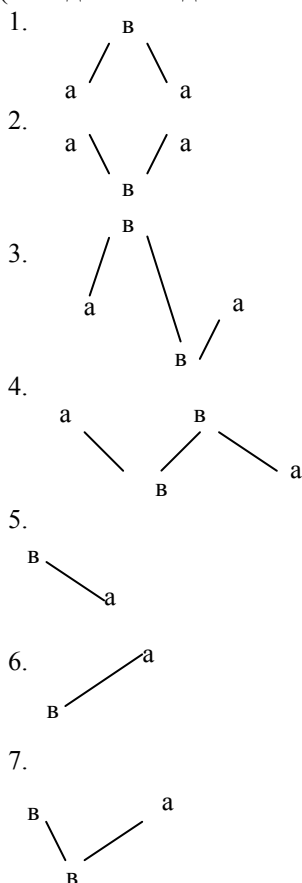
Фактурные формы со вспомогательными звуками:

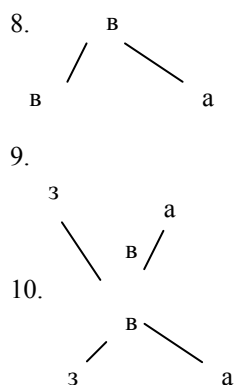
а = аккордовый

в = вспомогательный

з = задержание

Верхний вспомогательный – *диатонический*, нижний вспомогательный – чаще *хроматический* (иногда также диатонический).





Ритмические фигуры:



и аналогичные.

Лучше, если аккордовый звук, в который разрешается вспомогательный, не остается на месте, а куда-либо уходит, вверх или вниз. Перед ходом вверх вспомогательный звук лучше делать снизу, а перед ходом вниз – сверху (мелодическое правило: удлинять линию).

Возможный метод разработки данной темы вспомогательными звуками:

2.11. Наметить ноты, подходящие для превращения в группу со вспомогательными (прежде всего – не остающиеся далее на месте), главным образом – в крайних голосах.

2.12. Заменить ноту группой с таким расчетом, чтобы образовалось мелодичное последование в сопрано.

2.13. В других голосах (прежде всего в басу) наметить возможное ритмическое взаимодействие – повторения, варьирование, имитация и т. п.

2.14. В конце сделать коррекцию, улучшив мелодику и развитие формы (некоторое нарастание к концу, отчетливое выполнение кульминации и послекульминационного спада).

Образец варьирования вспомогательными (та же тема):

- Пример 11 А. Вариация вспомогательными звуками

*Выработка контурных голосов*



Пример 11 А – процесс работы, выделка контурных голосов, скобками и буквами (a, b, c, d, e, f) отмечены моменты взаимодействия фигур в остове вариации. Пример 11 Б – завершённое решение (средние голоса в основном пополняют гармонию, но в некоторых местах поддерживают процесс взаимодействия ритмических фигур).

- Пример 11 Б. Окончательный вид





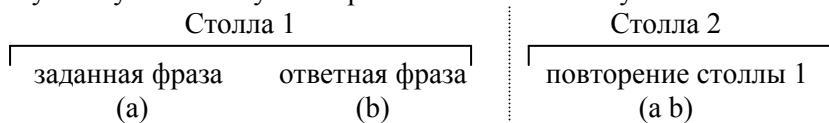
3. Из трех фраз припева последняя должна кадансировать в тонике h-moll. Первая – скорее в противоположном ладу (D-dur). Вторая – на какой-либо еще неиспользованной гармонии, возможно – на побочной доминанте (даже в виде обращения  $D^7$ ). Возможные соотношения каденций:

D – G – h  
 D – e – h  
 D –  $V^7C$  – h ( $V^7C = D^7$  в C-dur)  
 D –  $V^7e$  – h  
 G – D – h

Образцы см. в аналитических заданиях.

Ⓜ Гармонический материал ясен из предыдущего. Форма игры примерно следующая:

1. Играется задаваемая начальная фраза = 2 такта (a).
2. Надо повторить ее, дополнив ответной фразой (b).
3. Получившуюся столлу повторить точно нота в ноту:



### ЗАДАНИЕ 3

Ⓐ

*И. С. Бах. «Страсти по Иоанну» (партитура), № 21, хорал*

Определить форму, проанализировать гармоническую структуру, распределение исполнительских средств и нотацию (запись хоровой партии тенора; в особенности цифровка basso continuo).

Ⓟ

1. Одну из данных мелодий обработать (гармонизовать) для хора и инструментов, записав в виде сжатой партитуры (по образцу записи у Баха в пассионах и кантатах). Данное сопрано:

- Пример 12. Мелодия ок. 1440



- Пример 13. Стиль обработки:

*Andante (r)*

*Примечание:* орган дублирует партию хорового баса, дополняя ее знаками генерал-басовой цифровки.

Вариант мелодии для гармонизации:

- Пример 14. Х. Шютц. «Wohl denen die da wandeln» (1628)



2. К той же теме написать еще две вариации и коду.

ВАРИАЦИЯ III – разработка темы проходящими звуками,

ВАРИАЦИЯ IV – разработка темы *неприготовленными* задержаниями и скачковыми вспомогательными,

КОДА – возвращение к движению темы в сопрано, с гармоническим обогащением, на органном пункте тоники.

И 1. Подготовить один хорал в форме бар в мажоре или в миноре.

2. Подготовить игру хорала в форме бар *с листа* по заданному началу в мажоре или миноре.

### Пояснения к Заданию 3

А Для объяснения хоральных форм следует руководствоваться принципом: основная структурная единица – фраза (двухтакт); форма хорала представляет собой *цепочку фраз* с той или иной комбинацией фраз повторяющихся и неповторяющихся.

При объяснении гармонической структуры необходимо иметь в виду, что хотя в баховской гармонии главенствуют два лада – мажор и минор, но встречаются (просуществовавшие таким образом до первой половины XVIII века) и старинные, ренессансные лады – дорийский, фригийский, миксолидийский. В гармонии Баха остатки фригийского лада представлены в виде фригийских *оборотов*, фригийского *каданса* (разделяющего, например, I и II части Бранденбургского концерта № 3, заключающего II часть Шестой сона-

ты для скрипки и клавира e-moll). Если форма начинается с доминанты минора и ею же заканчивается, то такую ладовую структуру нужно считать *фригийским ладом* (как, например, во II части, Adagio, Бранденбургского концерта № 1). В контексте господствующей у Баха мажорно-минорной системы фригийский лад гармонически трактуется им как своего рода «доминантовый лад», производный от обычного гармонического минора.

Ⓟ 1. Гармонизация должна ориентироваться на стиль старинной музыки, Склад аккордовый, гармонии – большей частью трезвучия, без развитых неаккордовых звуков. Возможно широкое использование побочных ступеней и отклонений.

В записи партия тенора нотируется октавой выше реального звучания. Партия органа точно повторяет басовую партию хора. Цифровка (по ней исполняются те звуки партии органа, которые находятся выше басового голоса) должна отражать всю гармонию вверх от баса, так, чтобы при совместном звучании хора и органа нигде не было бы фальшивых созвучий.

Образец цифровки см. в баховских партитурах (в пассионах и кантатах).

2. Варьирование осуществляется методом, аналогичным предшествующим вариациям. Целью является не только применение определенного вида неаккордовых звуков (господствующего в той или иной вариации), но также развитие голосоведения посредством выработки различных мелодий на одно и то же гармоническое последование и посредством *нарастания ритмического движения* в каждой последующей вариации.

Возможный порядок работы:

ВАРИАЦИЯ III. Сначала наметить опорные тоны будущей мелодии, предполагающей движение восьмыми (преимущественно в верхнем голосе). Опорные тоны должны образовывать хорошее контрапунктическое двухголосие с басом. В мелодической линии предусматривается и небольшая вершина незадолго до конца (см. Пример 15 А).

Далее на основе опорных тонов вырабатывается развитая мелодия с помощью проходящих звуков. В мелодии необходимо позаботиться о разнообразии движения, прежде всего за счет гибкости ритма (избегание однообразных повторений) и смены опорных тонов (главным образом на тяжелых долях такта). Вне каденций крайние голоса должны контрапунктировать с опорой на терции и сексты (см. Пример 15 Б).

- Пример 15 А. Вариация III. Контуры мелодической линии (опорные точки)



- Пример 15 Б. Мелодические голоса (с проходящими звуками)



Если контурное двухголосие выработано хорошо, можно дополнить и средние голоса, стремясь придать им по возможности осмысленную мелодическую линию. Если удастся достигнуть хорошей гармонии, возможны разного рода имитации (мотивные, ритмические и другие).

- Пример 16. Вариация III. Окончательный вид (проходящие звуки)



ВАРИАЦИЯ IV в данном цикле мыслится как кульминационная. Она поэтому должна быть наиболее развитой по гармонии (с наиболее острыми неаккордовыми звуками), наиболее развитой по движению голосов (прежде всего – наиболее активной по ритму, а также наиболее активной по линиям

голосов). Кроме того, с точки зрения вариационного цикла даже в таком маленьком вариационном целом уместны отступления от строгости варьирования с целью достичь достаточно сильной *кульминации* (здесь – вершины всей формы вариационного цикла). В данном случае возможны два отступления: 1. Нужно обратить секвенцию, то есть сделать ее идущей не вниз, а *вверх*, и 2. закончить не полным кадансом на тонике, а *вторгающимся*, то есть в конце вариации подвести к доминанте, которая разрешится в тонику в момент вступления коды. Получающееся расширение оправдывается достижением общего подъема, самого высокого звука в сопрано.

Намечаем подъем, дающий кульминацию (также расширение и размыкание формы), см. Пример 17 А. Далее намечаем линию опорных звуков будущей мелодии в расчете на подразумеваемое движение мелкими длительностями. Контурное двухголосие (бас + сопрано) надо выстроить по правилам контрапункта (вне каденций опора на терции и сексты, слаженное соотношение восходящего и нисходящего движения обоих голосов и т. д.). Намечаемый остов вариации – Пример 17 Б. На его основе выстраивается мелодия (Пример 17 В). Начальная фраза (тт. 1–2), получаемая заменой опорных звуков острыми неаккордовыми с их разрешениями, повторяется в тт. 3–4 с сильным варьированием (учащение длительностей, прибавление активизирующего затакта; всё это – с неприготовленными задержаниями, скачковыми вспомогательными, также с хроматическими проходящими). Далее – дробление на однотоны (секвентные звенья). При создании осмысленной мелодии необходимо учитывать ее ритм крупного плана (здесь, в тактах – 2 2 1 1 1 3). В тт. 8, 9 и 10 ритм смены гармоний становится замедленным (на три такта только три аккорда). При выработке мелодии (Пример 17 В) возможна коррекция намеченного плана (ср. Примеры 17 Б и 17 В).

- Пример 17 А. Вариация IV. Кульминация (расширение) и размыкание

Handwritten musical score for Variation IV. The score consists of two staves, treble and bass clef. Measures 1-4 are marked with numbers 1, 2, 3, 4. Measures 5-10 are marked with numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10. Below the staves, there are handwritten annotations: 'секвенция вверх' (sequence up) under measures 5-7, and a diagram showing a sequence of notes: N, NII, N, D, with a circle around NII and a line connecting N to D.

- Пример 17 Б. Опорные точки (простой контрапункт контурных голосов)

предполагаемый ритм:  $\text{♩}, \text{♩}, \text{♩}, \text{♩}$

- Пример 17 В. Выработка мелодических голосов (острые неаккордовые звуки)

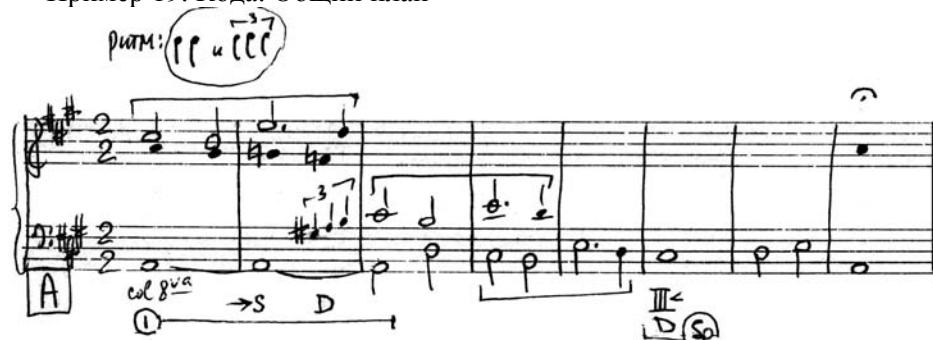




КОДА. Смысл ее гармонической структуры должен быть – создание эффекта успокоения, прекращение гармонического движения, сведение развития к повторению тоники, устоя, повторяющиеся гармонические заключения, резюмирование (в частности, воспроизведение в кратком виде каких-то заметных гармоний пьесы или событий в ней).

Из многих возможных вариантов избираем: органнй пункт на тонике, отклонения в сторону субдоминанты, повторения тоники (на тяжелых долях; см. Пример 19, тт. 1, 3), повторение начальной мелодической фразы (повторение, а не продолжающее развитие), причем пишем ее в разные голоса (см. Пример 19). Перед концом на басу *cis* планируем поставить яркую гармонию III< (= Cis-dur; может быть и отклонение к ней) в качестве отражения аналогичной гармонии в конце т. 6 темы. В конце – обстоятельный, может быть расширенный полный заключительный каданс. Эскиз коды:

- Пример 19. Кода. Общий план



При окончательной отделке делаем некоторую коррекцию. Например, если была сильная кульминация в четвертой вариации, то в коде возможно чуть больше развить отклонение в III< (здесь – Cis-dur).

- Пример 20. Кода. Окончательный вид



И 1. Образец – у Баха (см. аналитические задания), способ исполнения ясен из предыдущего. Играть наизусть.

2. Дается начальный двутакт. Необходимо его повторить и хорошо запомнить. Далее сыграть подряд столлу 1 (2 + 2 с разными кадансами), столлу 2 (точное повторение первой!) и затем припев из трех (или четырех) фраз с различными, не представленными в столлах, кадансами. Последний каданс – на тонике.

• Пример 21 А Б В. Образцы начальных двутактов:

А.

Б.



В.



В качестве начальных фраз можно использовать также первые фразы хоральных мелодий и Практического учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова.

**ЗАДАНИЕ 4-А\*****А***И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир,*

II том в редакции Г. Бишофа (рус. изд. под ред. Н. Копчевского, М., 1963):

Прелюдия *Cis-dur* до ее фугированной части (Allegro)

(с. 17–18 и первый аккорд на с. 19).

Анализ гармонической структуры прелюдии и *игра* ее в схематическом «задачном» изложении по образцу баховского эскиза той же прелюдии в Приложении II того же издания (с. 173) в *правильном пятиголосии*.

**П**

1. Гармонизовать одну из двух мелодий: *А. С. Аренский. Сборник задач* (1000) для практического изучения гармонии, № 929 или 933.

- Пример 22. *А. С. Аренский, Задача № 929*



---

\* Задание 4 имеет два варианта – А и Б.

- Пример 23. А. С. Аренский, Задача № 933



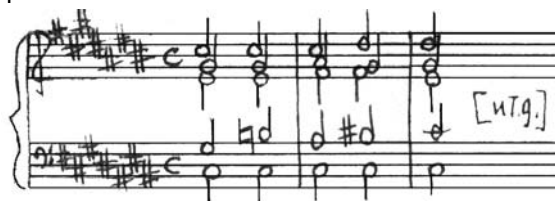
2. Исправить и привести в «чистовой» вид вариации и обработку для хора с органом из предшествующих заданий (если исправлений много, то переписать начисто).

- И Подготовить игру с листа по заданному двутакту формы бар в хоральном складе в мажоре и миноре.

## Пояснения к Заданию 4-А

- А Схема прелюдии (то, что нужно играть) указана в издании в Приложении II (ред. Г. Бишофа). В сущности, надо сыграть ее же, но только не в C-dur, а в Cis-dur, притом смотря в ноты прелюдии (с. 17–18).

- Пример 24



Из сравнения авторского эскиза и окончательного облика прелюдии с детально выработанным голосоведением наглядно видно соотношение между «задачным» изложением и живой музыкой. В идеале всякая задача по гармо-

нии (тем более – гармоническая прелюдия либо другая творческая работа по гармонии) и должна быть подобным эскизом живой музыки, должна находиться в таком же отношении к настоящей композиции, как баховский набросок к прелюдии Хорошо темперированного клавира.

При переложении ткани баховской прелюдии нужно обратить внимание на то, что созвучия применяются трех родов: консонирующие аккорды, диссонирующие аккорды и сочетания с неаккордовыми звуками (также с органическим пунктом; см. тт. 2, 3, 6).

При анализе главное внимание следует уделить *гармонической структуре целого*. Необходимо сквозную форму прелюдии расчленить на несколько отделов в соответствии с *главным* критерием – *функцией* части.

Например (функции частей баховской формы):

- начальное ядро (главная тональность, устойчивое гармоническое изложение).
- переход и каданс (то есть модуляция и кадансовое заключение отдела) в одной тональности,
- переход и каданс (в другой тональности),
- переход и каданс (в третьей тональности),
- общее заключение.

У Баха часто общим принципом является *обход тонального круга*, начинающийся в главной тональности, проходящий через ряд родственных (при небольших размерах произведения нередко они не повторяются), достигающий кульминации либо какого-либо перелома незадолго до окончания и, наконец, приводящий к распространенному заключительному кадансу в главной тональности (если после прелюдии идет фуга, то в доминанте). Надо обратить внимание на *ритм тональностей*, то есть длину построений занятых устойчивым пребыванием в местной тональности.

Необходимо установить также *линию развития* гармонии, то есть градацию, распределение имеющихся гармонических средств с таким расчетом, чтобы наиболее сильные, яркие, сложные средства приберегались бы для кульминационных, предкодовых, предкаденционных участков, чтобы на последующих участках формы ощущалось превышение уровня ранее использованных средств (принцип *роста*).

Ⓟ 1. Несмотря на обилие нот, задача подобного типа невелика по размерам. Форма ее миниатюрная простая трехчастная:

$\frown$     $\smile$     $\frown$     $\neg$   
 6   4   6   3

Секрет в том, что в местах, где написаны шестнадцатые, их не должно быть в других голосах; следовательно, нот писать надо немного. Необходимо только *верно услышать* гармонию, сменяющуюся в основном четвертями. Варианты фактуры возможны самые различные, например:

- Пример 25 А Б В

А.



В.



Б.

Moderato

Allegretto

Количество нот, приходящееся на счетную долю (в данном случае четверть или восьмая), связано с характером движения и с его скоростью (см. выставленные обозначения темпа). Задаваемый начальной фразой реальный темп оказывает свое влияние на всё дальнейшее развитие (движение в принципе может либо сохраняться на заданном уровне, либо становиться интенсивнее, но не может – без музыкально веской причины – ослабевать).

В варианте 25 А встречаются острые апподжиатуры (неприготовленные задержания) к верхнему звуку октавы. Это возможно лишь при том условии, что острый стиль гармонизации в дальнейшем не только будет сохраняться, но даже получит развитие посредством усиления остроты такого типа.

При гармонизации этой задачи главная работа состоит в оформлении не тех участков, где есть шестнадцатые, а как раз наоборот – тех, где написаны

длинные ноты. Дело в том, что начальные такты устанавливают меру движения как суммарные *непрерывные шестнадцатые*. И там, где они исчезают в сопрано, их необходимо тотчас же поддержать движением других голосов. Откуда брать материал? Наиболее целесообразно что-либо *имитировать*, повторяя ритм и (в основных чертах) линию либо из смежных участков (непосредственно перед или непосредственно после данного места – как имитация или предимитация), либо из основного тематического материала (прежде всего – начального мотива или фразы). Точность имитации соблюдать нет необходимости, имитация хороша и варьированная (но лучше всего, когда сохраняется *ритм*). Например, в т. 5:

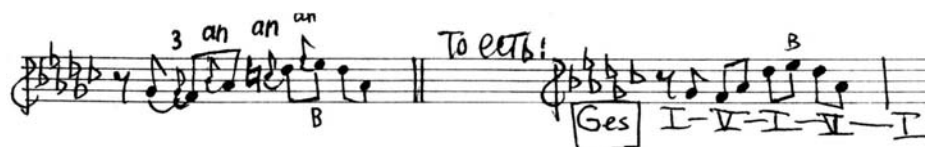
• Пример 26



Если нота длинная, величиной в целый такт, то возможно, например, имитировать начальный мотив (или фразу). Способ работы: начало темы представляет собой арпеджио с апподжиатурами (схему см. в Примере 27 А). В согласии с гармонией, не задевая мешающий тон октавой ниже от данного, отложим такой же рисунок, например, вниз, не особенно заботясь о точности линии (главное – точность ритма) – см. Пример 27 Б. Расцветив остов линии вспомогательными, получим имитацию – см. Пример 27 В.

• Пример 27 А Б В

А.



Б.



В.



В подобных ситуациях необходимо широко использовать технику размещения мотивов (и фраз) не в сопрано, а в разных других голосах.

При повторении фраз и предложений чаще всего надо более или менее заметно оживлять изложение (так, если в начале стоит органнй пункт на тонике, как в Примере 25 В, то в т. 3 его ставить уже нельзя; в репризе же обычно вообще нужно какое-то обновление).

И) Условия те же, что и в предшествующих заданиях.

- Пример 28 А – Д. Образцы задаваемых начальных двутактов:



Приступая к игре целой формы, необходимо:

1. Наметить каденционную гармонию *ответной* фразы в столле (например, если задана доминанта, то тоника, если задана тоника, то доминанта).
2. Наметить каденционный *план припева* (например, параллельная тоника – побочная доминанта – главная тоника).



## ЗАДАНИЕ 4-Б

Ⓐ

*Клаудио Монтеверди. Опера «Коронация Поппеи».*

Сцена Пажа и Придворной дамы, акт II, сцена 5

Гармонический анализ барочной оперной формы. Обратит особое внимание на тональный план, запись звукоряда тональностей; на соотношение мажорно-минорной тональности и элементов старых модальных ладов; особенности голосоведения. Гармонию определять функционально.

Ⓟ

Гармонизовать бас в виде темы с вариациями: «Прощание Октавии, покинутой Нероном» (сюжетная связь с анализируемым произведением). Бас снабдить генерал-басовой цифровкой (кроме *tasto solo* – баса без аккордов). Рекомендуемый ритм вокальной партии выписан на отдельной странице (обратить внимание на дифтонги). Партия скрипки должна быть контрапунктически контрастной (*обязательно всюду проставить лиги*, обозначающие смены движения смычка). Гармония трех голосов должна быть полнозвучной и функционально разнообразной.

Ⓡ

Подготовить игру формы бар по заданному двутакту, в хоральном складе, в мажоре и в миноре.

## Пояснения к Заданию 4-Б

Ⓐ

Для наших целей достаточно клавира оперы, изданного в 1974 году (с. 173–180). Нужно только иметь в виду, что многое в тексте произведения требует пояснений и дальнейших научных исследований, которые интенсивно ведутся в наши дни. В частности, необходимы даже уточнения в отношении авторства (!) всего текста оперы. По-видимому, не всё в этой несомненно гениальной опере принадлежит самому Монтеверди. Уже внешний вид записи вызывает вопросы: почему местами ноты – четверти и шестнадцатые, а местами – бревисы, где целая – это мелкая единица длительностей. Особенности музыки эпохи барокко требуют некоторых специальных пояснений.

### Наука о движениях души: теория аффектов

Эпоха «Нового времени» (1600–1900) открывается полуторастолетием «барокко». Тенденция к выражению мира человека как индивидуума уже в период барокко выразилась, в частности, в расцвете жанра оперы, а также в попытке научно систематизировать эмоциональный мир человека. На время барокко приходится распространение Учения об аффектах. Латинское слово *affectus* (от *af-ficere* – действовать на что-либо) означает: настроение, чувство, душевное волнение, страсть. Теория аффектов – «наука о движениях человеческой души» (Йоханн Маттезон). Никким образом внимание к чувствам не было новостью в эпоху барокко. Теория «этоса» и «патоса» разрабатывалась еще Платоном и Аристотелем. «Музыка движет аффекты» (или «музыка движет аффектами»), сформулировал Августин Блаженный (IV – V века). Царлино (1558) подчеркивал, что музыка должна выражать аффекты души. Новая эпоха, с XVII века, сделала выражение аффектов системой музыкального мышления. Джулио Каччини (из флорентийской камераты) выдвинул как принцип «*cantare con affeto*». К 1649 году относится «Трактат о страстях души» Рене Декарта. Годом позже вышел огромный трактат Атанасия Кирхера «Универсальная музургия», где автор разрабатывает теорию «патетической музыки», которая у слушателя возбуждает «*animi affectum*» – движение души.

По Кирхеру, в музыке 8 аффектов:

1. Любовь
2. Печаль (боль, мольба)
3. Радость
4. Ярость (бурное возбуждение)
5. Сострадание
6. Страх (мучение)
7. Мужество (храбрость)
8. Сомнение

Главные аффекты – радость и печаль.

Со временем систематика музыкальных чувств расширилась. В трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) Маттезон прибавляет к Кирхеровым восьми еще 6 аффектов:

- надежда
- страстное желание (жадность и похоть)
- гордость
- смирение
- упрямство (настойчивость)
- ревность

Фридрих Вильгельм Марпург (1758) насчитывает уже 27 аффектов<sup>1</sup>. Монтеверди принадлежит к самым ярким выразителям новой концепции музыки. Выдвинутая им идея «второй музыкальной практики» (в противоположность «первой» – сложной технике ренессансной полифонии) как раз и предполагает, что «музыка должна иметь целью двигать душу» (Монтеверди). «Oratione» (это не просто «речь», а содержащийся в словах аффект) должна быть «госпожой гармонии» («Padrona del harmonia», госпожой музыки). Монтеверди культивировал «genere concitato» – «взволнованный род» музыки. Этой эстетике полностью принадлежит и опера «Коронация Поппеи».

### Оперная форма

Собственно оперные формы (за исключением инструментальных пьес, танцев, простых песенных форм и др.) подчинены не одному – музыкальному, а двум факторам:

1. Текст и сценическое действие и
2. Автономно-музыкальное начало  
(ритм, тональность, модуляция, тематизм).

Текст и действие сами имеют свою форму, которая, как правило, и является доминирующим фактором музыкальной формы в целом. Поэтому определение формы пьесы (без чего невозможен настоящий анализ гармонии) обязательно начинается с анализа сценического действия и структуры текста (в целом и во всех мельчайших деталях). Надо сформулировать сущность того, что происходит в данном фрагменте. Неизбежно при этом представлять контекст сцены, номера. Практически это означает знание действия во всей опере, знание персонажей, психологических мотивов их поступков, всех тонкостей отношений и стремлений, знание характера данного фрагмента (с учетом теории аффектов в отношении барочной оперы).

Главное понятие здесь – форма сценического действия. Опера есть жизненный процесс, воспроизводимый на сцене. Формы жизненные становятся формами музыкальными. Поэтому не надо отыскивать в оперном действии «черты» «трехчастности» или «сонатности». Жизнь течет не по схемам «Анализа музыкальных произведений». У нее собственные логика, темп, пропорциональность – непосредственно жизненного происхождения. Отсюда и первый вопрос анализа – форма сценического

---

<sup>1</sup> Из новейшей научной литературы о сущности исторических эпох «раннего нововременья» XV – XVI веков и барокко см. в книге: *Eggebrecht H. H. Musik im Abendland <...>*. München, Zürich, 1991. S. 275–469.

действия: что происходит, как развивается, из каких стадий – эпизодов – этапов состоит.

Текст – он поэтический или прозаический?

Текст – для *песенной формы* (арии) или для *речитатива* (= разговор на музыке)?

Далее текст анализируется по кускам с учетом того целого, ради которого он существует.

Если текст песенной формы поэтический, то каково членение на строфы, строение строф, составленность из строк, система рифмоконцовок (в оригинале; с учетом перевода). И так далее.

Отлившись в звуки, формы жизни становятся музыкальными. Теперь они организуются и согласно чисто *музыкальным* законам – мелодико-тематическим (на основе сходства и различия мотивов), ритмо-метро-темповым (= временным), законам объединения однотональностью, противопоставления разнотональностью, наличием (или отсутствием) переходов между тональными «плитами».

Конкретнее, группы вопросов:

- сценическое действие, персонажи, сущность происходящего, форма действия (какие части либо процессы; их общий план);
- структура текста (его смысла, метрики, членения); наличие, соотношение и последование частей; функции частей по отношению к целому;
- музыкальная форма в целом (жизненная форма сцены, ее части-этапы; наличие и соотношение частей, включая переходы, процессы движения); роль чисто музыкальных форм (песенных, составных, речитативных либо наоборот ариозных); часто – *блок эпизодов*, либо составная форма по ходу событий;
- тональная структура в целом;
- тематизм: сплоченные куски, рассеянный тематизм, атематический речитативный разговор;
- рассмотрение частей в соответствии с планом целого.

### Риторические фигуры

Учение о музыкальной форме сложилось где-то между серединой XVIII и серединой XIX веков, с опорой на классиков. До этого, с конца XVI века гос-

подствующей наукой была музыкальная риторика<sup>1</sup> как распространение на музыку идущего с древности учения об ораторской речи – риторике (по Ломоносову это «искусство о всякой предложенной материи краснó говорить и писать»). Риторика учила:

1. Как изобретать материал (музыкальной) речи, то есть как сочинять мелодию, тему (*inventio*);
2. Как разрабатывать и располагать материал (*elaboratio, dispositio*)<sup>2</sup>;
3. Как украшать (музыкальную) речь (*decoratio*);
4. Как произнести или исполнить (музыкальную) речь (*pronuntiatio, executio*).

Чтобы речь была яркой, увлекательной, пользовались целым набором типовых приемов – музыкально-риторических фигур, попросту называвшихся фигурами. Композиторы не упускали возможность выразительно подчеркнуть детали текста, переложив их на музыку. В особенности важно было передать фигурами основной характер пьесы, ее аффект. Поэтому фигуры – их несколько десятков – были продолжением учения об аффектах. Особенно важна в фигурах изобразительность – живописание звуками того, что дано в тексте, а также экспрессивность.

Некоторые известные фигуры:

- *Passus duriusculus* («жестковатый ход»), например, движение по хроматической гамме: *Бах*. Месса h-moll, *Crucifixus*; *Монтеверди*. «Коронация Поппеи», хор домочадцев «*Non morir*» (акт II, сцена 3, ход *A – A – B – H – H – c – cis – cis – d*);

<sup>1</sup> Принято писать во всех случаях «риторика». Но кажется оправданным различное написание согласно двум *разным* значениям слова:

рѣторика – наука об ораторской речи,

рѣторика – выспренная, пустая речь (как говорят, «трескучая риторика»).

<sup>2</sup> Диспозиция учила, в каком порядке должны следовать части, учила различать композиционные функции частей (музыкальной) речи:

Музыкально:

Exordium (вступление)	Вступление
Narratio (повествование)	Развитие
Propositio (главное положение)	Тема (главная)
Confutatio (оспаривание)	Контрастная часть
Confirmatio (утверждение)	Реприза
Conclusio (заключение)	Кода

- *Saltus duriusculus* («жестковатый скачок»), например, скачок на широкий диссонирующий интервал: *Бах*. Музыкальное приношение, тема (короля Фридриха); этим скачком начинается последняя фортепианная соната Бетховена;
- *Anábasis* («подъем») – движение по гамме вверх; по Дилецкому (XVII век) «восшествие»;
- *Katábasis* («спуск») – движение по гамме вниз; по Дилецкому «нисшествие»;
- *Gradatio* (поступенное повышение; то же – *Climax* – постепенное усиление выражения): *Бах*. Клавирный концерт d-moll, I часть, тема;
- *Exclamatio* («восклицание») – восходящий скачок на широкий интервал, обычно на сексту: *Бах*. «Страсти по Матфею», ария Петра h-moll;
- *Suspiratio* («вздых») – разрыв слова паузой: «so  $\nabla$ -spirate»;
- *Circulatio* – («кружение»): *Бах*. Фуга D-dur для органа (BWV-532);
- *Anaphora* («anáфора», греч. – единоначатие) – одинаковое начало фраз;
- *Epihora* – («эпíфора», греч. – единоконечье) – одинаковое окончание фраз;
- *Parrhesia* («парресíя», греч. – свободный оборот речи) – намеренное применение переченья, увеличенных или уменьшенных интервалов (например, для изображения греха, порчи, отвращения): хорал Баха «Es ist genug» (A-dur) начинается парресией и мелодически (увеличенная кварта, пригодившаяся Альбану Бергу с его серией в Скрипичном концерте), и гармонически (а в тт. 6-7 третий и четвертый аккорды не помещаются в одну тональность из-за целотоники  $g - a - (h) - cis - dis$ ); парресия (переченье) в № 26 «Страстей по Матфею» Баха (т. 26) передает болезненную скорбь, в тексте слово «тоска»<sup>1</sup>;
- *Noema* («нóэма», греч. – мысль) – внезапные долгие консонирующие аккорды посреди активной полифонии.

Украшения музыкальной речи риторическими фигурами связано с отступлением от нормативных законов гармонии, мелодики и структуры. Например, хроматика появляется не по необходимости удобства голосоведения или ритма, а ради передачи каких-нибудь «слов» музыкальной речи. Переченья внутри построения (строки) – не от того, что они «возможны» в гармонии барокко, а от того, что являются узаконенными *на р у ш е н и я м и* об-

<sup>1</sup> Переченье деликатно использует *фальшь* в гармонии. Его итальянское название *falsa relazione*.

щих правил. Напряжение между всеобщим нормативом и системой его нарушений – постоянное свойство музыки барокко, в частности и гармонии.

## II

### • Пример 29

(Примечание: при переписывании задания такты делать вдвое шире.)

#### ПРОЩАНИЕ ОКТАВИИ, ПОКИНУТОЙ НЕРОНОМ

Ария ламенто

для голоса, скрипки и basso continuo

Текст: Фр. Бузенелло

Violino

Introduzione

Var. I

Var. II

Ottavia

Ce<sup>d1</sup> – f<sup>2</sup>g<sup>2</sup>)

Tasto solo

TEMA

Ahi! Ahi! A Dio, Ra\_ma! Ahi!

B.C.

[Vid. g. e organo, o cembalo]

Var. III

Var. IV

Viol.

Ott.

Ahi! A Dio Ra\_tria! Ami\_ci, a-

B.C.

Var. V Var. VI Con-

A Dio, Ro-ma! A Dio, Pa-tria! A Dio! - -

clusione

Последовательность действий при заданной гармонизации баса:

0. Усвоить строение текста и его распределение по вариациям (текст см. на с. 69).

1. Установить порядок гармонических структур.

Тема – унисон.

ВАРИАЦИЯ I – гармония задана.

ВАРИАЦИЯ II – гармонию вариации I можно просто повторить.

ВАРИАЦИИ III-IV-V – можно воспользоваться указанными перегармонизациями (см. Пример 30).

ВАРИАЦИЯ VI – найдите что-нибудь свое, либо повторите какие-нибудь обороты из предыдущих вариаций.

Заключение – можно повторить вариацию I, но без партии голоса со скрипкой (спокойное движение с очень сильным кадансом).



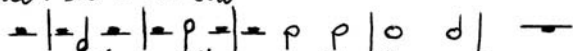
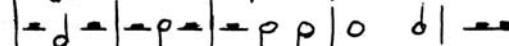
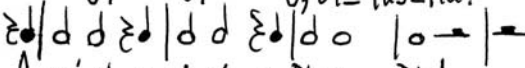
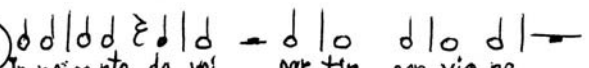
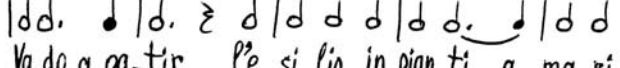
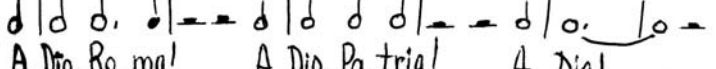
## ПРОЩАНИЕ ОКТАВИИ, ПОКИНУТОЙ НЕРОНОМ

Текст Фр. Бузенелло и  
(возможный) ритм слогов

io = один слог,  
один звук

Число  
СЛОВ:

Вступление: B.C. *tasto solo*

- ①  6  
 Ah! Ah! A Dio, Ro-ma!  
 O! O! Прощай, Рим мой!
- ②  6  
 Ah! Ah! A Dio, Pa-tria!  
 O! O! O, от-чуж-да!  
 [повторить мелодию 1-й строки]
- ③  10  
 A-mi-ci, a-mi-ci, a Dio, a Dio!  
 Друзья все, прощайте на-век, на-век!
- ④  11  
 In-no-ce-n-te da voi par-tir con-vie-ne,  
 Без ви-ны я дол-жна рас-ста-ться с ва-ми,
- ⑤  13  
 Va-do a pa-tir l'e-si-cio in pian-ti a-ma-ri.  
 И с без-у-те-ш-ным пла-чем ид-ти в из-за-м-ке,
- ⑥  10  
 A Dio, Ro-ma! A Dio, Pa-tria! A Dio! ---  
 Прощай, Рим мой! О, Ро-ди-на! Про-щай! ---

Заключение: B.C. e Violino.

• Пример 30. Возможные перегармонизации

2. Сочинить красивую мелодию для голоса (ориентир: в основе терции и сексты с басом). В вариации II вокальную мелодию повторить (потом добавить скрипку)

3. Добавить партию скрипки, пополняя гармонию (смотрите, каких звуков нет в двухголосии «голос + бас») в комплементарном ритме (то есть с развертыванием мелодии там, где в голосе – паузы или тянется нота).

4. Выставить знаки генерал-баса в партии basso continuo.

Ⓜ Условия те же, что и в предшествующих заданиях.

**ЗАДАНИЕ 5-А\*****А**

Три варианта:

1. *И. С. Бах*. Фантазия c-moll для органа (Orgelwerke, том IV, № 12),  
или
2. *И. С. Бах*. Пастораль F-dur для органа (Orgelwerke, том I, № 8),  
I часть (до senza Pedale C-dur),  
или
3. *И. С. Бах*. Прелюдия G-dur для органа (Orgelwerke, том VIII, № 11).

**П**

По заданному плану написать *первую половину* пьесы для органа (с органными пунктами) в стиле Баха (или эпохи Баха). Записать на трех строчках (педаль и два мануала).

Тематический материал выбрать из предлагаемых в Примерах 31 (см. с. 72–74) или 32 (см. с. 75–77) – Прелюдия F-dur и Токката G-dur, либо сочинить самостоятельно по их образцу (внимание: *пишем одну пьесу на выбор, а не две*).

**И**

По заданному двутакту сыграть подготовленную (дома) модуляционную прелюдию в стиле барокко (практически – в стиле Баха, Генделя). Форма – двухчастная (как бар, но только без повторения столлы).

---

\* Задание 5 имеет два варианта – А и Б.

• Пример 31. PRAELUDIUM F-DUR [J. S. Bach] per organo

Handwritten musical score for "Andante (C)". The score is divided into two parts: Manual and Pedal.

**Manual Part:**

- Measures 1-5: Features a melodic line with trills (tr) and a bass line with eighth notes. Measure 1 is marked with a "1" and a box containing "C".
- Measures 6-10: Continues the melodic and bass lines. Measure 6 is marked with a "6" and a box containing "C".
- Measures 11-15: Continues the melodic and bass lines. Measure 11 is marked with a "11" and a box containing "C".

**Pedal Part:**

- Measures 1-5: Features a single note (F) with a "C" time signature. Measure 1 is marked with a "1" and a box containing "C".
- Measures 6-10: Features a single note (F) with a "C" time signature. Measure 6 is marked with a "6" and a box containing "C".
- Measures 11-15: Features a single note (F) with a "C" time signature. Measure 11 is marked with a "11" and a box containing "C".

The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and fingerings. The Pedal part includes figured bass notation (F, C, V, I, II) and a "C" time signature.

Handwritten musical score for a Baroque piece, measures 16-27. The score is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Measures 16-19: The first system shows measures 16, 17, 18, and 19. Measure 17 has a handwritten 'n' above it. The bass staff has a boxed 'F' and a 'd' below it. A long horizontal line with a circle at the end is written below the bass staff.

Measures 20-23: The second system shows measures 20, 21, 22, and 23. Measure 21 has a handwritten 'n' above it. The bass staff has a boxed 'F' and a 'd' below it. A horizontal line with a vertical tick mark is written below the bass staff.

Measures 24-27: The third system shows measures 24, 25, 26, and 27. Measure 27 has a handwritten 'tr' above it. The bass staff has a boxed 'F' and a 'B' below it. A horizontal line with a circle at the end is written below the bass staff.



- Пример 32. ТОЦКАТА G-DUR [J. S. Bach] per organo

*Allegro moderato (p)*

Manual

Pedal

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

G I IV V I D T V I S D V I S D V I S

Handwritten musical score for a piece in G major, measures 13-24. The score is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and various musical symbols.

Measures 13-16:

- Measure 13: Treble clef has a half note G4, bass clef has a half note G3.
- Measure 14: Treble clef has a half note A4, bass clef has a half note G3.
- Measure 15: Treble clef has a half note B4, bass clef has a half note G3.
- Measure 16: Treble clef has a half note C5, bass clef has a half note G3.

Measures 17-20:

- Measure 17: Treble clef has a half note D5, bass clef has a half note G3.
- Measure 18: Treble clef has a half note E5, bass clef has a half note G3.
- Measure 19: Treble clef has a half note F#5, bass clef has a half note G3.
- Measure 20: Treble clef has a half note G5, bass clef has a half note G3.

Measures 21-24:

- Measure 21: Treble clef has a half note A5, bass clef has a half note G3.
- Measure 22: Treble clef has a half note B5, bass clef has a half note G3.
- Measure 23: Treble clef has a half note C6, bass clef has a half note G3.
- Measure 24: Treble clef has a half note D6, bass clef has a half note G3.

Additional markings include a box containing 'G' and 'D' in measures 13-16, and a box containing 'G' and 'e' in measures 17-20. There are also various other symbols and markings throughout the score.



Handwritten musical score for a Baroque piece, measures 25-34. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, trills, and ornaments. Below the staves are figured bass notations in G-clef. The tempo "Adagio" is marked at measure 32.

**Measures 25-28:**

- Measure 25: Treble staff has a half note G4. Bass staff has a half note G2. Figured bass: G.
- Measure 26: Treble staff has a half note A4. Bass staff has a half note A2. Figured bass: D.
- Measure 27: Treble staff has a half note B4. Bass staff has a half note B2. Figured bass: D.
- Measure 28: Treble staff has a half note C5. Bass staff has a half note C2. Figured bass: D.

**Measures 29-32:**

- Measure 29: Treble staff has a half note D5. Bass staff has a half note D2. Figured bass: D.
- Measure 30: Treble staff has a half note E5. Bass staff has a half note E2. Figured bass: D.
- Measure 31: Treble staff has a half note F#5. Bass staff has a half note F#2. Figured bass: D.
- Measure 32: Treble staff has a half note G5. Bass staff has a half note G2. Figured bass: D.

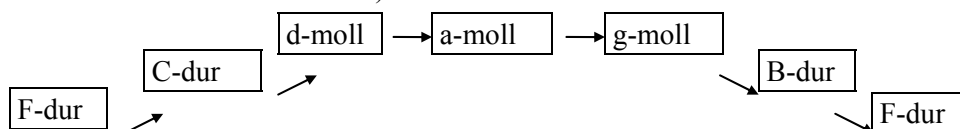
**Measures 33-34:**

- Measure 33: Treble staff has a half note A5. Bass staff has a half note A2. Figured bass: D.
- Measure 34: Treble staff has a half note B5. Bass staff has a half note B2. Figured bass: D.

## Пояснения к Заданию 5-А

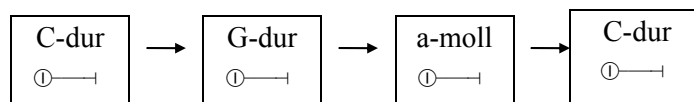
Ⓐ 1. Определив главную тональность, найти согласно основному членению «прелюдийной» сквозной формы деление ее на *два рода* частей – на устойчивые по изложению ( $\square$ ) и неустойчивые, ходообразные («идущие» от одной устойчивой части к другой;  $\Rightarrow$ ). В данных пьесах большинство устойчивых частей связано с органичным пунктом на тонике главной или подчиненной тональности (однако могут быть и доминантовые, гармонически неустойчивые органичные пункты). В конце частей обычные каденции.

2. По расположению устойчивых частей определить тональный план произведения. План должен представляться примерно следующим образом (с большим количеством частей):



(приведенный план сходен с принципом построения Токкаты Баха для органа F-dur, том II, № 2).

Или так (с небольшим количеством частей):



Такая форма – транспонируемые проведения темы, соединяемые модуляционными интермедиями, называется **к о н ц е р т н о й**.

3. Прелюдия такой формы состоит из площадок и переходов. Площадки гармонически устойчивы, *однотональны*. Переходы – это *модуляции*. Поначалу подобные части чередуются относительно регулярно; перед концом или незадолго до него возможна перемена (перелом).

4. С учетом тематического строения пьесы такие формы с относительной простотой показывают действие одного из самых важных формообразующих принципов тональной гармонии – *повторение мотивов в другой гармонии, повторение тем в другой гармонии*. Это важно и для практической стороны дела: можно сказать, что свободно пишется всего несколько тактов (напри-

мер, ядро основной темы, начала одного или двух ходов), а всё остальное *выводится* из избранного материала путем разного рода повторений. Условием *хорошего* развития является в первую очередь *обновление гармонии*: сначала это – перенесение мотивов на другие ступени той же тональности, а после исчерпания ее ресурсов – смена тональностей и повторение мотивов на различных ступенях той или иной новой тональности. По исчерпанию круга тональностей возвращается замыкающая движение главная тональность, и произведение заканчивается.

5. Отсюда основная проблематика гармонического анализа. Варьируясь в зависимости от условий того или иного конкретного произведения, она содержит освещение некоторых постоянных вопросов:

- 5.1. Определение формы и главной тональности, указание границ частей (начала и конца каждой);
- 5.2. Тональный план целого, его принцип;
- 5.3. Общая характеристика функции каждой части с точки зрения гармонической структуры (устойчивое изложение, переход, прелюдия, гармонический каданс и др.);
- 5.4. Конкретный разбор образцов гармонических структур различных типов (как повторяются мотивы в различном гармоническом освещении), характер гармонической стилистики;
- 5.5. Развитие гармонической структуры в целом (с учетом тематического, ритмического, масштабного развития); как осуществляется нарастание к концу;
- 5.6. В трудных случаях необходимо составить схему гармонической структуры с указанием тонального плана, структурных функций частей, количества тактов в каждой.

При ответе нужно полно и конкретно, но быстро освещать вопросы анализа, стремясь верно раскрыть стилистическую специфику произведения.

Ⓟ Задание связано с несколькими целями:

- осваивать технику повторения *тематического* материала в новой гармонии в качестве формообразующего средства;
- упражняться в технике совершенно свободного *голосоведения*, притом в условиях, когда нет возможности избрать стиль голосоведения, позволяющий обходиться без мелодически развитых линий голосов; голоса должны быть не только мелодически свободными (как если бы

каждый был ведущим), но также и тематически насыщенными (как если бы каждый был темой);

- строить *более крупную форму* соответственно более крупными гармоническими средствами, специально модуляционными частями (ходами) и транспонированными повторениями материала;
- максимально приблизить гармоническую задачу к звучанию *живой музыки*.

Образцы, на которые надо ориентироваться, – произведения в аналитическом задании.

Форма пьесы – чередование устойчивых частей (на органном пункте тоник той или другой тональности) с модуляционными ходами.

В Примере 31 (Прелюдия):

тт.	1–4	5–8	9–16	17–20	21–26	27–30	31–37	38–39
F	F	C	↪	d	→	B	↪	F

В Примере 32 (Токката):

тт.	1–6	7–10	11–13	14–17	18–19	20–22	23–25	26–32	33–34
G	G	↪	D	→	e	→	C	↪	G

Хотя на первый взгляд в условиях задачи предполагается большая роль досочинения, в действительности это не так. Там, где повторяется тема, нужно ее переписать в другой тональности, однако, с возможными *перестановками голосов*, добавлением легких мелодических украшений, элементов варьирования.

1.1. В первой половине Прелюдии (Пример 31), см. тт. 5–8, повторяется начальный четырехтакт с перестановкой голосов (при этом бывший альт становится верхним голосом и требует легкой вариационной коррекции с целью улучшить его мелодическое содержание), в затакте к т. 9 нужно подвести к вступлению интермедийной части (переход, тт. 9–16). В тт. 17–20 – еще одно повторение начального тематического ядра (тт. 1–4) теперь в d-moll; здесь можно просто транспонировать ядро без перестановки голосов (обновление произойдет за счет смены лада); на усмотрение решающего – сделать ли последование в мелодическом миноре или избежать мелодического лада с помощью небольших изменений в голосоведении; в конце т. 20 подвести голоса к «висящим», протянутым аккордам следующей интермедии (тт. 21–26).

2.1. В первой половине Токкаты (Пример 32) начальное ядро (тт. 1–3 и начало т. 4) повторяется в другой тональности в тт. 11–14; при этом мелодии двух верхних голосов меняются местами с небольшими изменениями.

Интермедии-переходы (их материал задан: в Прелюдии тт. 9–10, в Токкате – тт. 7–8) требуют большей работы.

1.2. В Прелюдии второе звено (тт. 11–12) – относительно точное повторение секвентной модели. В третьем звене (тт. 14–15) секвентно повторяется только начало двутакта, либо делается повторение полутактовых «осколков» секвентного звена, переходящее в сплошное движение (преимущественно гаммообразное) мелкими длительностями (восьмыми). В сущности, лишь в тт. 15–16 (или 14–15) есть элемент досочинения (как гармонизация данного баса).

2.2. В Токкате второе звено (т. 8) относительно точно повторяет секвентную модель (т. 7); третье звено (т. 9) – неточно (мотивы укладываются на другие гармонии). Подход к повторению ядра (т. 10; перед тт. 11–14) связан со скользящим гаммообразным движением, «закругляющим» большой отдел формы. Во второй интермедии (тт. 14–17) необходим некоторый контраст движения (тем более, что в следующем изложении ядра, тт. 18–19) вновь появляются шестнадцатые в двух голосах одновременно. Поэтому желательны длинные ноты (четверти), ввести которые нелегко в контрапункте такими восьмыми; простой прием – последование «секста – квинта» к басу (см. Пример 32, т. 14), причем попеременно то в верхнем голосе, то в среднем. На прочих участках лучше движение такими шестнадцатыми, которые дают попарно и пульсацию восьмыми; на слышимых метрических долях (здесь – восьмых) должны быть ясные гармонии (даже если получится каноническая секвенция в двух верхних голосах). Материал т. 17 сходен с т. 10, только в другой тональности (сходна функция – окончание отдела, перед повторением ядра). Элемент досочинения (как гармонизация данного баса) есть лишь в тт. 4–5, 10, отчасти в т. 14.

*Примечание для обеих прелюдий:*

Диапазон органной педали (у Баха) =  $C - e^1$ .

Диапазон мануалов =  $C - c^3$ .

И) Примерный тональный план прелюдии – ориентировочно в стиле Г. Ф. Генделя:

A-dur:

I часть

II часть

A – V, A – E

E → h    h → fis    fis – D – A

8

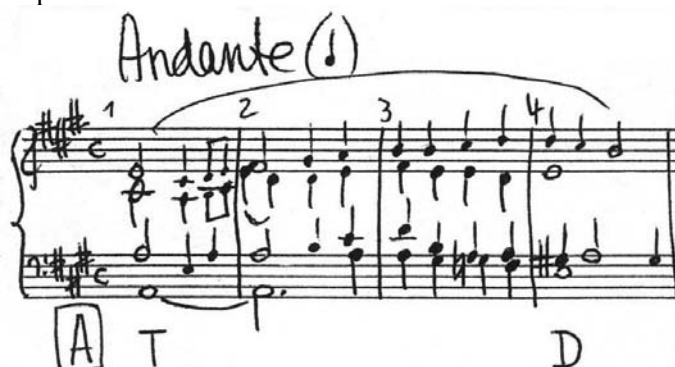
4

4

6

Заданный материал:

- Пример 33



В концах отделов должны стоять каденции (обычно полные и совершенные). В прелюдии A-dur их пять. Незадолго до заключительного каданса желательна небольшая вершина (общая, но не сильная кульминация). Начало второй части должно быть с тем же материалом, что и начало первой, но только в другой тональности. Целесообразно подобрать стилистически характерные мелодические формулы кадансов. Заключительные кадансы в конце первой части и в конце второй могут быть одинаковыми («рифмы»). Для убедительности окончания пьесы последний отдел должен чем-то выделяться (долгое гаммообразное движение, подъем к кульминации, секвенция вверх или какие-нибудь иные приемы усиления экспрессии). Поэтому к последнему отделу нужно особое внимание. Критерий качества выполнения – прелюдия должна быть похожа по звучанию на живое музыкальное произведение.

Для того чтобы гармония хорошо звучала, обязательно соблюдение ровности темпа, отсутствие задержек и самопоправок.

## ЗАДАНИЕ 5-Б

Ⓐ

Два варианта:

1. *И. С. Бах*. Хорошо темперированный клавир,  
I том, fuga G-dur,  
или
2. *И. С. Бах*. Хорошо темперированный клавир,  
I том, fuga g-moll.

Ⓟ

По заданному плану написать *первую половину* пьесы для органа (с органными пунктами) в стиле Баха (или эпохи Баха). Записать на трех строчках (педаль и два мануала).

Тематический материал выбрать из предлагаемых в Примерах 34 (см. с. 84–87) или 35 (см. с. 88–91) – Прелюдии A-dur и Es-dur, либо сочинить самостоятельно по их образцу (внимание: пишем одну пьесу по выбору, а не две).

Ⓢ

По заданному двутакту сыграть подготовленную (дома) модуляционную прелюдию в стиле барокко (практически – в стиле Баха, Генделя). Форма – двухчастная (как бар, но только без повторения столлы).





Handwritten musical score for a Baroque piece, measures 18-34. The score is written on three systems of staves. The first system contains measures 18-23, the second system contains measures 24-28, and the third system contains measures 29-34. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are handwritten annotations in boxes and text, including 'A', 'E', 'D', 'Sp', 'Tp', 'Kg', 'fis', and 'D'. Some measures have specific markings like 'p' (piano) or 'trm' (trill). The handwriting is in ink on a white background.

Handwritten musical score for three systems, measures 35-40, 41-46, and 47-51. Each system consists of a piano accompaniment (grand staff) and a vocal line (single staff).

**System 1 (Measures 35-40):**

- Measures 35-37: Piano accompaniment is empty. Vocal line has rests.
- Measure 38: Piano accompaniment has a whole note chord (F#4, C#5). Vocal line has a whole note (F#4) with a box above it.
- Measure 39: Piano accompaniment is empty. Vocal line has a whole note (F#4) with a box above it.
- Measure 40: Piano accompaniment is empty. Vocal line has a whole note (F#4) with a box above it.
- Lyrics: "S.. D—T"

**System 2 (Measures 41-46):**

- Measures 41-43: Piano accompaniment is empty. Vocal line has rests.
- Measure 44: Piano accompaniment has a whole note chord (F#4, C#5). Vocal line has a whole note (F#4) with a box above it.
- Measure 45: Piano accompaniment is empty. Vocal line has a whole note (F#4) with a box above it.
- Measure 46: Piano accompaniment is empty. Vocal line has a whole note (F#4) with a box above it.
- Lyrics: "S T .. T"

**System 3 (Measures 47-51):**

- Measures 47-49: Piano accompaniment is empty. Vocal line has rests.
- Measure 50: Piano accompaniment has a whole note chord (F#4, C#5). Vocal line has a whole note (F#4) with a box above it.
- Measure 51: Piano accompaniment is empty. Vocal line has a whole note (F#4) with a box above it.
- Lyrics: "D .."

Handwritten musical notation for measures 52-56. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The upper staff is empty. The lower staff contains a melodic line. Measure 54 is marked with a circled 'A' above it. Below the staff, the text "D T" is written.

Handwritten musical notation for measures 57-62. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The upper staff is empty. The lower staff contains a melodic line. Measure 57 is marked with a circled 'A' below it. Below the staff, there is a circled '1' and a line with 'D<sup>9a</sup>' and 'T' at the end, indicating a cadence.

• Пример 35. PRAELUDIUM ES-DUR [J. S. Bach] per organo

[illegible]

Handwritten musical score for a keyboard instrument, featuring three systems of staves. The notation includes measures 19 through 39.

**System 1 (Measures 19-25):**

- Measures 19-21: Treble and bass staves are empty.
- Measure 22: Treble staff has a whole note G4 (labeled 19); bass staff has a whole note G3 (labeled 20).
- Measure 23: Treble staff has a whole note A4 (labeled 21); bass staff has a whole note A3 (labeled 22).
- Measure 24: Treble staff has a whole note B4 (labeled 22); bass staff has a whole note B3 (labeled 23).
- Measure 25: Treble staff has a whole note C5 (labeled 23); bass staff has a whole note C4 (labeled 24).
- Measure 26: Treble staff has a whole note D5 (labeled 24); bass staff has a whole note D4 (labeled 25).
- Measure 27: Treble staff has a whole note E5 (labeled 25); bass staff has a whole note E4 (labeled 26).
- Measure 28: Treble staff has a whole note F5 (labeled 26); bass staff has a whole note F4 (labeled 27).
- Measure 29: Treble staff has a whole note G5 (labeled 27); bass staff has a whole note G4 (labeled 28).
- Measure 30: Treble staff has a whole note A5 (labeled 28); bass staff has a whole note A4 (labeled 29).
- Measure 31: Treble staff has a whole note B5 (labeled 29); bass staff has a whole note B4 (labeled 30).
- Measure 32: Treble staff has a whole note C6 (labeled 30); bass staff has a whole note C5 (labeled 31).
- Measure 33: Treble staff has a whole note D6 (labeled 31); bass staff has a whole note D5 (labeled 32).
- Measure 34: Treble staff has a whole note E6 (labeled 32); bass staff has a whole note E5 (labeled 33).
- Measure 35: Treble staff has a whole note F6 (labeled 33); bass staff has a whole note F5 (labeled 34).
- Measure 36: Treble staff has a whole note G6 (labeled 34); bass staff has a whole note G5 (labeled 35).
- Measure 37: Treble staff has a whole note A6 (labeled 35); bass staff has a whole note A5 (labeled 36).
- Measure 38: Treble staff has a whole note B6 (labeled 36); bass staff has a whole note B5 (labeled 37).
- Measure 39: Treble staff has a whole note C7 (labeled 37); bass staff has a whole note C6 (labeled 38).

**System 2 (Measures 26-32):**

- Measures 26-32: Treble and bass staves are empty.

**System 3 (Measures 33-39):**

- Measures 33-39: Treble and bass staves are empty.

**Handwritten Annotations:**

- II CENTRUM** (written above measure 22).
- senza Pedale** (written above measure 26).
- E** (written below measure 26, bass staff).
- D** (written below measure 27, bass staff).
- E** (written below measure 28, bass staff).
- T** (written below measure 29, bass staff).
- T** (written below measure 30, bass staff).
- T** (written below measure 31, bass staff).
- T** (written below measure 32, bass staff).

Handwritten musical notation for measures 40 to 45. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 40 is marked with a 'T' above it. Measure 44 has a box containing a right-pointing arrow above it. Measure 45 is empty.

Handwritten musical notation for measures 46 to 52. Measure 49 is marked with a box containing three vertical lines and the word 'EXITUS' above it. Measure 50 is marked with a box containing a right-pointing arrow above it. Measure 51 is marked with a box containing a right-pointing arrow above it. Measure 52 is empty.

Handwritten musical notation for measures 53 to 57. Measure 53 is marked with a box containing a right-pointing arrow above it. Measure 54 is marked with a box containing a right-pointing arrow above it. Measure 55 is marked with a box containing a right-pointing arrow above it. Measure 56 is marked with a box containing a right-pointing arrow above it. Measure 57 is marked with a box containing a right-pointing arrow above it. Below the staff, there are handwritten notes: 'Es', 'As', 'D-T', 'Kg', 'Es', 'As', 'T', 'D7..', 'D7..', 'D7..', 'F', 'S', 'D-T-D+3'.

Handwritten musical score for measures 58-66. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measures 58-63 are on the first system, and measures 64-66 are on the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations include 'Es' in a box, 'Sp- ..', 'D-T-D', and 'Es' with a double quote.

### Пояснения к Заданию 5-Б

- Ⓐ Гармония в фуге, в полифонии вообще, имеет точно такое же значение, как и в менуэте, концерте, прелюдии. Логически верная пара не «гармония – полифония», а «гомофония – полифония». Гармония же есть и там, и здесь,

причем в эпоху барокко – гармония раннефункциональная (но не «классическая»). Она точно так же оперирует понятиями и знаками функциональной гармонии – T, D<sup>7</sup>, Sp и т. п. (но не ступенями).

В фуге времен Баха всякая тема имеет четко выраженную устойчивую функционально-гармоническую структуру (она определяется точно так же, как при гармонизации мелодии). Гармонический анализ фуги, начиная с одноголосия, имеет обычный вид:

- Пример 36. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, фуга B-dur

Т.: 1 2 3 4 5

Б T — D D<sup>7</sup>—T D<sup>7</sup>—T D<sup>7</sup>—T

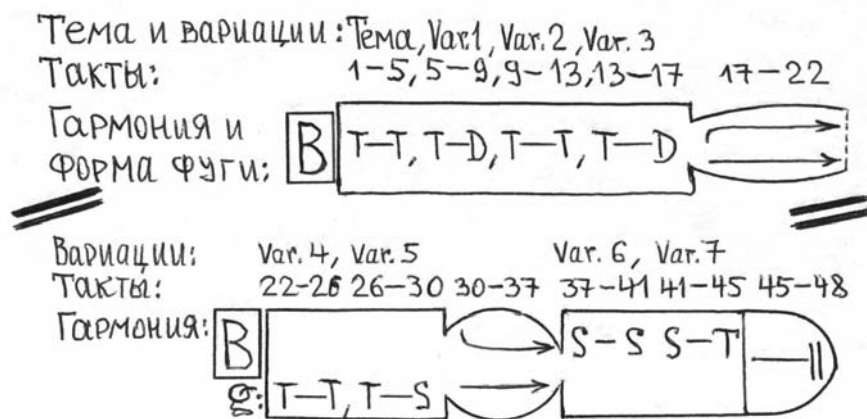
Т.: 5 6 7 8 9

Б —T F<sub>7</sub>=S — D<sup>7</sup> D<sup>7</sup>—T D<sup>7</sup>—T D<sup>7</sup>—T

При всех проведениях темы ее *гармонический костяк* сохраняется, отчего внутри фуги образуется рассредоточенный *цикл контрапунктических вариаций*. При модуляционном развитии фуги различимы важнейшие процессы формы: тонально устойчивый массив экспозиции (главенство тоники, отклонения в доминанту ее лишь укрепляют), которой обычно противостоят развивающиеся части фуги с уходом в другие тональности (близкие; всё – средствами малой модуляции) и кадансирующим возвращением в тонику в конце.

Пример тональной структуры баховской фуги (та же фуга; указан и цикл рассредоточенных вариаций):





Все фуги эпохи Баха (Генделя, Телемана и др.) разбираются с позиций функциональной гармонии, тонального плана формы<sup>1</sup>.

## П 1. Примечания к Прелюдии A-dur.

1.1. Тематическое ядро (тт. 1-8) – широкий показ главной тональности. Мелкими знаками указаны возможные гармонические и ритмические элементы; их можно использовать либо заменить другими со сходным музыкальным смыслом.

1.2. Модуляционный ход из тоники (главной тональности) в доминанту (тональность V ступени) выполнен неординарно, художественно богато. Необходимо его детально проанализировать, прежде чем сочинять мелодию (в ходе использована подлинная модуляционная идея И. С. Баха из одного его сочинения).

В мелодии тт. 13-14 рекомендуется применить прием мелодического торможения («застревание») мелодической линии на одном опорном тоне. (Вообще же основой мелодизма является передвижение опорных тонов мелодии по гаммообразной линии секундового «ствола», см., например, тему фуги Баха G-dur из I тома Хорошо темперированного клавира.) Подобные «задержки» тона мелодии часты перед счастливой кадансовой развязкой (как и здесь);

<sup>1</sup> Подробнее см. в книге: Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. 1. М., 1996. С. 29-36.

см., например, окончание начального периода в пьесе Чайковского «Январь» (из «Времен года»).

На участках модуляционного хода ритм становится более оживленным, в тт. 15–16 (у конца хода) движение должно осуществляться уже сплошными восьмыми (в одном голосе или суммарно).

1.3. Проведение темы в доминанте (тт. 17–24) своим прообразом имеет простую транспозицию начального восьмитакта. Однако с музыкальной точки зрения здесь это едва ли хорошо, ибо создает монотонность и негибкость развития. Поэтому даются сильные изменения (в венской сонатной форме изменение будет доведено до степени производного контраста – побочной темы относительно начальной главной). Изменения дают ощущение развития вместе с течением времени (ср. тт. 17–21 и 1–4).

В тт. 20–21 наступает заключительный каданс, после которого (тт. 21–24) – дополнение на органном пункте тоники достигнутой тональности. Если непрерывные восьмые были уже в тт. 15–16, то здесь должно быть их усиленное отражение. Целесообразно расположить средние голоса по гармонии так, чтобы они двигались то терциями, то секстами, то более сложным способом и образовывали пласт сплошных восьмых.

Здесь, как и во всех местах кроме начальной темы (тт. 1–4), мелодия выписывается *ориентировочно*, ее можно свободно изменять и заменять. Также и *басы* где-то можно изменить с тем, однако, чтобы мотивные и тематические повторы были бы столь же выработанными и интенсивными.

1.4. Модуляционный ход (тт. 24–29) открывает как бы среднюю часть пьесы: реприза наступает с т. 38, а в середине преобладает противоположный лад. Поэтому нужно в каких-то отношениях изменить характер музыки, например, воспользоваться транспозицией вводнотоновых разрешений в басу (тт. 24–25, 25–26, 26–27) для того, чтобы соответствующие мелодические обороты верхних голосов передавались из голоса в голос, образуя имитации (или имитационные секвенции).

В тт. 28 и 29 «перебои» тутти в прозрачной звучности средних голосов без баса (как в первом *Kyrie* из Мессы *h-moll*) должны дать сильный драматургический эффект и контраст первому крупному разделу.

## 2. Примечания к Прелюдии *Es-dur*.

Пьеса задумана сходно с жанром «энгармонической фантазии» или как «Маленький гармонический лабиринт» (название приписываемой И. С. Баху прелюдии для органа). Конкретно это выражается в применении необычных средств гармонического развития – *энгармонических модуляций*, а также по-

вышенной концентрации хроматики барочного стиля. Само собой разумеется, эти крайности гармонических средств должны быть в стилевом отношении ориентированы на музыку XVII – XVIII веков, а не на энгармонику конца XIX – начала XX столетий.

2.1. Тематическое ядро (тт. 1–11) – широкий показ главной тональности. Мелкими знаками указаны возможные гармонические и ритмические элементы; их можно использовать либо заменить другими, со сходным музыкальным смыслом.

2.2. Модуляционный переход в тт. 11–16 направлен из тоники (Es-dur) в ближайшую тональность – доминанты (B-dur). Однако согласно характеристическому замыслу прелюдии – «Маленький гармонический лабиринт» – здесь начинаются энгармонические «блуждания». Естественно, неожиданные уходы в далекие тональные области подчиняются строго очерченному композиционному плану; его надо найти и усвоить во всех деталях функционального переосмысления энгармонически переключаемых аккордов с тем, чтобы предусмотреть наилучшие условия для их мелодической фигурации. Мелодическая фигурация энгармонического аккорда должна придать смягчение модуляционному сдвигу. Ритмическое движение – четвертями.

2.3. Идея устойчивой «площадки» в тт. 17–21 – повторение начального тематического ядра в тональности доминанты. Но развертывание формы во времени может не допускать буквального повторения материала (даже с транспозицией) и требовать изменений. В данном случае целесообразно начать простой транспозицией (тт. 17–18), далее слегка изменить изложение с целью получить отклонение в субдоминанту (тт. 19–20) и закончить полным совершенным кадансом (тт. 20–21).

2.4. Фугато на тему ВАСН надо написать гармонически очень ясно, ибо тема уже чрезвычайно насыщена хроматикой. В тт. 22–26 должно быть одногласие, оно уже выписано.

На отдельном месте надо написать стретту, то есть двухголосный канон на заданную тему, в качестве «заготовки» для окончания средней части прелюдии (для тт. 40–44). Стретта должна получиться при имитации на расстоянии половинной ноты.

Если в конце темы имитация гармонически затрудняется, допустимо слегка изменить мелодию (например, укоротить трель, незаметно заменить какой-либо интервал другим, очень похожим). При написании стретты следует *предусмотреть* взаимодействие со свободным третьим голосом в целях благозвучной и логичной гармонии (но *писать* третий голос необязательно).

*Примечание для обеих прелюдий:*

Диапазон органной педали (у Баха) =  $C - e^1$ .

Диапазон мануалов =  $C - c^3$ .

② Примерный тональный план прелюдии:

a-moll:

I часть	II часть
$A \rightarrow C$	$C - d \quad F - B - a$
8	8 8

- Пример 37. Заданный материал:



В концах отделов должны стоять каденции (обычно полные и совершенные). В прелюдии a-moll их три. Незадолго до заключительного каданса желательна небольшая вершина (общая, но не сильная кульминация). Начало второй части должно быть с тем же материалом, что и начало первой, но только в другой тональности. Целесообразно подобрать стилистически характерные мелодические формулы кадансов. Заключительные кадансы в конце первой части и в конце второй могут быть одинаковыми («рифмы»). Для убедительности окончания пьесы последний отдел должен чем-то выделяться (долгое гаммообразное движение, подъем к кульминации, секвенция вверх или какие-нибудь иные приемы усиления экспрессии). Поэтому к последнему отделу нужно особое внимание. Критерий качества выполнения – прелюдия должна быть похожа по звучанию на живое музыкальное произведение.

Для того чтобы гармония хорошо звучала, обязательно соблюдение ровности темпа, отсутствие задержек и самопоправок.

## Раздел II

### ГАРМОНИЯ ЭПОХИ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Процесс становления функциональной тональности имеет своей кульминацией кристаллизацию классического типа этой системы музыкального мышления в творчестве великих венских композиторов – Гайдна, Моцарта и Бетховена (вторая половина XVIII – первая четверть XIX века). Образование тонально-функциональной системы оказало огромное влияние на развитие европейской музыки. Классическая система гармонии во многом остается действительной для последующего периода XIX века, кое в чем – даже для XX века.

На системе гармонии отразилось мощное прогрессивное течение европейской мысли – идеология Просвещения. Новая концепция человека как свободной активно действующей личности, руководствующейся идеей разума и справедливости, антиклерикальный светский дух, земной, реалистический характер образности – всё это выразилось в самом принципе музыкального мышления, в типичном для эпохи венских классиков динамизме, активности, рациональной выверенности всех звукоотношений, оптимальности и централизованности всех элементов структуры.

Эти же идейно-эстетические установки ощущаются в высказывании одного из великих венских классиков: «Целью мира искусства, так же как и всего великого Творения, являются свобода и движение вперед» (Бетховен)<sup>1</sup>.

#### Лад тонального типа

Этими же чертами отмечена и сущность лада у венских классиков. С предельной законченностью сформировался здесь новый тип – т о н а л ь н ы й л а д . Если издревле природой лада была «мелодия-модель», выражающаяся гаммовой структурой с определенными значениями тонов, то здесь лад – система аккордов, связанных высшим, кварто-квинтовым природным родством («тройной пропорцией» по Ж.-Ф. Рамо, то есть математическим «тройным» отношением – 2:3, 4:3). Отсюда новое понятие лада – «порядок, устанавли-

---

<sup>1</sup> Из письма Бетховена эрцгерцогу Рудольфу от 29.07.1819 // Письма Бетховена 1817–1822. М., 1986. С. 287.

ваемый тройной пропорцией» (Рамо), то есть отношениями квинтовой связи; к данному центральному аккорду-тонике это D и S:

$$S \leftarrow T \rightarrow D$$

Централизация тонального лада выражается в подчеркивании нового его качества – отчетливо ощущаемого тяготения к центральному аккорду. Пронизанность всей структуры лада сплошным и однозначным тяготением к тонике наилучшим образом демонстрирует слуху его единство, когда большая часть или даже вся пьеса словно окрашена одним цветом: D-dur или F-dur. Соответственно вся сложнейшая и разветвленная система ладовых связей организуется так, чтобы создать этот эффект классической стройности, ясности, идеальной пропорциональности и естественности, гармоничности целого. Кажущаяся простота венско-классической гармонии есть следствие тончайшей выработанности всей тональной структуры, смысловой дифференцированности всех частей и частичек подчас огромного музыкального целого. Легко воспринимаемая «природность» материала, естественно развивающегося в антропоморфном (исходящем из биологических ритмов пульса, дыхания, шага человека) времени, придает музыкальному произведению характер живого организма, где всё логически необходимо, одно непосредственно вытекает из другого, где всё взаимозависимо и выражает дух человека.

### Классическая аккордика

Логика системы начинается с трактовки элементарного звукового материала – аккордов. История консонанса и диссонанса вступает здесь в такой свой период, когда к традиционному пониманию того и другого как звуков и интервалов прибавляются консонанс-аккорд и диссонанс-аккорд как вполне самостоятельные категории. В особенности показательна трактовка диссонирующих аккордов. Они не только могут долго тянуться, не теряя своей функции неустойчивости, нагнетания, подготовки дальнейшего, они могут фигурировать и акцентироваться (в особенности у Бетховена). Но, в отличие от последующих поколений, венские классики всегда акцентируют при этом функциональную динамику гармонии. Предыктовый  $D^7$  может тянуться очень долго, однако при обязательном условии, что сама эта долгота лишь усиливает тонально-функциональное напряжение.

Основной принцип венско-классической гармонии здесь состоит в четком разграничении консонантных и диссонантных аккордов по их роли в гармоническом процессе: диссонансы служат выражению тяготения и движения,

консонансы – покоя. Особая глубина классической концепции консонанса – диссонанса проявляется в органической связи кон- и дис-сонантности с системой функций  $S - T - D$  и особенно – в функциональных категориях мнимых консонансов (скрытых консонансов) и с выработкой оптимальных гармонических структур целостных масштабных композиций. До венских классиков неустойчивые функции часто воплощались ненапряженными консонантными аккордами, которые сами по себе могли трактоваться и как пункты покоя. После венских классиков мягкие диссонансы нередко трактуются как центры местного тяготения, что направлено на перерождение классической функциональности в новую систему. Соответственно и аккордика венских классиков специфична пронизанностью новой тональной функциональностью и той органикой, которая связывает воедино казалось бы разнородные, хотя и взаимодействующие параметры гармонии: структура аккорда, сонантность (то есть кон- и дис-сонантность) и функциональность. Например, в *d-moll* аккорд  $f \cdot a \cdot d$  – чистый консонанс, все его звуки, терция – квинта – прима, выражают отношения покоя, структура аккорда производна от «корня» основного тона  $d$ . Но в *C-dur* казалось бы тот же самый аккорд имеет уже другую структуру; он не является уже чистым консонансом, два из его звуков консонантны, третий же –  $d$ , наделен свойственной диссонансам беспokoящей тенденцией к движению, структура аккорда производна от функционального корня  $F$  (а не от  $d$ ). Таким образом, не только по функции, но и по структуре это – другой аккорд. Органика как функциональная взаимосвязь параметров достигает здесь качества диалектики как одушевления музыкальной материи отношениями саморазличия и даже единства противоположностей (консонанс – диссонанс). В гармонии барочной тонально-функциональной системы не было подобной гармонической тонкости (аккорд  $f \cdot a \cdot d$  и в контексте, и вне контекста трактовался одинаково). Зависимость структуры и сонантности от контекста обнаруживает новое, более высокое психологическое содержание (одно и то же по звуковому составу сочетание представляется различно) и знаменует переход музыкального мышления на новую, более высокую ступень. Если раньше структура аккорда и его сонантность могли решаться вне органики контекста, то в классической тонально-функциональной системе – уже нет.

С учетом этой специфики функциональной системы объяснение ее с помощью складывания аккордов по терциям и оперирование номерами получающихся таким образом ступеней неверно потому, что оно не схватывает драгоценного существа классической гармонии, ее органики и диалектики.

### Функциональная система гармонии

Классическая тональная функциональность отражает эстетические идеи следования природным законам, рациональной централизованности, динамизма. Лад трактуется как воплощение природной связи между звуками, которая реализуется и в одновременности, и в последовательности.

#### Консонанс и диссонанс. «Характеристические диссонансы»

Общим законом этой связи и выступает консонирование. Иерархичность консонантных связей выражается через соподчинение консонансов согласно их природной сущности. На первом месте стоит здесь консонанс *унисона* (октавы), в одновременности реализующийся в принципе основного тона аккорда, а в последовании – основного тона тонального лада (то есть тоники). На втором – консонирование *квинты*; в аккорде это опорный интервал-«остов», показатель основного тона, в тональности – основные функциональные центры (согласно одной из фундаментальных эстетических пропорций – геометрической:  $S = 1$ ,  $T = 3$ ,  $D = 9$ ), остов лада, показатель его основного тона (тоники). На третьем месте консонирование *терций*, большой (натуральной, конструктивной) и малой; в аккорде конструктивная большая терция<sup>1</sup> делит опорную квинту (принцип Царлино; согласно двум другим основополагающим эстетическим пропорциям – арифметической  $4:5:6 =$  мажор и гармонической  $15:12:10 =$  минор), дополняя ее первым характерным тоном мажорного или минорного лада, а в тональности деление квинты дает медиантовые аккорды, мнимоконсонирующие побочные ответвления от основных функциональных форм.

Диссонансы не являются свободными по применению. В гармонической вертикали два типа диссонансов – аккордовые (они делят самое широкое пространство консонанса-аккорда между 5 и 8) и неаккордовые (секундовые отношения – задержания, апподжиатуры, проходящие, вспомогательные, предъем). В тональной горизонтали секундовые (и тритоновые) отношения избегаются, а при использовании мотивируются консонантными, прежде всего кварто-квинтовыми. Например, секунда-диссонанс в ходе  $S - D$  мотивируется основными квинтовыми связями того и другого с тоникой:  $T - S$   $D - T$ , причем само противоречие секунды укрепляет тонику; кроме того,

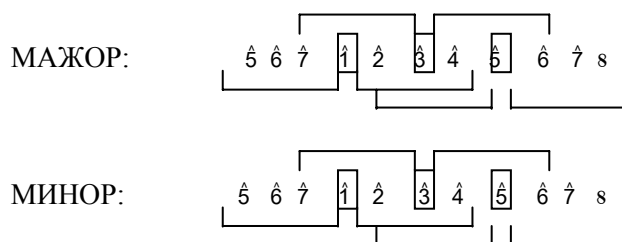
---

<sup>1</sup> В системе строя, соответствующей тонально-функциональной гармонии, два натуральных конструктивных интервала – чистая квинта  $3:2$  и большая терция  $5:4$ . Малая терция  $6:5$  к факторам строя не относится.



частое наличие в субдоминанте сексты (=  $\hat{2}$ ) дополнительно связывает гармонию:  $\hat{2} - \hat{5}$  = квинта.

Избегание диссонанса тритона отвечает идее наивысшей природной связи в системе, вырастающей из центрального ее элемента в виде консонирующего трезвучия. Основной диатонический звукоряд мажора и минора не содержит ни одного тритона к звукам тонического трезвучия:



В отличие от них все старые лады имеют тритон к какому-либо из звуков тонического трезвучия. Несомненно, становление нового типа лада с центром в виде трезвучия способствовало исчезновению старых ладов.

Аккордовые диссонансы свойственны двум неустойчивым функциям – доминанте и субдоминанте: для доминанты характерна септима, для субдоминанты – секста.

Диссонантность аккордовой структуры наиболее сильно выражает характер движения, стремления, является мощным фактором тонального тяготения. Типичность *септимы для доминанты*, а *сексты для субдоминанты* составляет дополнительную характерность их отношения к тонике (помимо активности хода доминанты в тонику, как в новый звук, и пассивности хода субдоминанты в тонику как в звук не новый, а имеющийся у субдоминанты в качестве ее квинты). Эти диссонансы (они найдены Ж.-Ф. Рамо) называются *характеристическими* (Х. Риман), то есть указывающими на качество функции: септима – на доминанту, секста – на субдоминанту.

Аккорды-диссонансы в классической функциональной тональности имеют следующую структуру: аккорд состоит из консонантного ядра (трезвучие D или S: эти буквы и обозначают не один звук, а все три) с добавлением диссонанирующего тона. Причем этот диссонанс сохраняет следы своего происхождения от задержания или проходящего звука, их энергия движения стала теперь энергией тяготения септимы вниз, сексты – вверх.



Исходная прагармония – самотождественность унисонно-октавного отношения 1:1 и 1:2. Музыкально это означает функциональную самотождественность звуков унисона и октавы в одновременности и в последовании. Иначе говоря, это есть сам принцип лада; в концепции тонального лада это – принцип тональной замкнутости и целостности. Не будь ее, не имели бы смысла и значения и все прочие отношения.

Первое пропорциональное деление лада (то есть унисонно-октавного отношения) дает то, что составляет фундамент классической *тональности* (независимо от ее лада – мажорного или минорного) – отношения доминанты (2:3:4) и субдоминанты ( $\frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4}$  или в целых числах, 6:4:3):

большее – меньшее и меньшее – большее  
 2 : 3 : 4                      3 : 4 : 6

- Пример 39. Музыкально:



Второе пропорциональное деление (делится большее гармоническое пространство, то есть квинта) дает то, что составляет фундамент классической ладовости – два ладовых наклонения: *мажор* (4:5:6) и *минор* ( $\frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6}$  или в целых числах, 15:12:10):

большее – меньшее и меньшее – большее  
 4 : 5 : 6                      10 : 12 : 15

- Пример 40. Музыкально:



Третье пропорциональное деление (теперь делится меньшее гармоническое пространство, то есть кварта) дает *характеристические диссонансы*, то, что выявляет носителей тонального тяготения и дифференцирует их согласно функциональной противоположности родившихся в первом делении двух отношений – доминанты и субдоминанты (тяготение особенно сильно при тождественности пропорций, то есть 2:3:4 с 6:7:8, и  $\frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4}$  с  $\frac{1}{6} : \frac{1}{7} : \frac{1}{8}$ ):

большее – меньшее и меньшее – большее  
 6 : 7 : 8                      3 : 4 : 6

- Пример 41. Музыкально:

### Функциональные группы. Вводные септаккорды. «Скрытые диссонансы»

Мощные опоры тональности, аккорды T, D и S, в процессе развития музыкального произведения всё время находятся во взаимодействии с мелодическими тонами. В целях богатства гармонии и во избежание схематизма используются все ресурсы аккордики созвучий, и при этом создается если не многообразие, то оптимальное разнообразие и в каждой из функций, в особенности в D и S. Так образуются функциональные группы аккордов.

К самым распространенным «заместителям» относятся вводные аккорды – сектаккорд и особенно септаккорд с обращениями. Принцип функционального замещения следует понимать не так, что *другой* аккорд *исполняет обязанности* данного, а как *видоизменение* данного основного функционального аккорда. Важно учитывать также и то, что функциональное значение гармонии касается и *каждого звука* аккорда (звукоступени основной гаммы). Эффективный способ выяснить функциональное значение аккорда – установление аккордовой функции отдельных тонов. Во вводных аккордах обнаруживается полное функциональное тождество аккордовых функций их тонов с доминантовыми септ- и нонаккордом.

## • Пример 42

Основные тоны при вводных аккордах с разрешением в тонику: не  $\hat{7} - \hat{1}$ , а  $\hat{5} - \hat{1}$ . Естественная близость вводных аккордов и объясняется тем, что функциональная связь их – квинтовая, а не (очень далекая!) секундовая, полутоновая. D – T – это одна квинта, а VII – I (=  $\hat{5} - \hat{1}$ ) пять квинт. Полутоновое соотношение, собственно VII – I, в гармонии встречается, но только не в стиле венских классиков, а в музыке XX века.

## • Пример 43 А Б

Пример приводится как доказательство (по методу *ad absurdum*), что основным тоном вводного аккорда нельзя считать вводный тон (он сохраняет свою функцию доминантовой *терции* от основного тона). Хотя в педагогической практике вводный септаккорд часто называется «септаккордом VII ступени», это надо понимать лишь как методическое упрощение, как *обозначение* аккорда, но не как его научное *объяснение*. Только в одном случае «VII<sub>6</sub>» может считаться аккордом с основным тоном  $\hat{7}$  ступени – если он разрешается в аккорд III ступени, образуя отклонение во фригийский e-moll ( $D_{3>}^{5>} - T$ ).

Гораздо более разнообразны те видоизменения «трех единственно существующих гармоний» (Риман), при которых образуются аккорды, сами по себе (вне контекста), имеющие другой основной тон. (Этого нельзя сказать о вводных септаккордах, опирающихся – сами по себе – на уменьшенную квинту, не дающую основного тона). Источником их являются линейные ме-

лодические диссонансы, внедряющиеся в аккорд подобно септима  $D^7$ , и получающие в нем гармоническое значение. Так же как сочетания с неаккордовыми звуками равновозможны в любой функциональной группе, в каждой из них, в том числе и в тонической, могут образовываться созвучия с другим (вне контекста) основным тоном – функциональные спутники, окружающие основные представители функции. Логика их образования: звуки консонантного ядра в составе аккорда сохраняют свою природу консонансов, а добавляемый к ним звук подчиняется правилам неаккордовых диссонансов, даже если при данном сочетании звуков диссонирующий интервал не звучит (септима при отсутствии прима или секста при отсутствии квинты). Диссонанс оказывается, таким образом, *скрытым* (по Риману – «мнимый консонанс»). По сходному принципу такой звук может быть добавленным и свободно (например, секста ниже прима).

Особенно часто здесь используется созвук параллельный к основному функциональному консонантному ядру:

	б. терция	м. терция	$+S$ $+D$ $+T$	$^{\circ}Sp$ $^{\circ}Dp$ $^{\circ}Tp$
			$\downarrow$ $\downarrow$ $\downarrow$	$\uparrow$ $\uparrow$ $\uparrow$
м. терция	б. терция		$+Sp$ $+Dp$ $+Tp$	$^{\circ}S$ $^{\circ}D$ $^{\circ}T$

Разница между мнимым консонансом параллели ( $+Sp$ ,  $+Dp$  и т. д.) и скрытым диссонансом состоит в функционировании не входящего в консонантное ядро звука. Если он явно выполняет роль проходящего, задержания (апподжиатуры), вспомогательного, камбиаты, предъема, то аккорд – основной (не параллель) с диссонансом, если же он не связан типичными для линейных диссонансов секундовыми ходами голоса, а берется просто как (мнимо)консонансирующее трезвучие, тогда – параллель.

Вследствие терцовости структуры консонантного ядра скрытый диссонанс сверху (септима → Oberterzklang, созвук верхней терции по немецкой терминологии) или снизу (секста → Unterterzklang, созвук нижней терции) образует медианты – верхние и нижние. В классической гармонии медианты («средние», то есть делящие квинту) не имеют особой функции (это возникает позже, у романтиков), и должны трактоваться как ответвления от основных трех, как их видоизменения (медианты получают и свои особые знаки).

Таблица функциональных диссонансов и медиант

• Пример 44 А – К. ГРУППА ТОНИКИ

**(А)** **(Б)**

скрыт. дисс. (п) 7  
консон. 7  
скрыт. дисс. (п) 5  
консон. 5  
[C: T8-7 S] [C: T5-6 S]

**(В)** **(Г)**

консон. 6  
скрыт. дисс. (к 5)  
скрыт. дисс. (к 5) (R. nom.)  
консон. 9  
[C: D7 T6] [C: D7 T6]

**(А)** **(Е)**

скрыт. дисс. (к 5)  
консон. 9  
скрыт. дисс. (к 5)  
консон. 11  
[F: D6-5 T] [G: S5-6 T]

**(Ж)** **(З)**

консон. 11  
скрыт. дисс. (к 5)  
консон. 13  
скрыт. дисс. (к 5)  
[C: D T6] [C: D T6]

(И) (К) (М. П. Мусоргский)

С D T T es S T T S T

• Пример 45 А – И. ГРУППА СУБДОМИНАНТЫ

(А) (Б) (В)

С S D S S D S S T T S

(Г) (А) (Е)

С T S D T T S S D T S S D S

(Ж) (ПМ) (3) (3) (И)

С S T S T S S D T S S D S



• Пример 46 А – Ж. ГРУППА ДОМИНАНТЫ

Handwritten musical notation for Example 46, showing two staves with chords and functional labels. The first staff includes circled letters A, B, and Г, with handwritten notes like "скрыт. агрес." and "конс. агро". The second staff includes circled letters А, Е, and Ж, with a reference to "(В.А. Моцарт)" and a final chord labeled "= N<->".

При введении диссонирующих звуков в состав тоники она утрачивает присущий ей характер покоя и получает устремление к какой-либо другой гармонии в зависимости от движения неаккордового диссонанса. Гармонически это означает проявление местных (термин И. В. Способина) или переменных (термин Ю. Н. Тюлина) функций, то есть таких отношений, когда аккорд, сохраняя основную свою, центральную функцию (то есть значение по отношению к центральной тонике), временно приобретает *еще и другую*, по отношению к какому-либо местному центру тяготения («имитация каденции» по Ж.-Ф. Рамо, то есть подражание обороту D – T, либо S – T).

Небесполезно выделить некоторые руководящие *принципы различения функций* у медиантовых аккордов для разграничения с нивелирующей функциональностью счетом по ступеням. Принципы эти не абсолютны, и касаются преимущественно гармонии классического типа (в эпоху позднего романтизма часто иное понимание медиант), но, тем не менее, они могут помочь во многих случаях.

VI ступень:

- |  |                          |
|--|--------------------------|
| 1. В обороте $V^7 - VI$                    | VI = T                   |
| 2. В обороте I – VI – IV                   | VI = T                   |
| 3. В обороте I – VI – II                   | VI = T (или в мажоре Tr) |
| 4. В обороте I – VI – II < [D]             | VI = T                   |
| 5. В обороте $I_{8.7} - VI - IV$ (или II)  | VI = S (ср. с № 2)       |
| 6. В обороте IV – VI – I                   | VI = S                   |
| При отклонении –                           |                          |
| 7. в мажоре $\underline{D} \rightarrow VI$ | VI = Tr                  |

8. в миноре  $\underline{D} \rightarrow VI$  VI = Sp  
 9. (в мажоре)  $\underline{D}_{(IV)} - VI$  VI = S (ср. с № 1)

III ступень:

1. В обороте I – III – IV III = T  
 2. В обороте  $V^7 - III$  III = T (без примы)  
 2. В обороте III – I III = D  
 4. В обороте III – VI III = D (в мажоре)

Надо иметь в виду, что чисто звуковое совпадение аккордового состава, например,  $e \cdot g \cdot h$  в C-dur, в функциональной гармонии не означает, будто это один и тот же аккорд, так как в одном случае это аккорд тоники (его терция, квинта и септима), а в другом – доминанты (его секста, прима и терция), и функции одних и тех же звуков различны<sup>1</sup>. Аккорд – это не состав звуков.

Обратим внимание также на то, что метрические условия иногда влияют на трактовку аккорда (в таблице «VI ступень» см. обороты № 2 и 5), ибо метрика значима для линейных диссонансов (проходящих, задержаний), с которыми связаны моменты смены функций, значение главного и подчиненного.

### Альтерация

С влиянием линейных диссонансов (неаккордовых звуков) связано образование и альтерированных аккордов. Разница здесь главным образом в том, что последние образуются посредством хроматических диссонансов и так же как диатонические, хроматические неаккордовые могут внедряться в аккорд любой функции, в том числе и тонической. Основные виды альтераций известны из довузовского курса. К ним надо добавить лишь альтерации звуков тоники (Пример 47 В).

- Пример 47 А Б В

<sup>1</sup> Сводную таблицу функциональных значений гармонии периода венских классиков см. на с. 158–159.

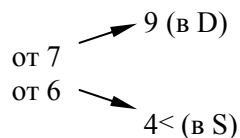
(см. также далее в разделе «Двойная доминанта. Неаполитанская субдоминанта»).

Следует обратить внимание на то, что неаполитанский секстаккорд и соответствующее трезвучие почти никогда не образуются в результате альтерации. Их природа – влияние *фригийского лада*. Альтерация ведет к образованию и закреплению в ладу недиатонических аккордов, фонически совпадающих с гармониями отдаленных тональностей (Пример 47). Привлечение их в сферу данной тональности заметно расширяет, таким образом, круг принадлежащих ей гармоний. Особенно интенсифицируется этот процесс в эпоху романтизма.

Особого рода линейный диссонанс ведет происхождение от обострения тяготения субдоминанты при прямом разрешении ее в тонический аккорд. К двум основным типам диссонанса-интервала – к септимеру и сексте – прибавляет еще один – увеличенная кварта.

• Пример 48

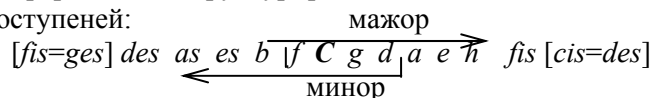
Строго говоря, он должен был бы называться четвертым диссонансом, после ноты в качестве третьего:



Но так как «надстройка» ноны не отменяет, а наоборот предполагает наличие септимы, то последняя и остается остовным диссонансом. Увеличенная же кварта, лежащая ниже сексты, настолько видоизменяет звучание диссонанса-аккорда, что его обычно принимают не только за другой аккорд, но даже за созвучие другой функции, доминантовой («вводный терцквартаккорд»), но только «выполняющей роль» субдоминанты. В действительности же этот аккорд – не вводный по своей *функции*. «Вводный» его характер опровергается фундаментным ходом баса  $S_1 - T_1$  или  $S_3 - T_1$  (см. Пример 48), «корень» этой гармонии – четвертая ступень, но не пятая и не седьмая.

### Двойная доминанта. Неаполитанская субдоминанта

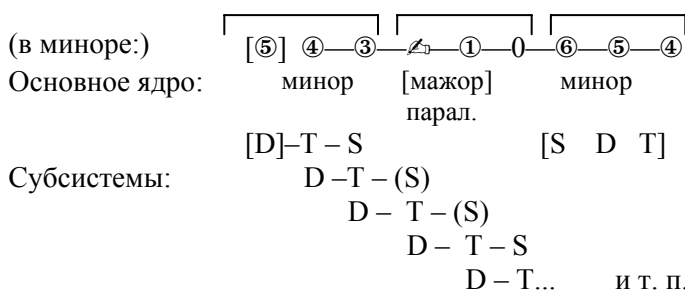
Помимо описанных выше диатонических и альтерированных аккордов к числу широко употребительных гармоний классической функциональной системы относятся еще две недиатонических – двойная доминанта ( $\mathbb{D}$ ) и неаполитанский сектаккорд ( $S^n$ ) в миноре. По сравнению с диатоническими они, несомненно, расширяют круг тональных гармоний:  $\mathbb{D}$  по своей сущности принадлежит к типу побочных доминант (о них см. далее), а  $S^n$  – к типу гармоний смешанных ладов, так как заимствуется из фригийского лада (в некоторых учениях о гармонии  $S^n$  называется «фригийским сектаккордом»). Но вместе с тем такое расширение не создает еще «расширенной тональности» (она начинается от смещения мажора и минора и усиления роли побочных доминант и субдоминант в рамках главной тональности). Причина состоит в том, что «тональность» как зависимость от единого основного тона в отличие от чисто диатонических старых ладов в своем полном виде стремится охватить иерархически структурированные все двенадцать звуков как основных звукоступеней:



Таким образом возникает не расширенная тональность в собственном смысле, а полная функциональная система, где «края» –  $\mathbb{D}$  и  $S^n$  создают полноту гармонического состава, а не расширение лада за счет включения «чужих» элементов.



ных участках, типичному для старых модальных ладов, пришел принцип иерархического подчинения побочных функций главным. Показательно умаление роли полной автентической секвенции у венских классиков. Находясь в квинтовом отношении, цепь ее аккордов образует несколько *субсистем*, то есть подчиненных центру местных ладовых ячеек:



В рамках каждой субсистемы возможны имитации основных моделей (D – T, S – T) на других ступенях. В пределах диатоники субсистемы могут имитировать основные модели в старых ладах:

- в лидийском – на 0 (на нижнем тоне квинтового ряда),
- в миксолидийском – на ♯ (на 2-м тоне квинтового ряда),
- в дорийском – на ③ (на 3-м тоне квинтового ряда),
- во фригийском – на ⑤ (на 5-м тоне квинтового ряда).

По мере вытеснения мажором и минором старых ладов из центра лада, происходит такое же вытеснение их и из субсистем, превращающихся тем самым в *отклонения* (= хроматические субсистемы). Мобильные и динамичные мажор и минор оказываются способными и к гармоничному включению в общую централизованную систему, несмотря на тождественность ладовой структуры мажору либо минору на всех ступенях диатоники (считая от нижнего тона квинтового ряда):

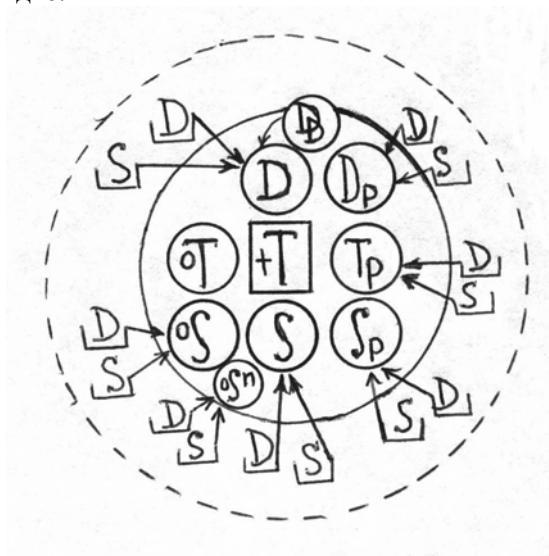
- Мажор – на 0 (минус 1 знак, функция S),
- Мажор – на ♯ (плюс 1 знак, функция D),
- Минор – на ③ (минус 1 знак, функция S),
- Минор – на ⑤ (плюс 1 знак, функция D).

Средством укрепления главного центра оказываются два фактора:

1. Сохранение за местным центром в отклонении его функции в системе центрального тяготения и
2. Более сильно выявляемые благодаря отклонению функциональные контрасты S и D между местными тониками.

Для централизации при субсистемах-отклонениях было бы достаточно одного только сопоставления контрастных функций (теория объединяющей тональности С. И. Танеева). Но, кроме того, централизации способствует и определенная направленность тонального (здесь внутритонального) развития. Если последование аккордов обобщается формулой TSDT, то последование отклонений (как и тональностей) имеет тенденцию следовать обратной формуле TDST. Логика формулы TDST говорит о централизации: последование к ближайшему центру T – D – дает высокую связь местных тоник, основные тоны которых складываются в звуки основного тонического аккорда (тем самым не предрасполагающего к укреплению побочных тоник); далее последование направляется к более контрастной гармонии, причем контраст функций порождает тяготение к основной тонике, которая и заключает сплоченную гармоническую структуру.

Хроматизация субсистем приводит к широкому развитию строго централизованных отклонений, динамизирующих и разнообразящих гармонию за счет использования побочных доминант и субдоминант, аккордов, которые сами по себе не принадлежат сфере данной тоники в том смысле, что они не имеют прямого тяготения к ней. Это не главные функции, а побочные. Включение побочных доминант и субдоминант способствует расширению тонального круга, у классиков, однако, в строго централизованном иерархическом порядке:







- Пример 52. В. А. Моцарт. Соната (№ 4) KV-282, I часть

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata No. 4, KV-282, in C major. The score is in 3/4 time and marked 'Adagio'. It shows the first four measures of the piece. Below the staff, there are handwritten annotations: 'Es' in a box, 'T', 'D', 'D7', 'D', 'D7', 'Sp', 'D7', 'T', 'D7', 'T'. At the bottom, there is a line with 'ОТКА:' followed by 'T', 'D', 'S', 'T'.

Третий путь расширения тональности (наряду с альтерацией и побочными функциями в субсистемах) открывается в явлении смешения ладов. Вопреки схематизму учений о чисто диатонической структуре и диатоническом родстве ладов, в XVIII веке музыкант еще ощущал наличие в ладу не только диатонических трезвучий, но и одноименной тоники, хотя бы и на несколько ином положении<sup>1</sup>. Мажоро-минор у венских классиков главным образом имеет вид мимолетной ладовой переменности: нередко образование гармоний мажоро-минора вследствие движения голосов по хроматической гамме со скрытыми линейными диссонансами.

C-dur: мажор – минор – мажор  
или (реже)

c-moll: минор – мажор – минор

<sup>1</sup> Немецкий теоретик Й. Рипель (середина XVIII века) в одной из своих работ в шутку так и характеризует гармонии лада (C-dur): C = «хозяин» (Meyer), G = «старший слуга» (Oberknecht), a = «старшая служанка» (Obermagd), e = «младшая служанка» (Untermagd), F = «поденщик» (Taglohner), d = «побегушка» (Unterläuferin), c = «черная Гредель» (schwarze Gredel), прозвище шведской королевы Маргариты (Ripfel J. Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Frankfurt u. Lpz., 1755). См. в работе: Кириллина Л. В. Творчество Бетховена и музыкальная теория XVIII – начала XIX веков. Дипл. работа. МГК, 1985.

## • Пример 53

The musical score for Example 53 consists of four staves. Each staff features a melody line with notes and a harmonic line with chords and figured bass notation. The notation includes various accidentals, clefs, and dynamic markings, illustrating a complex harmonic expansion from D major.

Непосредственно экспрессивное использование расширенной тональности у венских классиков ограничивается неременной функциональной централизованностью и логической выверенностью всех гармоний. В Примере 54 расширение тональности состоит в том, что в рамках господствующего D-dur образуется участок включенного в него d-moll ( $^{\circ}T_{6-5}$ ). Типично для венских классиков, что все гармонии, призванные более ярко воплощать слова текста («сведение с ума старушек», см. текст), предельно сильно тяготеют к *тонике* (звук *d*), хотя бы лад мог и меняться (с мажора на минор). Таким образом, венско-классическое расширение тональности не связывается ни с какими аккордами, отношение которых к тонике было бы затруднено. Это расширение

по сути – пополнение ресурсов тональности при безраздельном господстве центра (см. структурирование 12-ти ступеней на с. 112).

- Пример 54. В. А. Моцарт. «Дон Жуан», I действие, Ария Лепорелло

Handwritten annotations in the score include:  
 Above the vocal line: ход к тонике (схема)  
 Below the piano line: T S D T, 5 7 6 5

### Модуляция. Гармония и формообразование

С начала эпохи Нового времени усиливалось значение музыкальных форм, основанных на чисто музыкальных законах. Первое место среди музыкальных факторов формообразования заняла модуляция. Возможность продвижения музыкальной мысли путем перехода в другую, родственную тональность создала принцип гармонической структуры, заместивший прежний – принцип серии каденций лада. На модуляции основывается наиболее важный тип фуги (баховского времени), с ладовым контрастом в средней части и с замыканием формы обстоятельным кадансом в главной тональности. С модуляцией связано и становление первой формы симфонизма – оркестрового инструментального концерта (Вивальди, Гендель, Бах, в особенности его Бранденбургские концерты); в составе концертного цикла встречается концертная форма, принцип которой – модуляционное развитие. В эпоху барокко массивная концертная форма выполняла роль, сходную с сонатной в последующие эпохи.

Венские классики выработали новую концепцию модуляции, резко отличающуюся от модуляции предшествующего исторического периода. Модуляция венских классиков отразила новую диалектическую идею развития как перехода в иное качество, к инобытию основной мысли. Если доклассическая, барочная модуляция (даже в концертной форме) не связывалась с изменением тематических элементов, и модуляционный процесс носил плавный,

уравновешенный характер, то у венских классиков переход к другой тональности совпадает с образно-тематической трансформацией. Место модуляции – связующая партия в сонатной форме, в рондо (рондо-сонате), в типичной для медленных лирических частей «форме адажио» (или «форме сонатного адажио»), то есть в форме трехчастной с переходами; также разработка в сонатной форме и рондо-сонате, в некоторых видах разработочных переходов. Отсюда динамизм классической модуляции. Сочетание гармонической модуляции с образно-тематическим переходом открыло новые возможности, действительные и для всех последующих эпох тональной музыки.

Модуляция же внутри темы, без перехода к новой теме отделяется тем самым от вышеописанной межтемной модуляции и составляет другую группу модуляционных явлений. Стройности и рациональной выверенности классических форм соответствует такая же стройная система гармонических структур, критерием которых является взаимодействие тональности и тематизма (тонально-устойчивых структур в темах и модуляционно-неустойчивых в ходах – связующих частях, разработках). Общая систематика основных форм есть поэтому классификация и крупнейших явлений гармонии<sup>1</sup>.

## I

1. Песенная форма (простая двух- и трехчастная форма, также период, большое предложение).

Примеры: *Гайдн*. Симфония № 94, тема вариаций C-dur;

*Моцарт*. Песня «Тоска по весне» (куплет).

2. Тема с вариациями.

Примеры: *Гайдн*. «Кайзер-квартет» ор. 76 № 3, II часть;

*Бетховен*. Соната ор. 57 f-moll, II часть.

3. Сложная трехчастная форма (с трио).

Примеры: *Глюк*. «Орфей и Эвридика», II действие, сцена 2, Танцы блаженных теней;

*Боккерини*. Струнный квинтет E-dur, III часть, Менуэт A-dur.

## II

4. Малое рондо однотоенное (или 1-я форма рондо).

Примеры: *Бетховен*. Соната для фортепиано ор. 2 № 1, II часть;

*Глинка*. Каватина Гориславы из оперы «Руслан и Людмила».

---

<sup>1</sup> Здесь дается только систематика форм, их гармонические структуры см. в кн. автора: *Гармония. Теоретический курс*. М., 1988. С. 451–452.

5. Малое рондо двухтемное (или 2-я форма рондо).

Примеры: *Моцарт*. Фортепианный концерт № 23 A-dur (KV 488), II часть f-is-moll;

*Бетховен*. Фортепианный концерт № 3 c-moll, II часть E-dur.

6. Рондо трехтемное (или 3-я форма рондо).

Пример: *Бетховен*. Соната op. 14 № 2 G-dur, финал.

7. Рондо, включая рондо-сонату (или 4-я форма рондо).

Примеры: *Бетховен*. Соната op. 2 № 2 A-dur, финал;

*Гайдн*. Симфония № 99 Es-dur, финал;

*Моцарт*. Соната для фортепиано № 17 D-dur (KV 576), финал.

8. Пятая форма рондо.

Пример: *Бетховен*. Соната op. 2 № 1 f-moll, финал.

### III

9. Сонатная форма.

Пример: *Бетховен*. Симфония № 3 Es-dur, I часть.

Дальнейшие, более конкретные объяснения модуляции и значения гармонии для формообразования даны при заданиях.

## Структурные уровни гармонии

Справедливо мнение, что классическая композиция построена на гармонии. Формообразующее действие гармонии осуществляется на различных уровнях структуры музыкального произведения. Гармония и стройность целостной композиции происходят от всеобщей музыкально-логической централизации, достигаемой путем строгого логического соподчинения структурных уровней друг другу. На каждом более высоком уровне структурные отношения смежного более низкого действуют как единицы материала, спланивающиеся в определенный слой формы.

Наиболее полно и ясно формулирующее действие гармонии проявляет себя в музыкальных формах классического типа, особенно в более крупных – рондо, сонатном аллегро, как у венских классиков, так и у позднейших композиторов XIX – XX веков. Красота гармонии раскрывается в слаженном взаимодействии всей «пирамиды» звуковысотной связи, начиная от основного тона (аккорда, звуковой группы) и увенчиваясь целостной гармонией сонатной формы, сонатного цикла (о чем говорят: g-moll'ная симфония, Fis-dur'ный ноктюрн).

Состав и взаиморасположение структурных слоев гармонических отношений включает четыре пласта:

**α**

- Первый, классификационно низший структурный уровень – это *аккорд*, имеющий основной тон и функционально подчиненные ему консонирующие и диссонирующие звуки, это:
  - квинта и терция (большая, малая),
  - септима (в доминанте), секста (в субдоминанте) и возможные другие диссонансы,
  - неаккордовые звуки – задержания, проходящие, вспомогательные предъём.

Звуки альфа-уровня связаны с низшим уровнем формы – тактом и мелодией-мотивом.

**β**

- Второй структурный уровень есть триединство: тема + тональность (и ее функции) + песня-форма. В гармонии бета-уровня аккорды – это уже единицы материала, а представляющие их основные тоны образуют *систему тональных функций* – гармоническое явление более высокого порядка, чем функции звуков к основному тону аккорда. Единство тональности на протяжении темы поддерживается системой *каденций*, образующих каденционный план темы. Все отклонения имеют природу не модуляционную, а представляют собой расширение тональности внутри темы. Даже кадансовое отклонение (например, в конце периода – «модулирующий период») не меняет тоники темы и вопреки расхожей терминологии модуляцией не является. Однако при развитых песенных формах возможно называть это «малой модуляцией», то есть – внутри тональности; в крупном плане такое внутритональное движение как модуляция не учитывается, и тема считается одной крупной тоникой (говорят: «главная тема написана в тонике»).

**γ**

- В формах более развитых, чем песенные, гармония темы, в свою очередь, оказывается лишь единицей материала для создания формального единства еще более широкого масштаба. Таковы различные виды формы рондо и сонатная форма. Теме-тональности противостоят на этом уровне процессы *модуляции*, как действительного перехода в другую тональность, и *побочные темы* (как правило в новых тональностях). Моду-

ляция («большая»), как структурный тип, есть *ход*, контрастный песенной структуре изложения темы. Компоненты хода – модель (фраза, мотив, предложение) и ее повторения (репликаты) со сменой гармонии и тональности. Модуляционные ходы связывают темы рондо и особенно развиты в сонатной форме (ее специфика есть «ход ходов» – разработка; два хода нормативны внутри экспозиции).

δ

- Высший структурный уровень – *целостная форма как гармоническая структура*. Здесь единицами материала являются структуры гамма-уровня – разноструктурные темы (главная, побочные), различные типы модуляции (связующая партия, возвратный ход, разработка, простые переходы) и другие части формы (коды, вступления).

Полнота всех четырех структурных уровней гармонии представлена в высших музыкальных формах – как в арии Дон Жуана (B-dur) из оперы Моцарта, финале Третьего концерта Прокофьева, I части Седьмой симфонии Шостаковича, I части Третьей симфонии Бетховена, во Второй балладе Шопена, в Шестой симфонии Чайковского. В песенных формах, где нет (большой) модуляции, не задействован «гамма»-уровень, но есть «дельта» – целостная гармоническая структура (романс Рахманинова «Ау!», песня Половчанки с хором в начале II действия «Князя Игоря»). Сюда обычно относятся и вариации (например, 32 вариации c-moll Бетховена, Персидский хор Глинки), сложные песенные формы (чередование простых; как, например, «Музыкальная табакерка» Лядова, финал «Картинок с выставки» Мусоргского).

Пример фиксации структурных уровней гармонии (на схеме только γ- и δ-уровни) – Бетховен, Соната op. 31 № 2, Adagio<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Знаки нотации гармонии (1) и формы (2):

(1) Буква в двойном квадрате = главная тональность, в одинарном = побочная;

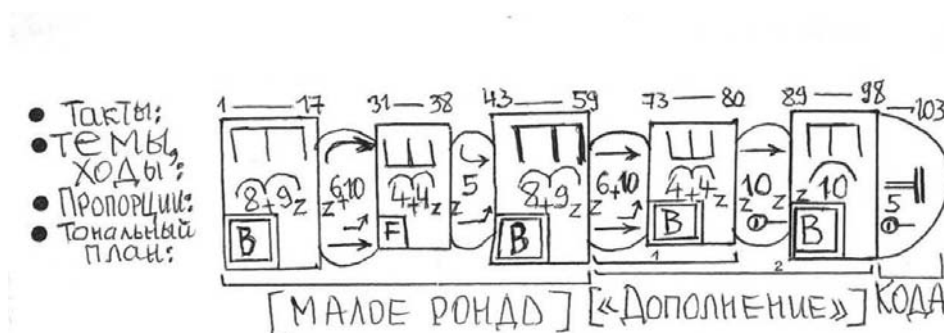
→ = модуляция; ⊙ — = органнй пункт на T.

(2) ПП = главная тема, Ш = побочная тема;

∩ = предложение (устойч.), ∪ = середина (неустойч.);

ходы: ↗ = уход от темы, ↖ = возвратный ход;

структуры: прямые линии = устойчивые части, закругленные линии = неустойчивые; ═|| = кода; знак z = наложение.



Значение теории четырех уровней гармонии с особенной силой обнаружится в Новой музыке XX века. Критерии решения запутанного вопроса «тонально? атонально?» заключены здесь. Так, до тех пор, пока композитор пишет в традиционных формах, его сочинение относится к тональному методу композиции; по крайней мере дельта-уровень (рондо, сонатная форма) доказывает принадлежность к *новой тональности*. В «Прометее» Скрябина есть все четыре структурных уровня гармонии, а основные тоны (альфа-уровень) он сам выписал (!) в партии Света (Lucifer); вслед за этим четки и тональные функции (но только всё в новых ладах, за пределами мажора и минора). У Веберна, Ксенакиса может не быть никаких основных тонов, соответственно и их функций; но это означает наличие совершенно иных проблем гармонии. О них – во втором томе настоящей книги.

Структурные уровни гармонии (схематически):

↑	δ	Форма как целостная гармоническая структура; тональный план;
	γ	Модуляция (в ходах, разработках), гармонико-структурные контрасты различных тем;
	β	Тональные функции и каденционный план (в единой тональности);
	α	Аккорды и их основные тоны.



### Дополнительная литература

- Глядешкина З. И.* Гармония венских классиков. М., 1998.
- Кириллина Л. В.* Творчество Бетховена и музыкальная теория XVIII – начала XIX веков. Дипл. работа. МГК, 1985.
- Риман Г.* Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. СПб., 1901.
- Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. Глава XII, раздел 2. М., 1969.
- Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. Вступление. М., 1959.
- Танеев С. И.* Письма по музыкально-теоретическим вопросам // С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. М., 1952.
- Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. М., 1966.
- Холопов Ю. Н.* Наклонение // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976.
- Холопов Ю. Н.* Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. Вып. 1. М., 1971.
- Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
- Холопов Ю. Н.* Структурные уровни гармонии // Musica Theorica-6. МГК, 2000 [на правах рукописи]; Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов н/Д.: РГК, 2002. С. 7–21.

## ЗАДАНИЕ 6

Ⓐ

Два варианта:

*Л. ван Бетховен*. Сонаты для фортепиано (арабская цифра – номер сонаты, римская – номер части):

1. II Adagio, тт. 1-16
2. II Largo, тт. 1-19
3. IV Rondo, тт. 1-16
4. II Largo, тт. 1-24
- или
19. II Rondo, тт. 1-16
23. II Andante, тт. 1-16
27. II [Rondo], тт. 1-16 (= 24)
32. II Adagio, тт. 1-16

Анализ гармонической структуры песенной формы (*одного* из четырех произведений). Выписать гармонические схемы *всех* средин.

Ⓟ

Закончить выполнение пьесы для органа.

Ⓢ

Подготовить дома и сыграть (наизусть) тему в жанре классического Adagio по заданному началу в простой трехчастной форме.

- Пример 55

Adagio cantabile [Л.в.Бетховен]

1 2 3 4 5 6

D T D S D T D T

Примерный план см. в Пояснениях. Напоминаем знаки:

- ⌒ = предложение, устойчивая часть
- ⌋ = середина, неустойчивая часть
- .. = гармония не указана
- D = тональность D-dur

## Пояснения к Заданию 6

Ⓐ Если рассматривать предлагаемые фрагменты бетховенских сонат с точки зрения элементарного гармонического анализа (какая тональность? какой аккорд?), то заниматься такой бетховенской музыкой было бы нецелесообразно – каждый без труда сумеет сделать это и с листа. Но художественное мастерство великого композитора, в частности и мастера гармонии, настолько многогранно и велико, что для их постижения и усвоения, – а это есть одна из целей анализа, – всегда остается большое поле деятельности.

Основная задача настоящего анализа состоит в том, чтобы *усвоить* некоторые общие принципы гармонических *структур*, *овладеть* ими с тем, чтобы можно было их практически *использовать* в своей собственной игре аналогичных форм. Анализ можно считать хорошим тогда, когда мы *научимся сами* играть (и сочинять) такие же гармонические структуры.

Поставленную задачу нельзя выполнить, если не учитывать в анализе типичные общие особенности данного, венско-классического стиля. К числу главнейших черт венского стиля, прежде всего, относятся: динамизм гармонической структуры, живость и гибкость гармонического ритма, большая активность и ритмическая острота мелодической линии (ходов по трезвучию, скачков по контурам аккордов), контрасты фактурного изложения. Эти и некоторые другие факторы обуславливают стилистические особенности гармонических структур.

Соответственно и разбор гармонии делается по линиям членения формы, после определения основных моментов гармонии наиболее крупного плана.

Отсюда общий план анализа гармонии:

1. Форма и (главная) тональность;
2. Период однотональный или модулирующий (либо большое предложение);
3. Предложения и каденции;
4. Гармонический план середины;
5. Что изменено в репризе.

Подробный анализ делается по основным линиям членения формы:

6. Главный двутакт (ядро музыкальной мысли);
7. Ответная фраза и гармония начального предложения;
8. Как второе предложение (вторая половина периода) развивает гармонию первого;
9. Как гармония середины создает контраст гармонии экспозиционной части;
10. Как реприза доразвивает экспозиционную часть (и продолжает середину).

Не ставя специальной целью анализ гармонического ритма (то есть ритма смен гармонии, учет того, сколько аккордов в такте) и количества голосов, необходимо всё же постоянно контролировать эти стороны композиции, а также взаимодействие гармонии и структурного членения.

Покажем проблематику анализа гармонической структуры на конкретном примере, включив в анализ еще и объяснение некоторых важных понятий, и демонстрацию некоторых общих принципов анализа музыки (см. Пример 56 А на след. странице).

1 – 5. Менуэт написан в C-dur<sup>1</sup> в простой трехчастной форме. Начальное большое предложение заключено, как обычно, полным совершенным кадансом. Гармонический план середины – отклонения в доминанту (D – D – D – D) с дополнениями (D – D) и предыктом на доминантовом органном пункте. Реприза варьирована фактурно.

6. Ядро музыкальной мысли заключено в начальном двутакте. Он состоит из двух слившихся мотивов а и b (см. Пример 56 А). Мелодически характерны ходы по трезвучию и «галантные» слиговые ноты (наподобие изящных танцевальных движений). Основная фраза дается на одной гармонии (тоники), причем нижние голоса имеют комплементарно-контрапунктический ритм.

Комплементарно-контрапунктирующий характер сопровождающих голосов еще сильнее выражен в оригинальном моцартовском изложении (запись согласно действительному звучанию, Пример 56 Б).

---

<sup>1</sup> Так называемые Шесть сонатин для фортепиано представляют собой обработку Пяти дивертисментов (серенад) Моцарта для двух кларнетов (бассетгорнов) и фагота (сочинены в Вене в 1783 году). Поэтому все сонатины в основе своей трехголосны. Все пять сонатин в B-dur (KV № 439<sup>b</sup>). Данный менуэт – II часть пятичастного второго из этих дивертисментов. Как Шесть сонатин они изданы Б. Муджелини (1907) в других тональностях (как и данный менуэт) и с другим порядком частей (например, I часть Первой сонатины – это I часть Четвертого дивертисмента).

• Пример 56 В. А. Моцарт:

Пять дивертисментов для 2-х

кларнетов (бассетгорнов) и фагота, № 2; Сонатина C-dur



Благодаря гармоническому ритму (смене аккордов по двутактам) создается противоречие между метром (тяжелый такт – четный) и гармонией (поначалу тяжелое время – в нечетном такте) и возникает изящный эффект легкого и грациозного покачивания.

Опора ощущается то на легком времени (в момент вступления аккорда), то на тяжелом (в момент окончания фразы)<sup>1</sup>. В этом произведении из противоречия метра и гармонии не возникает драматургического конфликта (как часто у Бетховена, особенно в сонатных главных темах), и дело ограничивается простым, но танцевально-пластичным, балансированием соперничающих метрических долей.

7. Ответная фраза (тт. 3-4) представляет собой повторение начальной (та же мотивная группа а б). Живость гармонической структуры происходит от перенесения мотивов в другие гармонии, с соответствующими изменениями интервалов (растягивание, сужение их). Действие гармонии как формообразующего средства простейшим образом выражается в «деформации» мелодической линии, укладываемой по контурам другого аккорда. Поэтому для гармонической структуры чрезвычайно важно, под какие мотивы подкладывается тот или иной аккорд, повторяется ли вся группа мотивов или же по одному. В данном случае ответная фраза тоже идет на одном аккорде, который вступает в т. 3 и не меняется в т. 4. В результате в т. 4 не оказывается не

<sup>1</sup> Метрическая схема классического восьмитакта:

— = — ≡  
1 2 3 4 5 6 7 8

(одна черта – простой тяжелый такт, двойная черта – вдвойне тяжелый такт, полукаданс; тройная черта – втройне тяжелый такт, полный каданс).

только гармонического каданса, но даже смены гармонии, и так как четвертый такт вдвойне тяжелый, обычное место каданса, то начальное противоречие метра и гармонии распространяется на четырехтакт, впрочем, сохраняя прежний оттенок грациозного балансирования. Таким образом, предложение не возникает, гармонический каданс дается только один раз в самом конце экспозиционной части. Образующаяся таким путем форма гармонически строится иначе, чем обычный период, – не из двух предложений (а признак предложения – заключение его каким-либо кадансом), а как бы «из одного предложения». В теории форм это не вид периода, а равноправная с ним самостоятельная форма большого предложения, которая не состоит из двух предложений (малых). Обычная его структура – не  $4 + 4$  (как в периоде), а  $2 + 2 + 1 + 1 + 2$  (дробление с замыканием). Таким образом, получается следующая система терминов:

Метрический 8-такт (строфа):

период из двух (малых) предложений $4 + 4$	большое предложение $2 + 2 + 1 + 1 + 2$
---	--

Возможен и период из двух больших предложений (22112 и 22112).

8. Развивающая часть формы большого предложения характеризуется неповторением начальной фразы, вместо этого – дробление и учащение гармонического ритма. От начальной фразы оставляется только первый мотив (с его ходом по звукам аккорда), а второй отбрасывается (см. Пример 56 А). Учащение ритма и активизация гармонической структуры выражаются в том, что теперь очень отчетливо слышны две гармонии в каждом мотиве (ритм гармонии ♩|♩). Начальная фраза (то есть оба ее мотива), в активизированном, ритмически обогащенном виде восстанавливается в конце, в момент каданса. Получается структурная формула 2 2 1 1 2 – основной тип построения формы большого предложения. В кадансе еще более активизируется ритм сопровождения, имитируя ритм мелодии на участке дробления:

Такты:	5	6	7	8
Мелодия:	♩	♩♩	♩	
Сопровождение:		♩	♩♩	♩

Таким образом, в, казалось бы, чисто гомофонном складе всё время скрыто присутствует контрапункт – контрастный, либо даже имитационный.

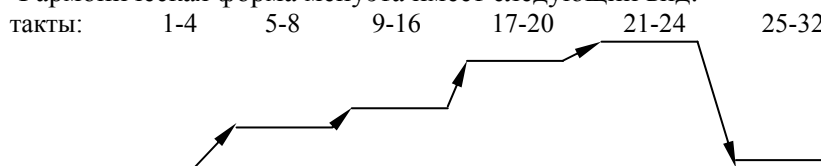
Для классических пропорций в гармонии важно *распределение* тональных функций. Первая половина восьмитакта обходится только тоникой и доми-

нантой. Во второй, как часто у венских классиков в шестом такте, находится единственная в периоде субдоминанта. Парадоксальным образом о классических начальных формулах Т – D, D – Т обычно говорят: «гармония простая». Необходимо специально возразить против неправильного применения терминов. Не гармония проста, а акустическая структура аккордов (здесь 4:5:6) и акустическое соотношение аккордов (здесь 1:3/2). Гармония же состоит, прежде всего, в *гармонической идее* сочинения, а она отнюдь не проста, доказательством чего служит обычно то, что анализирующие ее не видят (потому и не видят, что гармония *не* проста). Здесь гармоническая идея (в отличие от множества барочных гармонических структур) состоит в стилистически характерной и четко выраженной структуре динамического взлета с последующим разрешением в репризу:

тт.:	1-4	5-8	9-16	17-20	21-24	25-32
	около	шире	выход в	еще более	самое острое	как сначала
	тоники	круг	другую	сильные	в гармонии	(= 1-8)
			область	средства		

(Для наглядности то же можно было бы выразить числовой прогрессией.)

Гармоническая форма менуэта имеет следующий вид:



Конечно, и в эпоху барокко были подобные структурные формы гармонии. Но именно для стиля венских классиков типична такая ритмическая стройность и кристальность формы, такое четкое гармоническое пропорционирование, такая чистота принципа и острота его выражения, происходящая от резкой дифференцированности гармонических структур, такая открытость выражения структурной идеи роста.

*Сложность*, точнее, искусность гармонии первых четырех тактов и состоит в *выборе* аккордов именно как начальных, в принадлежности данного участка к сложной целостной гармонической структуре, основанной на тонкой градации гармонических ресурсов.

Попутно заметим, что гармонический анализ не должен быть равномерным перечислением аккордов и тональностей. Следуя этапам формы, гармония меняется в своих закономерностях и задачах. Точно также и гармонический анализ занят решением *разных* задач при освещении различных участков гармонической структуры.

9. Свежесть гармонического звучания середины объясняется в первую очередь тем, что в ней появляются гармонии, которых не было в экспозиции (тт. 1-8), либо они были в ней незаметны. Найденное еще в XVII веке средство музыки – повторение мотивов (мелодии) в другой гармонии (на других ступенях той же тональности, на тех же или других ступенях другой тональности) – уже в эпоху барокко дало возможность построения крупных автономно-музыкальных форм. У венских классиков оно стало также еще и средством острых динамических контрастов. В менуэте Моцарта после *однотонального* C-dur особенно остро и эффектно звучит G-dur. Освежающий эффект звука *fis* дает возможность длительного пребывания в новой сфере. Схема гармонии этой середины:

C	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
	D – D		D – D		D – D		.. D – D		D – D		D – D	D <sup>3-4-5-6-7</sup>				
												Ⓢ				
	G:	D – T		D – T		D – T	S <sub>8-6</sub> – D – D				..					

Принцип гармонии середины:

$$\text{D} - \text{D}, \text{D} - \text{D}, \text{D}^{8-7}$$



Ⓢ

Назовем его: **п р е б ы в а н и е в д о м и н а н т е .**

Изобилие повторений  $\parallel: \text{D} - \text{D} : \parallel$  есть один из типичных приемов гармонии середины, составляющих контраст к экспозиции. *Экспозиционная гармония устойчива и подвижна. Серединная – неустойчива и может быть малоподвижной.* Отсюда возможность увеличения размеров середины за счет повторений (как правило, с разрешением в доминанту). Однако повторения должны быть *измененными, варьированными*. Очень типичны *повторения с перестановкой голосов*: мелодия передается из сопрано в бас или в другие голоса, а сама замещается сопрановым контрапунктом. В данном менуэте при подобных перестановках голосов получается настоящий бесконечный канон (!) первого разряда, см. тт. 9-10, 11-12, 13-14. Причем средний голос также вовлекается в перестановки, тт. 13-14 оказываются благодаря этому производным соединением в тройном вертикально-подвижном контрапункте октавы по отношению к первоначальному соединению в тт. 11-12. Начало середины представлено как трехголосное фугато (средний голос – в обращении). Такую гармонию никак нельзя считать «простой».



Подобные освежающие звучание контрасты фактуры (ср. начала обеих частей) объединяются здесь еще и с обновлением ритма в мелодии. Техника обновления здесь такова: ходам по звукам аккорда противопоставляется гаммообразное движение. Ритмы мотивов начальной фразы разъединяются:

а:  и b: 

Ритм первого становится в начало середины (тт. 9-16), а ритм второго – в конец (тт. 17-20, 21-24; в тт. 21-24 он накладывается на восходящее гаммообразное движение мелодии).

Форма середины – каноническая имитация с кадансом (8 тактов), дополнение (4 такта) и предыкт (4 такта) – образует большое сложное построение, достойное развитой середины простой трехчастной формы.

10. Реприза контрастирует середине тем же, чем середина – экспозиции: после диссонанса высшего порядка (середина с ее доминантой) наступает разрешение в тонику высшего порядка (реприза с ее главной тональностью). Доразвитие идет за счет полного фактурного обновления в сопровождении репризы – в ней сплошные восьмые. Интересно, что при фортепианном переложении форма стала менее гибкой. В моцартовском оригинале (Пример 56 Б) восьмые есть в голосоведении уже начальных фраз репризы.

Чему можно практически научиться при анализе гармонической структуры в данном произведении Моцарта?

По меньшей мере двум вещам:

1. Как строить гармонию большого предложения: начальная фраза в два такта; ее повторение в противоположной гармонии, причем без кадансового заключения; оставление одного мотива из двух, более активного; его повторение в другой гармонии; полный каданс в той же или другой тональности; общая структура 2 2 1 1 2.
2. Как строить середину типа «доминанта» (в одной из разновидностей): оборот  $\text{D}^{\flat}$  – D; его повторение с перестановкой голосов или от других обращений  $\text{D}^{\flat}$  (повторение может быть неоднократным); предыкт на доминантовом органном пункте с мелодией, развертывающей поочередно звуки доминантсептаккорда.

Усвоив эти приемы гармонической техники (в тесной связи с формой), мы можем отделить их от произведения, в котором нашли, и сделать нашим достоянием (то есть буквально «у-своить», сделать своим).

Критерием усвоения, а следовательно, и плодотворности гармонического анализа, является открывающаяся возможность применить усвоенные приемы с *собственным материалом*.

Поэтому любознательным и любящим музыку в себе людям предлагается здесь (и всякий раз в аналогичном месте) поупражняться в музыке, играя соответствующие гармонические формы, развитые из своего материала.

Метод же анализа гармонии в вышеизложенной его трактовке и есть проявление принципа «анализ как модель для собственной работы», позволяющий учиться непосредственно у самих великих мастеров музыки (причем теоретический аппарат анализа получает свое истинное назначение – быть *посредником* между нашим сознанием и музыкальной мыслью композитора). Тем самым и анализ гармонии становится средством упражнения в прекрасном, позволяет нам какое-то время находиться в сфере музыкальной мысли великих композиторов и *приобщаться* к ней специфически *художественным* методом познания искусства – *усвоением* его, музицированием.

Играть же гармоническую схему данного менуэта Моцарта можно было бы или просто по фортепианному изложению (ибо оно уже есть в какой-то мере «схема» подлинного, ср. Примеры 56 А и Б) или в собственно «задачной» фактуре (голосоведение в каноне соблюдать обязательно).

Ⓟ Главные указания к выполнению пьес для органа были даны в Заданиях 5-А и 5-Б. Здесь необходимы лишь разъяснительные примечания к отдельным пьесам и некоторые общие указания.

#### 1. Прелюдия F-dur.

Материал секвентной интермедии (тт. 21-26) заимствуется из первой интермедии (тт. 9-16). Гаммообразные мотивы (т. 9 – альт, т. 10 – тенор) надо расположить в разных голосах тактов 21 и 22 так, чтобы они давали хорошую гармонию с басом (и с сопрано, если этот голос должен быть сохранен; возможно его и заменить каким-либо другим, хорошо звучащим). После этого надо пополнить гармонию другим средним голосом, придав ему определенный рисунок, например, арпеджиообразным, но идущим против скачков баса (как в тт. 9-10). Рисунки секвентных голосов тт. 21-22, 23-24 надо отразить в тт. 25-26 с тем, чтобы подвести голоса к вступлению темы в т. 27.

Проведение темы в тт. 27-30 целесообразно к концу слегка оживить – ритмически или линейно.

Для интермедии тт. 31-37 материал надо заимствовать из первых двух интермедий (тт. 9-16 и 21-26), однако сильно его изменить. Например, в т. 31 можно гаммообразный мотив поместить в сопрано. В зависимости от контекста в т. 32 или 33 целесообразно ввести в каком-либо из голосов рисунок не-

прерывными восьмыми. Далее в тт. 34-36 движение восьмыми должно усилиться еще больше. Уменьшенный септаккорд в т. 37 имеет значение критической точки. Его патетическое звучание может быть подчеркнуто внезапным увеличением числа голосов (до пяти-восьми) и остановкой движения. Последний двутакт – заключительный каданс в массивном аккордовом складе, в медленном темпе (*Adagio*).

По окончании работы необходимо прослушать всю пьесу как *целое*, тщательно проверить линии развития, устранить возможную инертность повторов, местами оживить голоса в переходных моментах на стыке частей, улучшить мелодические качества верхнего голоса. Общие руководящие принципы и критерии лучше всего черпать в анализе органных сочинений Баха.

## 2. Токката G-dur.

Изложение темы в e-moll (тт. 18-20) фактурно может следоватьначальному (тт. 1-3), так как смена лада в состоянии дать достаточное освежение звучания. Интермедия в тт. 20-22 по материалу повторяет первую интермедию (тт. 7-10), желательно с перестановкой голосов. Если простая перестановка голосов дает не вполне хорошее звучание или не очень удобна для игры, то нужно ее слегка корректировать, сохранив эффект повторения, но улучшив звучание. Проведение темы в тт. 23-25 может иметь такое же изложение, как и в тт. 11-13, но только в другой тональности.

Четвертая интермедия (тт. 26-28) – повторение второй (тт. 14-16), однако в других тональностях и с перестановкой верхних голосов (см. возможные ориентиры движения верхних голосов в тт. 26-27).

Предыкт на доминанте в тт. 29-31 целесообразно повторить на материале темы (т. 1), однако, направив движение не вниз, а вверх по аккордам, причем каждый следующий такт должен представлять собой секвентный подъем (по секундам или по иным интервалам). На вершине подъема (т. 32) звучание уменьшенного септаккорда, кульминация пьесы, может быть подчеркнуто внезапным увеличением числа голосов (до пяти-восьми) и остановкой движения. Последний двутакт – заключительный каданс в массивном аккордовом складе, в медленном темпе.

По окончании работы необходимо прослушать всю пьесу как *целое*, тщательно проверить линии развития, устранить возможную инертность повторов, местами оживить голоса в переходных моментах на стыке частей, улучшить мелодические качества верхнего голоса. Общие руководящие принципы и критерии лучше всего черпать в анализе органных сочинений Баха.

И) Материал заданного предложения уже определяет стилистические особенности трехчастной темы, которую надлежит построить. Это стиль раннего Бетховена, и его лишь нужно сохранить на всем протяжении темы, придерживаясь развития именно заданных элементов.

Примерный план трехчастной темы с серединой типа «пребывание на доминанте» (с включением в него и выписанного в Примере 55 начального предложения):

D	1 2 3 4				5 6 7 8				9 10 11 12				13 14 15 16				17 18 19 20			
	T S .. D				T.. D D				D T.. D D <sup>8-7</sup>				T S .. D				D → Sp D T			
	A:				D T				D T											

Первая часть – период из двух предложений, в конце модулирующий в доминанту (A-dur).

Возможный ритм второго предложения:

Такты: 5 6  
Ритм: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Вторая часть – середина, начинающаяся и заканчивающаяся доминантой.

Возможный ритм середины:

Реприза					
	9	10	11	12	13
♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩
				♩ ♩ ♩	

Третья часть – реприза в форме периода. Первое предложение – слегка развитое по ритму мелодии и сопровождающих голосов первое предложение первой части. Второе предложение содержит отклонение в субдоминантовую параллель (Sp) и каданс в тонике (то есть в главной тональности), причем последний двутакт может быть транспонированным на кварту вверх повторением кадансового двутакта первой части (тт. 7-8), то есть «рифменным кадансом». Реприза в целом должна быть чуть более развитой по ритму и движению, чем повторяемая первая часть.

При подготовке этого задания по игре его *не следует записывать* на нотной бумаге. Можно переписать схему формы, данную в этом пояснении к заданию, и играть, глядя на нее.

## ЗАДАНИЕ 7

**А**

Два варианта:

1. *В. А. Моцарт*. Квартет d-moll (KV № 421), III часть (Менуэт).

В издании: Mozart. Ausgewählte Streichquartette. Band I (№ 2),

или

2. *В. А. Моцарт*. Квартет C-dur (KV № 465), III часть (Менуэт).

В издании: Mozart. Ausgewählte Streichquartette. Band II (№ 6).

Анализ гармонической структуры. Выписать схему середины трио. Играть в виде гармонической схемы все трио целиком.

**П**

Гармонизовать данное сопрано из Сборника задач (1000) для практического изучения гармонии А. С. Аренского, № 951.

- Пример 57. Аренский, № 951



И По заданным двутактам играть пьесу в форме большого предложения (со структурой 2 2 1 1 2 по образцу менуэта из Сонатины Моцарта C-dur, разбиравшегося в Задании 6) с модуляцией в доминанту.

- Пример 58 А Б (стиль Моцарта)

А.

Б.



## Пояснения к Заданию 7

А Когда мы слушаем музыкальное произведение, то воспринимаем его гармонию не как последование множества мелких единиц-аккордов, а как развертывание разномасштабных гармонических объединений – гармонических *структур* (рассматриваемые в отдельности, они могут иметь различные размеры – обороты, комплексы оборотов и т. д.). Чтобы правильно их находить при анализе, необходимо учесть, что их границы точно следуют членению музыкальной формы.

Основная проблематика анализа и план ответа:

1. Форма целого и главная тональность. Формы (здесь) двух тем, соотношение главной и подчиненной тональностей (то есть тональностей главной темы и темы трио).

2. (В каждой из двух тем): Период однотональный или модулирующий (то же, если большое предложение); куда направляется модуляция; гармонический план середины (*сформулировать* общий принцип гармонической структуры середины); как гармония репризы (утверждающей части после середины) развивает повторяемую (отражаемую) часть.

Анализ развития гармонической структуры (основной раздел анализа).

3. Гармония *начального ядра* музыкальной мысли в связи с характером, жанром, стилем пьесы (то есть начальной *двутактовой фразы*, иногда четы-

рехтактового построения, предложения; иногда, редко, начального однотонового мотива): на каких гармониях строится начальная фраза, сколько гармоний в такте, как гармония фигурируется мелодически (в частности, соотношение аккордовых и неаккордовых звуков, характер ритмики), как оформляется фактурно в ведении голосов; контрапункт ведущих контурных (= крайних) голосов.

4. Первый этап развития после изложения тематического ядра – либо его повторение в другой гармонии, либо присоединение контрастного тематического элемента. Какова гармония ответной фразы в ее отношении к фразе-ядру. Обобщенно: как достигается развитие средствами повторения материала в другой гармонии?

5. Как гармония второй половины периода (большого предложения) отвечает на первую и заключает период? Учитывать не только тонально-функциональное развитие, но также частоту гармонического пульса, тематическое содержание гармонических голосов (также их ритмическое и линейное соотношение), смены количества голосов и другие фактурные изменения гармонической ткани.

6. Почему избирается тот или иной принцип гармонии для середины? (Ответ часто очевиден при учете особенностей гармонии экспозиционной части и общей задачи гармонии середины как части неустойчивой по отношению к *данной* экспозиционной.) Как осуществляется выполнение гармонической идеи середины – просто, прямолинейно или с обогащением идеи посредством наложения побочных линий развития, посредством ее более сложного выражения (как бы с помощью «гармонической метафоры»)?

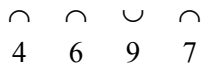
7. Для наиболее рельефного выявления развития гармонии в репризе часто оказывается целесообразным непосредственно сопоставить (сыграть подряд) гармонические схемы: как было? как стало? Тогда становится особенно ясным и смысл гармонических изменений.

8. При двухтемной форме необходимо сравнить друг с другом и гармонические структуры обеих тем. Подчиненная тема должна быть таковой не потому, что она стоит на месте трио (или побочной партии, эпизода рондо), а потому, что она построена соответствующим образом, в частности и в отношении ее гармонии. Например, гармония трио в танцевальных формах часто является более простой по типу гармонической структуры (также и по ритму, общей композиционной структуре, по структуре мелодики, по фактурному оформлению; все эти тонкости крайне важны для эстетического качества музыки).

Ⓟ Тип задачи и цели, преследуемые при ее решении, те же самые, что и при задаче Аренского № 929 (в Задании 4). Заданный материал определяет стиль и технику решения. Стилистически мелодия Аренского соприкасается с интонационными особенностями музыки Чайковского, Шопена, композиторов-романтиков середины – второй половины XIX века, однако же, как и всегда в подобных случаях, – с индивидуальным стилем автора задачи. Технические особенности – изобилие острых неаккордовых звуков, несмотря на романсно-элегический характер мелодии.

Данный голос предопределяет также обязательность непрерывного движения шестнадцатыми на протяжении всей задачи и, соответственно, необходимость поддержания этого движения другими голосами, когда оно прекращается в сопрано. При этом необходимо использовать *тематизацию голосов*. Рисунок шестнадцатыми в других голосах должен возможно более часто использовать имитацию или предимитацию смежных участков сопрано (например, в тт. 4, 10, 11, 13, 14). Помимо ритма ♪♪♪|♪ из начального мотива, возможно имитировать также рисунок ♪♪ ♪, «вмонтированный» в ровное движение шестнадцатыми в тт. 7, 8. Рисунок начального мотива особенно заметным был бы (в тт. 11, 13, 14, 17, 18, 19) в басу; тогда данный голос фактически превратился бы в *контрапункт* к мелодии нижнего голоса, что очень выигрышно для приближения к настоящему развитому голосоведению.

Форма мелодии:



Звук *fis*<sup>1</sup> в т. 11 – не конец периода, а начало середины; на этот звук отвечают его повторения в тт. 13, 14.

Ⓢ 1. Для первого из менуэтов (G-dur, Пример 58 А) – форма большого предложения (2 2 1 1 2; напомним: в ней только один каданс – в конце, а не два; посередине, в т. 4, каданса нет) избирается такая, как в известном Менуэте Л. Боккерини. Его особенность в том, что такты дробления (тт. 5 и 6) совершенно одинаковы, т. 6 есть точное повторение т. 5 (можно только сделать легкое развитие в динамике: в т. 5 – *mf*, в т. 6 – *p*, с тем, чтобы каданс был бы опять на *mf*).

Возможный ритм в тт. 5-6:





Гармонически тт. 5-6 могут опираться на доминанту главной или новой тональности, как покажется более выигрышным в конкретном контексте.

2. Второй из менуэтов (F-dur, Пример 58 Б) при той же форме 2 2 1 1 2 должен иметь другое гармоническое построение в тактах дробления (тт. 5 и 6) – секвенция в мелодии и гармонии D и Т новой тональности (C-dur) в сопровождении. Возможный ритм мелодии:



3. Обе пьесы стилистически ориентированы на «галантный» стиль XVIII века, конкретно – на раннего Моцарта<sup>1</sup>. Заданный стиль музыки должен быть соблюден максимально точно. Несмотря на заданное двухголосие, гармонический план должен быть абсолютно ясным. Жанровые признаки «галантного» менуэта (который иногда в XVIII веке называли «танцевальным объяснением в любви») необходимо подчеркнуть тонкостью и изяществом ритма и голосоведения, прозрачностью и грациозностью звучания, приятностью мелодических «манер», церемонным «расшаркиванием» каданса.

#### 4. Общие замечания о *стиле игры*:

4.1. В такте должны быть одна или две гармонии. На участках развития возможно учащение гармонического пульса.

4.2. Необходима строгая ритмическая организация частей периода, вообще всякой формы; строгий контроль над системой ритмических повторений в сопрано, в связи с гармоническим обновлением повторяемых построений.

4.3. В мелодии часты простые ходы по звукам трезвучия; даже арпеджио, выходящие за пределы октавы. Характерны, хотя и немногочисленны, мелизмы – форшлагги, группетто, трель. Возможны большие скачки. Распределение в форме – чем дальше, тем интереснее, чем дальше, тем сложнее.

4.4. Абсолютно строго соблюдается гармоническое соотношение крайних контурных голосов (вне каденций и начальных созвучий –

<sup>1</sup> Минуэт G-dur (по Кёхелю – № 1) сочинен мальчиком Вольфгангом в Зальцбурге в 1761 или 1762 году (то есть пяти или шести лет).

опора на терции и сексты; противодвижение линий, ритмический контраст и т. п.).

4.5. В гармонии допускается повторение аккордов, как в живой музыке венско-классического стиля (важный ритмический элемент).

4.6. Обязательно соблюдение жанровой природы гармонии, совместно с ритмом мелодии и с гармонической фактурой. Гармония менуэта – нечто другое, чем гармония Adagio, гармония Adagio – не то же самое, что гармония рондо.

Учет этих и некоторых других технических условий придает гармонии драгоценную *стилистическую специфику*, то, что отличает гармонию венских классиков от барочной, баховской, как и от последующих стилей. Стилистическая специфичность – одно из важнейших условий достижения музыкальности.

## ЗАДАНИЕ 8

Ⓐ

Два варианта:

1. *Й. Гайдн*. Квартет D-dur, op. 64 № 5, III часть (Менуэт). В издании: Haydn. Zwölf berühmte Streichquartette. Band I (№ 6),  
или

2. *Й. Гайдн*. Квартет C-dur («Kaiserquartett»), op. 76 № 3, III часть (Менуэт). В издании: Haydn. Zwölf berühmte Streichquartette. Band II (№ 10).

Помимо устного анализа менуэта – *выписать* гармонические схемы середины в обеих темах (основной части и трио).

Ⓟ

Гармонизовать данные голоса (сопрано, бас; местами средние голоса) в стиле Генделя в заданной партитурно изложенной ансамблевой фактуре (см. Пример 59, с. 144-145). Пьеса в простой репризной двухчастной форме (= в трехчастной песенной).

Ⓢ

По заданному материалу подготовить и сыграть менуэт с трио.

- Пример 60 А Б В. Первая тема

А. Начало



Б. Середина



## В. Дополнение



- Пример 61. Вторая тема (трио)



Готовить игру двухчастных и трехчастных песенных форм по заданному началу в классическом стиле (жанр менуэта).

## Пояснения к Заданию 8

Ⓐ Тип анализа – тот же, что и в предшествующем задании. Желательно кратко отметить *конкретные* различия в стиле и технике между гармонией Моцарта и Гайдна на примере сравнения менуэтов из Заданий 7 и 8.

Посредством четкого формулирования *принципов* построения гармонии в серединах и репризах (и главной темы, и трио) необходимо стремиться к совершенному охвату гармонической структуры *целой формы* как единого процесса гармонического развития.

Ⓟ Стилевой ориентир (Пример 59 на с. 144-145) – «Музыка для королевского фейерверка» Генделя (партия basso continuo предполагает, помимо нецифрованного клавишного инструмента, как минимум два фагота).

Как и в других подобных примерах определенный стиль уже задан в самом материале, и задача состоит лишь в том, чтобы его уловить и сохранить возможно более точно. Необходимо широко использовать технику повторений в другой гармонии (найти все такие участки в пьесе).

Стиль гармонии зависит от общего характера музыки – празднично-торжественное звучание, величавое движение почти медленных четвертей, фанфарная окраска. Менуэту вообще свойственен счет четвертными длительностями (в отличие, например, от вальса, считаемого на «раз» половинами с точкой), а также менуэт имеет характер тяжеловесной важности.

Соответственно и голосоведение характеризуется здесь, во-первых, большой ролью фигурационности в виде арпеджиообразных фигур, как в ведущих голосах (сопрано в тт. 1-2, 9-10; бас в тт. 3-4, 11-12), также в средних голосах, а во-вторых, – высокой степенью мотивно-тематической связи: повторениями мотивных и фигурационных рисунков, имитациями, доходящими иногда до развитости канонических (местами это напоминает фугированную форму).

Склад – *строгое четырехголосие* с добавлением партии литавр (она практически почти вся выписана). Игра на литаврах одновременно с трубами – старая традиция, в большой мере действительная еще и для венских классиков.

Три верхних голоса свободно допускают *перекрещивание*. Его можно широко применять в целях *мелодической свободы* движения в каждой партии, как если бы каждая из трех труб была главным мелодическим голосом.

Используемый диапазон труб (они записаны по действительному звучанию) здесь  $a - d^3$ , но преимущественно нужно держаться пределов  $d^1 - fis^2$ . Аккорды всюду должны звучать компактно, без некрасивых «разрывов» звучностей. Диапазон баса:  $D - d^1$  (хотя в виде исключения берется нота  $e^1$  в т. 16).

Форма первой части пьесы – сильно развитое большое предложение по подразумеваемому типу 4 1 1 1 4, однако структура крайних частей изменена и расширена в связи с имитациями и другими формами повторений: 5 1 1 1 6.

Вторая часть (тоже 14 тактов) состоит из середины (тт. 15-19) и репризы, где повторение материала – на кварту выше, то есть с расчетом кадансировать не в доминанте (= A-dur), а в тонике (= D-dur).

- Пример 59. [G. F. Händel]. Music for the Royal Fireworks

*Menuet\**

Handwritten musical score for the first system of "Menuet\*" (Minuet) from "Music for the Royal Fireworks" by G. F. Händel. The score is for Trombones I, II, and III; Timpani A, D, E; and Bassoon (B.C.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1 through 8. Trombone I has a melodic line with a trill in measure 8. Trombone II and III have simpler parts. Timpani has a rhythmic pattern. Bassoon has a melodic line. Handwritten annotations include "Menuet\*" at the top, measure numbers 1-8 above the staves, and "trm" with a wavy line for a trill in measure 8 of Trombone I.

Handwritten musical score for the second system of "Menuet\*", containing measures 9 through 15. Measures 14 and 15 are marked as first and second endings (14<sup>1</sup> and 14<sup>2</sup>). The instrumentation remains the same. Handwritten annotations include measure numbers 9-15 above the staves and first/second ending brackets over measures 14 and 15.

Handwritten musical score for measures 15 through 22. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, and 22 are indicated above the staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for measures 23 through 28. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 23, 24, 25, 26, 27, 28, and 28<sup>a</sup> are indicated above the staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Конкретные указания к выполнению пьесы:

- тт. 1-2-3: имитация дорастает до канона; свободный голос (Tr. III) пополняет гармонию с таким расчетом, чтобы получалась мелодия.
- тт. 6-7-8: имитация не дает канона, а продолжается со свободным и разнообразным ритмом.
- тт. 9-10, 11-12: мелодия Tr. I имитируется басом; средние голоса в заданном ритме пополняют гармонию.
- тт. 15-17: трехголосная простая имитация с суммарным движением непрерывными восьмыми.
- тт. 18-19: секвенция (1 + 2) должна естественно перелиться в т. 5 (= т. 19), который не должен ощущаться как «лишний» (отвечает на т. 5).
- далее транспозиция тт. 6-14.

И Из творческой части задания основное уже дано в условиях (см. Примеры 60 А Б В и 61). Поэтому упор делается здесь на охват гармонической структуры *целого*.

Форма в целом должна быть такой:

	Менуэт	Трио	Менуэт da capo
Части	∩ ∪ ∩ доп.	∩ ∩ ∪ ∩	∩ ∪ ∩ доп.
Такты	: 8 :  : 8 8 :   5	: 5 5 :  : 4 4 :	8 8 8 5
Гармония	T-D, D-T; T	T-D, Tr-T	T-D, D-T; T
	B-dur	g-moll	B-dur

1. *Главная тема* в B-dur. В тт. 5-6 возможно сделать дробление на однотоны (т. 6 – точное повторение т. 5), однако ритм требует оживления:

такты	5	6
		

Начальный период должен кончиться полным совершенным кадансом в F-dur (так называемый «модулирующий период»).

Середину можно построить на доминанте с привлечением в конце ее средств одноименного минора, см. Пример 60 Б. В равной мере можно или придерживаться заданного в Примере 60 Б плана середины, или дать свой.

Учет единого процесса гармонического развития во всей форме целиком накладывает свои ограничения. Внимание: трио не должно быть в F-dur, то есть в доминанте (напоминаем: форма имеет только одну главную тональность, даже если произведение в сложной трехчастной



форме с трио и выглядит как два произведения, чередующиеся друг с другом), так как начальный период кончается в этой тональности и вся середина тоже стоит на доминанте. Точно также не следует строить середину в параллельном миноре, если предполагается трио в параллельном миноре; уже использованная гармония может звучать «несвежей», если на ней строится новый отдел формы. Кроме того, это может ослаблять тональную централизацию благодаря укреплению второго тонального центра (что входит в противоречие с характером классической тональной системы).

Дополнение к главной теме должно носить легкий, беззаботный и безыскусный характер, как бы резюмируя всё сказанное в прошедшей части. Чтобы реприза темы не звучала инертно, полезно руководствоваться практическим правилом (пусть и выраженным в *парадоксальной* форме): «репризой называется неповторение первой части», или: «реприза существует для того, что не повторять первую часть». В данном случае целесообразно, например, секвенцировать начальный двутакт на ступень вверх (в c-moll; закончив на D<sub>3</sub><sup>4</sup> к Es-dur). Далее – еще секвенцировать вверх (уже неточно; например, в гармонию D<sub>2</sub> – T<sub>6</sub> в Es-dur). Субдоминантовые отклонения в репризе – идеальное средство отключиться от первой части и дать убедительное заключение всей пьесы.

Репризу следует начать тем же двутактом (Пример 60 А), может быть чуть утончив нежное задержание т. 2: не ♯♯, а, например, ♯♯♯.

2. *Тема трио g-moll* (Пример 61). Она хороша, если дает то, чего не было в основной теме. Здесь – дает певучие длинные ноты и мягкое кантиленное движение. Полезен и структурный контраст: слишком много уже было четырехтактных гармонических структур, поэтому выигрышны пятитакты в головной части темы. Гармонически пятитакты строятся здесь как повторение функции первого такта (в связи с нашими длинными нотами):

$$\begin{array}{ccccccc} & - & & & = & & \\ 1 & 1^a & 2 & 3 & 4 & & \end{array}$$

Главным средством продления функции первого такта является здесь длинная гамма в нижних голосах.

Одно из необходимых средств гармонического контраста – смена числа голосов в трио. Вся побочная тема (= трио) идет *трехголосно*. Слух отдыхает от массивов четырехголосия и от стаккато главной темы.

Второе предложение повторяет первое только до середины второго такта, а далее делает поворот в d-moll (его тоника – в начале т. 3) и завершается полным совершенным кадансом в d-moll. Возможно модулировать и в B-dur,

но необходимо остерегаться монотонности – ведь вся главная тема идет в этой тональности.

Возможный план середины дан в Примере 61. В нем используется и B-dur, однако так, что он не будет звучать монотонно. В данном случае потому, что B-dur вводится одним только звуком  $f^2$ , тоника B-dur «спрятана» на вторую, легкую долю, а доминанта фактурно оформлена иначе, чем в начале середины главной темы. Важно и то, что доминанта B-dur вводится в связи с d-moll, который «заслоняет» главную тонику.

Побочная тема (трио) должна быть вообще *менее активной*, чем главная, и занимать *не больше* времени звучания. Поэтому более выигрышно, если главная тема – в простой трехчастной форме, а побочная – в простой двухчастной форме. (Разумеется, у больших мастеров сколько угодно и каких угодно иных соотношений).

3. После трио сразу же (посредством сопоставления) вступает главная тема, повторяемая нота в ноту.

В художественной музыке реприза не имеет повторений частей, указанных знаками репризности (см. схему выше). В наших упражнениях возможно *нигде* не исполнять повторений, указанных знаками репризности. Однако по желанию (при условии удачного выполнения пьесы), конечно, можно и повторять.

## ЗАДАНИЕ 9

Ⓐ

Два варианта:

1. *Л. ван Бетховен*. Соната № 4 для фортепиано (ор. 7), II часть, Largo C-dur (это произведение можно брать, если оно не было в Задании 6),  
или

2. *Л. ван Бетховен*. Соната № 16 для фортепиано (ор. 31 № 1), II часть, Adagio grazioso C-dur.

Анализировать гармонические структуры. Выписать гармоническую схему среднего раздела (= побочной темы).

Ⓟ

Гармонизовать данное сопрано:

• Пример 62



Ⓘ

По данным началам играть малые песенные формы (простая двухчастная, простая трехчастная) в жанрах танцевальной музыки (менуэт), адажио и рондо. Экспозиционная часть – в форме большого предложения. Гармоническая система – венско-классического типа.

• Пример 63 А Б В Г Д

А.

*Tempo di menuetto*

[E] T-D-T,

Б.

*Adagio*

[B] D T,

В.

*Rondo Allegro*

[C] T-D-T,

Г.

*Menuetto*

[A] T-S-D,

Д.

*Mesto e dolce*

[e] T (6) D,

Цель работы не в том, чтобы выучить именно эти пьесы, данные в Примере 63, а в том, чтобы вообще играть их по заданному началу.

## Пояснения к Заданию 9

Ⓐ Анализ гармонической структуры идет, как было объяснено ранее, по линиям членения формы. Суть анализа – не в том, как называются аккорды (это вообще не есть гармонический анализ), и не в том, какие где тональности, а в выяснении того, как гармония строит целую композицию (начальная фраза – предложение – полная тема – вся композиция). Выше было замечено, что уже при анализе ответной фразы меняется профиль, проблематика анализа (гармония первой фразы констатируется; гармония второй – разбирается, прежде всего, в отношении того, как она развивает гармонию первой). Гармоническая структура середины вообще имеет другой характер, нежели структура экспозиционной части (например, в некоторых случаях их соотношение таково: гармония экспозиции устойчива и подвижна, а середины – неустойчива и неподвижна). Естественно, что когда мы выходим за пределы простой «песенной» формы, следует ожидать, что ракурс анализа изменится еще сильнее. И в самом деле это так. Выйдя из однотемного построения (как из комнаты наружу), мы внезапно оказываемся в другом гармоническом режиме, что ретроспективно изменяет и наше представление о гармонии темы, казалось бы, уже сложившееся у нас вполне определенно и окончательно. Конкретно: при выходе за пределы однотемной формы (то есть формы, в которой изложена вся тема, вместе с ее внутренним развитием-серединой и внутренним же утверждением-репризой) мы впервые вступаем в систему *разноранговой* гармонии, иначе говоря – в такую гармоническую структуру, которая развивается одновременно на двух уровнях – *низшего* и *высшего* порядка.

*Низший* уровень гармонической структуры – это уровень развития внутри тем (и разделов). *Высший* уровень – развитие от одной темы к другой, от одного раздела к другому, то есть уровень *межтемного развития*. Два уровня соотносятся друг с другом так, что гармонические силы высшего порядка во много раз мощнее, интенсивнее, чем силы низшего.

В результате происходит резко выраженное расслоение между двумя типами *модуляции*, а модуляция есть самое сильное средство гармонии в масштабе целой композиции, то есть на самом высоком уровне значений в музыке. То модуляционное движение, которое осуществляется в пределах темы как устойчивой структуры, в масштабе целой формы, целой композиции, *вообще не есть модуляция* в сравнении с модуляцией от одного раздела (от одной темы) к другому (к другой теме). Например, модуляция от главной темы

сонатной формы к другой, в связующей партии; либо от главной темы к первой побочной теме (эпизоду) в форме рондо. Внутритемную модуляцию (в конце периода, в середине простой двух- или трехчастной однотемной формы) мы называем поэтому *малой модуляцией*. А межтемную (например, в связующей партии сонатной формы) – *большой модуляцией*.

Когда мы выходим за пределы главной темы, то два типа модуляции приходят в определенное соотношение друг с другом. И тогда межтемная большая модуляция становится основным ее типом, а всё, что внутри темы, то есть малая модуляция, приравнивается в сравнении с большой к *однотональному, немодуляционному изложению*, приравнивается к тонике. И лишь при рассмотрении гармонии внутри формы изложения темы, отдельно от крупного плана гармонической структуры, малая модуляция разбирается как модуляция в собственном смысле слова. Например, даже такая сложная структура, как вся главная тема двухтемной III части Первой симфонии Бетховена, в крупном плане гармонии, на высшем уровне ее структуры трактуется как только одна тоника.

менуэт (= скерцо)	трио	менуэт da capo
T	T	T

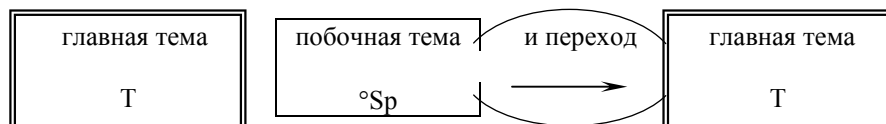
При этом на высшем уровне подобная форма – сложная трехчастная с трио – вообще не имеет большой модуляции, либо, при трио в другой тональности, имеет модуляцию-сопоставление, то есть модуляцию без *процесса* перехода из одной тональности в другую.

Иначе обстоит дело в форме малого рондо (или: сложной трехчастной форме с эпизодом; как и в тех формах, которые даются здесь на анализ). С точки зрения гармонической структуры малое рондо оказывается формой *иного класса* в сравнении со сложной трехчастной с трио. Принципиальная разница состоит в том, что в рондо есть *большая модуляция-переход*, а в форме песенной с трио – нет. Поэтому, в частности, сложная трехчастная с трио может иметь в главной теме такую длинную цепь малой модуляции – как бы в качестве компенсации за отсутствие большой (особенно в скерцо).

Малое рондо же имеет в среднем разделе построение, которое освобождено от других функций и имеет своим главным назначением сосредоточение на модуляционном процессе, отстраивающем от тональности побочной темы и направляющем мысль назад в главную. В отличие от того собственно модуляционного построения, модулирующая середина внутри главной темы *не освобождена* от функции изложения темы, так как середина есть *часть темы*, а модуляционный переход после изложения темы побочной *не есть* часть ее изложения.

Модуляционный ход после побочной темы особенно выразителен своим эмоциональным подъемом. В связи с этим стоит применение формы малого рондо для лирического высказывания (типично для медленных частей сонатных циклов). Таким образом, большая модуляция связывается со свободным лирическим подъемом, как бы «беспрепятственным» изъятием чувства (типичная лирическая форма – малое рондо), а ограничение малой модуляцией, наоборот, типично для строго размеренного, тяготеющего к корсету квадратности танцевального или маршевого движения (типичная форма – с трио).

Если сравнить лирическую форму малого рондо и песенную танцевально-маршевую (с трио; см. последнюю схему), то малое рондо будет иметь примерно следующий вид (закругленные линии указывают на «текущие», модуляционные части, стрелка – большая модуляция):



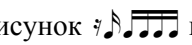
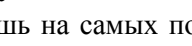
(функциональное обозначение °Sp = от минорной субдоминанты мажорная параллель, то есть как As-dur в C-dur).

Отсюда и новая проблематика анализа: как (большая) модуляция во второй половине эпизода противостоит *всей* гармонической структуре устойчивого в целом массива главной темы. И ясно, что тема строится гармонически *в расчете* на то, как будет развиваться средний контрастный раздел формы. Чтобы лирическое волнение эпизода было достаточно выразительным, большая модуляция должна рельефно, очень заметно *превышать* по уровню неустойчивости всё то, что происходило в главной теме. Модуляция должна соотноситься с главной темой, как неустойчивость в сравнении с устойчивостью. Тональности и гармонии модуляции должны на один порядок *возвышаться* над самым неустойчивым элементом гармонии темы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Еще раз взглянем на гармоническую структуру III части Первой симфонии Бетховена. Если бы в форме предусматривалась большая модуляция, то что могло бы в ней возвышаться над гармониями Des и Ces середины главной темы? Разве только Ges? Но и это было бы слабым, вялым превышением над Des и Ces – всего на один знак. Бетховен же обычно щедрой рукой расставляет знаки большого превышения, которое поэтому и звучит ярко, впечатляюще. Даже в случае сравнительно небольшого превышения в Adagio Первой фортепианной сонаты Бетховен противопоставляет сплошь однотональному изложению, даже без отклонений, в главной теме модуляцию в C-dur на участке модуляционного хода в среднем разделе.

В таком аспекте надлежит разбирать соотношение эпизода и главной темы и в заданном сочинении Бетховена.

Приведенные законы тональности надо усвоить с особой ясностью еще и потому, что на них базируется одна из основных форм в курсе гармонии – модуляционная прелюдия (она моделирует форму классического *Adagio*).

Ⓟ Задача предусматривает интонационные особенности мажоро-минорных связей, энгармонизм, органные пункты и в особенности – интенсивное ритмическое движение в голосах. Почти на всем протяжении, кроме некоторых долей в тт. 1, 2 (и очень мало в дальнейшем) суммарно должно быть движение шестнадцатыми. Рисунок  пригоден для имитирования во всей задаче. В т. 9 – перекрестный ритм мелодии; в гармонии – пульсация четвертями (как в размере 3/4). Сопрановая педаль в конце говорит скорее о невозможности органного пункта на тонике; рисунок т. 14 целесообразно начать фигурой . Лишь на самых последних долях, в последнем такте, допустимо замедление движения до восьмых.

Ⓢ Экспозиционную часть делать в расчете на форму большого предложения (схема 2 2 1 1 2). Тема типа 63 Б допускает полукаданс в т. 4. Он иногда возможен, но при условии, если тт. 5 и 6 будут одинаковы по ритму, то есть если т. 6 – повторение т. 5 (по образцу начального восьмитакта *Adagio* бетховенской Восьмой фортепианной сонаты). Вообще же в этой форме (с дроблением в тт. 5 и 6 вместо повторения начального двутакта) каданс в т. 4 нежелателен. I часть формы модулирует в сторону доминанты. Очень часто в момент дробления (тт. 5, 6) происходит учащение длительностей в мелодическом голосе, например, вместо четвертей появляются восьмые.

Середину нужно выбрать (= услышать) в зависимости от того, как будет построен начальный раздел. Перечень гармонических схем некоторых классических середин дан в конце Задания 9. Середина должна быть 4-6-8-10 тактов. Если середина в 4-6-8 тактов, то реприза (или иная устойчивая часть) может быть в 4 такта или в 6-8 тактов. Если середина в 8-10 тактов, то реприза скорее тоже большая, восьмитактовая. В середине естественны повторения (фраз, мотивов, в том числе с перестановкой голосов).

Нужно помнить, что трудности построения гармонической структуры возрастают в геометрической прогрессии по отношению к увеличению раз-



меров формы. Притом, возможно, наиболее трудной частью нашей песенной (простой) формы является реприза. Прежде всего, из-за непредсказуемости ее при планировке пьесы. Реприза существует для того, чтобы менять повторяемую экспозиционную часть. А вот как ее надо менять, где, в каком отношении и в каком направлении – это вопрос, всегда решаемый в зависимости от конкретного построения первой части и середины.

Можно рекомендовать лишь *субдоминантовый уклон* в репризе. Часто в стиле венских классиков полезно поставить в т. 3 от конца кульминационную субдоминанту (нередко в положении терции), а перед ней, то есть в первом такте последнего четырехтактового предложения, ее побочную доминанту. Далее, последние два такта – каденция. В результате часто последний четырехтакт (а он, по сути – один большой кадансовый оборот) возможно усвоить предварительно (разучить в разных видах).

*Мелодически* для венских классиков характерны живые изменения мотивов путем сильного варьирования. Нельзя, чтобы вторая половина была бы менее интенсивной и яркой, чем первая. Нельзя, чтобы рисунок мелодии становился бы менее активным. Наоборот, естественны подчас весьма сильные оживления (вместо  $\text{♪} - \text{♪♪♪$  и т. п.). Обязательно сохранение заданного *стиля* путем повторения и развития характерных элементов заданного материала.

### КАКИЕ СЕРЕДИНЫ МЫ ЗНАЕМ

(стиль венско-классический)

такты:	9	10	11	12	
гармония:	① D T – D	D T – D <sup>8-7</sup>	(«доминанта»)		
	② D T – D	D – D <sup>8-7</sup>	(«доминанта»)		
	③ D – D	D – D <sup>8-7</sup>	(«двойная доминанта»)		
	④ D T – D	D T – D <sup>8-7</sup>	(«органный пункт»)		
	⑤ D T – D	D – D <sup>8-7</sup>	(«органный пункт»)		
	⑥ D °T – D	D <sup>9&gt;</sup> – D <sup>87</sup>	(«одноименный лад от мажора»)		
	⑦ D → – S	D → – D <sup>8-7</sup>	(«секвенция»)		
	⑧ D → – Tr	D → – D <sup>8-7</sup>	(«секвенция от мажора, от минора»)		

### ЗНАКИ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ

T	тоника (буква – T, также D, – означает консонирующее трезвучие).
<sup>+</sup> T, °T	тоника мажорная, минорная.
Tr, Sp, Dp	параллель (= трезвучие) к T, S, D.
D <sup>7</sup> , S <sup>6</sup>	D <sup>7</sup> -аккорд, S <sup>6</sup> с прибавленной секстой (арабские цифры – звуки, прибавляемые к консонантному ядру, то есть к трезвучию).
D <sub>4-3</sub> <sup>6-5</sup> или D≈	K <sub>4</sub> <sup>6</sup> и D.
T <sub>3</sub> , D <sub>3</sub> <sup>7</sup>	тонический сектаккорд, доминантовый квинтсектаккорд (то есть: аккорды на терции в басу). Обычно обращения не указываются.
D <sub>7</sub> <sup>6</sup>	D <sup>7</sup> с секстой (однако мелкие детали аккорда могут не обозначаться)
D <sup>5&lt;</sup> , T <sup>5&gt;</sup>	знаки хроматического повышения (<) и понижения (>) тонов аккорда.
T> – <	знаки < и > без указания звука аккорда относятся к терции.
T <sub>3</sub> , T <sub>3</sub>	аккорд без терции, без примы.
D <sup>7</sup> , D <sup>9&gt;</sup>	D <sup>7</sup> -аккорд без примы; уменьшенный вводный септаккорд.
S <sub>3</sub> , T <sub>3</sub> <sup>7</sup>	S без примы («VI ступень» как S), T <sup>7</sup> без примы («III ступень» как T).
T <sub>6</sub> , T <sub>6</sub>	тоника на сексте в басу («VI ступень» как T).
°S <sub>6</sub> , °S <sup>6</sup>	минорная S на сексте в басу (Unterterzklang).
CV	C-dur на доминанте.
S <sup>n</sup> или °S <sup>6&gt;</sup>	неаполитанский сектаккорд.
D <sub>2</sub> , S	двойная доминанта, двойная субдоминанта.

$\boxed{D} \rightarrow Sp,$ $\boxed{D} \rightarrow Sp$	побочная доминанта (к Sp) – если разрешается в цель тяготения.
$\boxed{D} \rightarrow Sp$ $\boxed{D} \rightarrow Sp$	побочная доминанта (к Sp) – если разрешения нет.
$Tr \leftarrow \boxed{D}$	доминанта обратного действия (в C-dur VI – III<).
N	фригийская низкая II (не как производная от °S)

Вся гармония однотемной простой формы (двухчастной, трехчастной) понимается с точки зрения *только одной* главной тональности. При двух темах (главной, побочной, как в формах сонатной, разных видов рондо) соподчинение тоник указывается:

двойным прямоугольником = главная тональность

одинарным прямоугольником = побочная тональность

Если всё же есть заметные отклонения, они обозначаются буквами с двое-точием:

$\boxed{As}$	T D T	$\boxed{D} \rightarrow Tr$	..
f:		D – T	
Des:		D – T	$D^{9>}$
G:			$D^{9>} – T$


В серединах нередко главная тоника избегается. Тем более необходимо рассмотрение гармонии с точки зрения главной тональности. Например, если середину главной темы Largo (II часть) Второй фортепианной сонаты Бетховена (тема в D-dur) записать по местной тональности A-dur, то получится, что вся она стоит *на устое*. А Бетховен хотел его избежать (сходного типа середина в Adagio Первой сонаты). Получается неверный результат. Главная идея гармонии середины – что тоники (D-dur) нет вовсе. Поэтому обозначать надо так:


	9	10	11	12
$\boxed{D}$	D – $\mathbb{D}$	D – $\mathbb{D}$	D – $\mathbb{D}$	$\overset{8-7<-7\sharp}{D}$ $\underset{1-2-3}{D}$

(Аналогично – в теме Ариетты Сонаты Бетховена op. 111).

В сложных случаях бывает целесообразно получить полную картину модуляционного движения. Например:

Бетховен. Первая симфония, III часть, главная тема

TT  Es: c: As:	1 – 8 :  :	9 – 12	13 – 16	17 – 18
	T – D	D $\underline{D} \rightarrow ^\circ \text{Tp}$ D – T	– $^\circ \text{T}$ D T	$\underline{D} \rightarrow ^\circ \text{Sp}$ D T

TT  Es: c: As: Des: (субтема) b: es: Ces: fes = e:	19 – 21 – 25 – 34	35 – 37 –	39 – 41 –	43:
	$\underline{D} \rightarrow \text{N}$ , $\underline{D} \rightarrow \text{N} \rightarrow \text{N}$ «остров» D – T, D – $\underline{\text{T}} \text{ T} \dots$ D	Np .. Tp .. Sp T D T D	.. .. SS T D T	$^+ \text{T}$

Сложность формы и гармонии в том, что скерцо (в отличие от менуэта) часто имеет огромную развивающую часть и субтему, сходную с побочной<sup>1</sup> (ср.: Бетховен, Соната ор. 2 № 2, скерцо; Чайковский, Симфония № 4, скерцо). Отсюда эффект большой модуляции средствами малой и сходство головной части формы скерцо с малым рондо (см. также в головных частях скерцо Шестой симфонии Чайковского, Пятой симфонии Прокофьева).

<sup>1</sup> В учебнике Аренского это названо «вводное предложение» внутри скерцо. А. Веберн называл такую субтему внутри середины формы скерцо «остров».

## ЗАДАНИЕ 10

Ⓐ

Два варианта:

1. *Л. ван Бетховен*. Фортепианный концерт № 3 c-moll,  
II часть, Largo E-dur,

или

2. *В. А. Моцарт*. Фортепианный концерт № 23 A-dur (KV № 488),  
Adagio fis-moll.

Анализировать модуляции. Подготовить также *редукцию* анализируемой пьесы; в редуцированном виде сыграть всю пьесу целиком, уделив особое внимание переходам – ко второй теме и от нее назад к главной. Редукция должна звучать как ваша модуляционная прелюдия.

Ⓟ

### Вариант А

Adagio Es-dur (в венско-классическом стиле) выполнить до окончания побочной темы (кончая первой четвертью т. 25). Фактура квартетная, в партитурном изложении. Данный материал – Пример 64 (с. 161-164)<sup>1</sup>.

Образец возможной фактуры квартетного изложения (решение О. Мессиана) см. в Примере 70.

Ⓟ

### Вариант Б

Adagio Es-dur (в венско-классическом стиле) выполнить до окончания побочной темы (кончая первой четвертью т. 16). Фактура квартетная, в партитурном изложении. Данный материал – Пример 65 (с. 165-169).

Образец возможной фактуры квартетного изложения см. в Примере 71.

Ⓡ

### Вариант А

Подготовить и сыграть *первую половину* Largo As-dur (полная пьеса – в форме малого рондо), кончая изложением побочной темы.

---

<sup>1</sup> Задание заимствовано из Учебника гармонии Оливье Мессиана: *Vingt Leçons d'Harmonie*. Paris [1939]. № 8 – данная мелодия в стиле струнных квартетов Моцарта.

- Пример 66. Данный материал:



Подготовить и записать схему предстоящей возвратной модуляции с ориентировочным указанием числа тактов в каждом разделе хода.

### И) Вариант Б

Подготовить и сыграть *первую половину* Largo As-dur (полная пьеса – в форме малого рондо), кончая изложением побочной темы.

- Пример 67. Данный материал:



Подготовить и записать схему предстоящей возвратной модуляции с ориентировочным указанием числа тактов в каждом разделе хода.

## • Пример 64

Adagio (♩) [В.А.Моцарт]

The musical score is written for four staves: V.1 (Violin I), V.2 (Violin II), Va. (Viola), and Vc. (Violoncello). The tempo is marked 'Adagio' with a half note equal to one beat. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 15 measures, numbered 1 through 15. Measures 1-5 are marked with a piano (p) dynamic. Measures 6-10 are marked with a pianissimo (pp) dynamic. Measures 11-15 are marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp). There are also some handwritten annotations, including a box around measure 13 and a box around measure 14.

Handwritten musical score for a four-part ensemble, measures 16-26. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings.

Measures 16-19: The first system shows measures 16, 17, 18, and 19. Measures 16 and 17 are marked *cresc.*. Measures 18 and 19 show a trill in the first part, with a *cresc.* marking below. The second part has a *cresc.* marking. The third part has a *cresc.* marking. The fourth part has a *cresc.* marking.

Measures 20-23: The second system shows measures 20, 21, 22, and 23. Measures 20 and 21 are marked *mp*. Measure 22 is marked *mp*. Measure 23 is marked *poco cresc.*. The first part has a *poco cresc.* marking. The second part has a *poco cresc.* marking. The third part has a *poco cresc.* marking. The fourth part has a *poco cresc.* marking.

Measures 24-26: The third system shows measures 24, 25, and 26. Measures 24 and 25 are marked *trm*. Measure 26 is marked *cresc.*. The first part has a *cresc.* marking. The second part has a *cresc.* marking. The third part has a *cresc.* marking. The fourth part has a *cresc.* marking.

Below the score, there is a handwritten sequence of notes: *L Y Y C C Y Y C L*.



Handwritten musical score for a string quartet, measures 27-38. The score is written on four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

Measures 27-30:

- Measure 27: Violin I has a melodic line starting with a fermata. The other instruments provide harmonic support.
- Measure 28: Continuation of the melodic line in Violin I.
- Measure 29: Violin I has a melodic line. The other instruments provide harmonic support.
- Measure 30: Continuation of the melodic line in Violin I.

Measures 31-34:

- Measure 31: Violin I has a melodic line. The other instruments provide harmonic support.
- Measure 32: Continuation of the melodic line in Violin I.
- Measure 33: Violin I has a melodic line. The other instruments provide harmonic support.
- Measure 34: Continuation of the melodic line in Violin I. The tempo marking *rall.* (rallentando) is written above the staff.

Measures 35-38:

- Measure 35: Violin I has a melodic line. The other instruments provide harmonic support. The tempo marking *a tempo* is written above the staff.
- Measure 36: Continuation of the melodic line in Violin I.
- Measure 37: Continuation of the melodic line in Violin I.
- Measure 38: Continuation of the melodic line in Violin I.

Handwritten notes and markings include:

- poco a poco* (measures 27-30)
- rall.* (measures 33-34)
- a tempo* (measure 35)
- f* (measures 33-34)
- p* (measures 35-38)

Handwritten musical score for measures 39 through 51. The score is written on four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Measures 39-42: The first system shows measures 39, 40, 41, and 42. Measure 40 features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. Measure 42 has a few notes in the bass staff.

Measures 43-47: The second system shows measures 43, 44, 45, 46, and 47. Measure 43 has a piano (*pp*) dynamic marking. Measure 44 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 45 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 46 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 47 has a piano (*p*) dynamic marking.

Measures 48-51: The third system shows measures 48, 49, 50, and 51. Measure 48 has a piano (*pp*) dynamic marking. Measure 49 has a piano (*pp*) dynamic marking. Measure 50 has a piano (*pp*) dynamic marking. Measure 51 has a piano (*pp*) dynamic marking and a trill (*tr*) marking.

## • Пример 65

*Adagio* (♩) [В.А.Моцарт, Л.в.Бетховен]

The musical score is handwritten and consists of three systems of staves. The first system includes staves for Violin 1 (V.1), Violin 2 (V.2), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked *Adagio* with a half note equal to one minute. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a triplet in the Violin 1 part. The third system continues the melodic development in Violin 1.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 7 to 12. It is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with two measures.

**Measure 7:** The Treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The Alto, Tenor, and Bass staves also begin with a piano (*p*) dynamic. The Treble staff has a fermata over the first measure.

**Measure 8:** The Treble staff continues with a piano (*p*) dynamic. The Alto, Tenor, and Bass staves continue with a piano (*p*) dynamic. The Treble staff has a fermata over the first measure.

**Measure 9:** The Treble staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Alto, Tenor, and Bass staves continue with a piano (*p*) dynamic. The Treble staff has a fermata over the first measure.

**Measure 10:** The Treble staff continues with a forte (*f*) dynamic. The Alto, Tenor, and Bass staves continue with a piano (*p*) dynamic. The Treble staff has a fermata over the first measure.

**Measure 11:** The Treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The Alto, Tenor, and Bass staves continue with a piano (*p*) dynamic. The Treble staff has a fermata over the first measure.

**Measure 12:** The Treble staff continues with a piano (*p*) dynamic. The Alto, Tenor, and Bass staves continue with a piano (*p*) dynamic. The Treble staff has a fermata over the first measure.

This musical score is for a string quartet, spanning measures 13 to 18. It is written in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is arranged in three systems, each containing staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.

- Measure 13:** Violin I has a melodic line with eighth-note patterns. Violin II and Cello/Double Bass play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Viola has a single note.
- Measure 14:** Similar to measure 13, with Violin I leading the melody.
- Measure 15:** Violin I continues the melodic line. The other instruments provide harmonic support.
- Measure 16:** A measure of transition with various rhythmic patterns across the strings.
- Measure 17:** Violin I has a more active melodic role with slurs and ties.
- Measure 18:** The final measure of this section, featuring a sustained melodic line in Violin I.

Performance markings include *arco* (arco) and *p* (piano) in the first system, and *l* (legato) in the second system.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 19-24. The score is written on five staves, with the first staff being the treble clef and the others being bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measures 19 and 20 are marked with a square box containing the letter 'M'. Measure 19 has a dynamic marking of *p* (piano). Measure 20 has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). Measure 21 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Measure 22 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Measure 23 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Measure 24 has a dynamic marking of *p* (piano) and a trill marking (*tr*).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written on five staves, with the first staff being the treble clef and the others being bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in a key of two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing two measures.

**Measure 25:** Labeled "pizz." (pizzicato). The Violin I staff begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The Violin II staff has a piano (p) dynamic. The Viola and Cello/Double Bass staves have a piano (p) dynamic. The measure contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

**Measure 26:** Labeled "arco" (arco). The Violin I staff has a forte (f) dynamic. The Violin II staff has a piano (p) dynamic. The Viola and Cello/Double Bass staves have a piano (p) dynamic. The measure contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

**Measure 27:** The Violin I staff has a forte (f) dynamic. The Violin II staff has a piano (p) dynamic. The Viola and Cello/Double Bass staves have a piano (p) dynamic. The measure contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

**Measure 28:** The Violin I staff has a forte (f) dynamic. The Violin II staff has a piano (p) dynamic. The Viola and Cello/Double Bass staves have a piano (p) dynamic. The measure contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

## Пояснения к Заданию 10

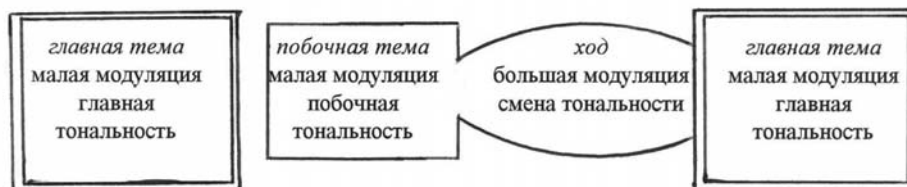
Ⓐ Чтобы анализировать модуляции, необходимо ясно представлять себе тип и строение формы. Характер модуляции неодинаков в различных формах и разных частях одной и той же формы – в разработке сонатной формы, в экспозиционной связующей партии сонатной формы, в форме малого рондо, в однотемных песенных простой трехчастной и простой двухчастной формах. Всё это – драгоценные тонкости музыкального содержания.

В многотемных формах принципиальное различие существует между внутритемными (малыми) модуляциями и межтеменными (большими). Малая модуляция идет через тональности, сохраняющие непосредственно ощущаемую функцию относительно господствующей главной тоники. Большая устраняет непосредственность ощущения такой функции и устанавливает новую тонику, пусть и подчиненного значения (пример – тоника в побочной партии сонатной формы). Процесс разрушения предыдущей тональности, тот или иной характер приближения к новой (через ряд промежуточных гармоний), постепенное ее установление и укрепление, всё это создает большой эмоциональный подъем, достигаемый тонкими, специфически музыкальными средствами.

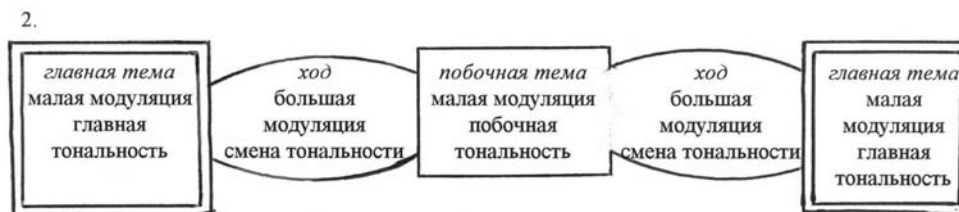
В форме малого рондо, частой в медленных частях сонатных циклов, обычно три раздела имеют устойчивое изложение – в главной теме, в побочной теме и в репризе главной темы. Внутри этих разделов тональное движение образует малые модуляции (небольшая по размерам, сравнительно мало-развитая побочная тема часто не имеет внутреннего модуляционного движения, ввиду идущей далее большой модуляционной части). Переходы между темами (от главной к побочной, от побочной к репризе главной; во многих случаях – только от побочной к возвращению главной) связаны с большой модуляцией.

Наиболее часты следующие два варианта соотношения малой и большой модуляции:

1.







Это соотношение частей формы и нужно себе представлять особенно ясно для того, чтобы успешно анализировать модуляционную структуру данного произведения.

Необходимо критически относиться к предвзятым догмам школьной теории, предугадывающим «лучшие», «правильные» модуляционные планы без учета структуры тональности, стиля, формы, эпохи. Так, например, в художественной практике (разных стилей) один из любимых приемов – движение на один и тот же интервал, запрещаемое школьной теорией (например, в начале разработки I части Шестой симфонии Чайковского ход – d-moll – a-moll – e-moll – h-moll). Вообще неверно представление о хорошей модуляции как максимально кратком ходе, торопящемся закруглиться полным кадансом. Настоящее назначение модуляции – ощущение свободы, нескванности тянущими вниз, к устью, к земле канатами. Поэтому настоящий, самый впечатляющий вид модуляции – это движение в разработке (показательно, что в школьной теории вообще нет этой, истинной модуляции). Наслаждение от модуляции не в том, чтобы как можно скорее достигнуть полного успокоения, а как раз в обратном – в достаточно продолжительном и интенсивном волнении, в постепенном уходе от уравновешенности, будоражащем нарастании энергии неустойчивости, *тонального действия*, в модуляционных ударах, рушащих какие-то преграды, в достижении предельного напряжения на (доминантовом) предыкте и предчувствии предстоящего великого эффекта разряда всей накопленной энергии, и, наконец, в переживании этого события. Тонкий эстетический эффект модуляции (настоящей, большой) связан, в частности, с ощущением этого разряда духовно-эмоционального напряжения; в результате действия общих музыкально-психологических закономерностей снятие большого напряжения (разрешение, родственное разрешению диссонанса) дает ощущение удовлетворенности.

Разрешение, как снятие модуляционного напряжения, проявляется различно при модуляции двух основных типов:

1. От главной тональности к побочной тональности.
2. От побочной тональности к главной.

Приход в новую тональность сочетает эффект разряда модуляционного напряжения предшествующего хода и неполную устойчивость новой тоники как побочной. Возвращение же в главную дает сложение двух эффектов разряда напряжения – окончание модуляционного хода и возвращение главной тоники.

Соответственно и построение тонального плана в художественном произведении есть такое же сочинение, как и сочинение тем, разработок и прочих частей композиции. И также здесь неуместны какие-либо стандарты «лучших» планов – уже хотя бы потому, что они – стандарты. Поэтому нужно всякий раз новыми ушами слышать: как композитор модулирует, – приготовившись к всевозможным тонкостям модуляционного пути, темпа модуляции, ее интенсивности, пропорциям частей модуляционного процесса и так далее.

Приведем пример для сравнения, взяв всем известное произведение.

Как сделать модуляцию, скажем, из c-moll в Es-dur? Например, целесообразно ли для этого идти в Des-dur? Как будто нет.

А вот Бетховен в Пятой фортепианной сонате идет через As, f и Des.

- Пример 68 (в целях удобства восприятия целый метр изменен)

c moll → Es dur Л.В. Бетховен

При анализе нужно трактовать всё пространство хода (связующей партии) как *одну* богато выполненную модуляцию из c-moll в Es-dur. Следовательно, модуляционный план здесь связан с идеей мажоро-минора (движение через Des-dur как доминанту к параллели от es-moll). Стройность плана состоит в интенсивном переходе по терциям вниз:

$$\begin{array}{ccccccc} c - A_s - f - D_{es} - B - [E_s] \\ 3 \quad 3 \quad 3 \quad 3 \end{array}$$

Ср. аналогичные модуляции в сонатах Бетховена оп. 7 и оп. 10 № 2. А, например, в финале Фортепианного концерта № 21 C-dur Моцарта KV 467 модуляция из C-dur в G-dur идет по плану: C – a – gV – G.

Исходя из этих установок, нужно и в анализируемых произведениях придерживаться следующих вех в плане ответа:

1. Форма.
2. Где темы, а где модуляционные ходы.
3. Откуда и куда идет модуляция (большая, в ходе).
4. Каков модуляционный план, его идея, принцип.
5. Сыграть модуляцию, начиная от тональности, установленной в теме и вплоть до вступления новой темы с ее тональностью.

Играть модуляции (а в этом задании – и всю пьесу) надо, используя метод редукции. Редукция, буквально «сведение», – сокращение, упрощение. Метод редукции состоит в сведении сложной фактуры художественного произведения к его сущностным элементам, комплексу основных голосов (как в задаче по гармонии), а также в снятии сложной мелодической фигурации в голосах (например, при этюдообразной мелодике). Метод редукции родственен обычному при изучении гармонии составлению гармонической схемы<sup>1</sup>. Но в отличие от простой схематизации, метод редукции сохраняет живые мелодические *голоса*, подобно тому, как это делается в клавире (клавираусцуге) симфонического произведения. Изложение по методу редукции и представляет собой определенное среднее между гармонической схемой и клавиром. Точно совпадает редукция с развитой фактурой гармонической задачи или прелюдии по гармонии, которые пишутся при изучении гармонии в школьных курсах. (С эскизами одного баховского произведения – прелюдией *Cis-dur* в виде авторского аккордового изложения, точно совпадающей с редукцией, – мы познакомились в Задании 4-А).

Ценность редукции и состоит в том, что изложение подлинного музыкального произведения, может быть даже сочиненного гениальным музыкантом, делается в такой фактуре, которая позволяет непосредственно соизмерить гармоническую мысль композитора, созданные им гармонические структуры с аналогичными идеями и структурами в работе изучающего гармонию. Мы можем видеть, как выглядело бы настоящее произведение, если бы оно представляло собой прелюдию по гармонии. Обычно гении музыки во всей полноте их мастерства настолько выше нашего сознания, что и вполне доступная нашему сознательному пониманию часть их мастерства проходит мимо нас. Изложение методом редукции, упрощая структуру, тем самым несколько приближает к нам это высокое мастерство.

---

<sup>1</sup> См., например, у Ю. Н. Тюлина: Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1. М., 1976. С. 84-85; редукция гармонии вступления к I части квартета Моцарта *C-dur* № 6.

Своими руками в привычной фактуре мы можем сыграть вместо наших середин или модуляций середины и модуляции, сочиненные Гайдном, Бетховеном, Чайковским или Прокофьевым.

Образец редукции (тема Моцарта изложена в фактуре гармонической задачи):

- Пример 69. *В. А. Моцарт. Маленькая ночная серенада, IV часть, главная тема*



Важнейшие правила редукции:

1. Голоса контурного двухголосия (сопрано + бас) сохраняются особенно тщательно в отношении их ритма, направления линий, артикуляции, динамики, мелодических украшений. Однако предельные регистры (субконтроктава, низ контроктавы, верх третьей октавы – четвертая октава) целесообразно – в согласии с контурами формы – заменять более употребительными.
2. Линии средних голосов при письменном изложении соблюдать возможно более точно, хотя упрощения и сокращения здесь более вероятны. Полифоничность ткани требует соблюдения всех противодвижений, имитаций, включений и выключений голосов. При игре без письменного изложения трудноисполняемые сплетения голосов возможно упрощать, следя, однако, за необходимой полнотой гармонии, подвижностью ткани и стилистической верностью общего звучания.
3. Уменьшения и увеличения числа реальных голосов, имеющих самостоятельные линии, переходы к унисонам, к унисонам с октавными удвоениями, надо отражать при редукции. Также – регистровые переключки, повторения звуков и аккордов с тематически определенным ритмом.
4. При очень сильно развитой мелодической орнаментации допустимо, с некоторой осторожностью, упрощение фигурационного рисунка (например, от пассажа тридцатьвторыми и шестьдесятчетвертыми оставление одних только мелодически опорных звуков).

5. Подобно тому, как «задачное» изложение может быть и с более развитым (даже художественно развитым) голосоведением, редукция допускает некоторую свободу – больше сохранять из оригинала или меньше. Однако в пределах одной работы непременно должно быть в этом отношении некоторое единообразие в целях сохранения определенной музыкально-структурной целостности.

## II Вариант А

Гармонизация пьесы рассчитана на двухнедельный срок. Целесообразно переписывать сразу условия всей работы, так как при усвоении целого лучше усваивается и первая половина (до начала т. 25). При переписывании нужно предусмотреть место для мелких длительностей в разных голосах (такта четыре на строке стандартной страницы; от т. 13 – три такта на строке; в тт. 22–24 – даже два такта на строке).

- Пример 70. Возможная фактура изложения:



Задача стилистически ориентирована на технику струнных квартетов (и квинтетов) Моцарта. Ее выполнение предполагает не столько элементарное, сколько художественно-развитое голосоведение в стиле некоторых медленных частей у Моцарта, отличающихся изящным кружевом мелодических украшений-фигураций.

С учетом того, что в работе многое подсказано (есть даже такт полностью решенный), главная трудность состоит не в объеме, а в необходимости придерживаться предписанного условиями задачи *стиля голосоведения*. Надо писать не той техникой, которая у нас есть (от задач А. С. Аренского и от авто-

ров «Бригадного» учебника), а той, которая типична для заданного материалом стиля. Не годятся, например, созвучия позднеромантического типа (в духе Глазунова или Грига), хотя бы они были сами по себе гармонически правильны; не годятся и приемы строгого голосоведения в барочном, баховско-генделевском стиле (здесь они оказались бы тяжеловесными и сковывающими движение). Стиль голосоведения должен быть изящным, прозрачным, ажурным, легким, как бы «воздушным», в духе «галантного века».

Прежде чем решать задачу, необходимо, как обычно, хорошо усвоить форму, точно установить местоположение и вид каденций (в концах изложения тем), четко усвоить основополагающие структурные контрасты в гармонической конструкции:

где *изложение* тем,  
где *ходы*, ведущие от одной темы к другой,  
каково *различие* в изложении тем – главной и побочной.

Ведь далее эти свойства гармонических структур становятся *законами* гармонии, *различными* для тех или иных частей музыкальной формы.

Необходимо с максимальной внимательностью вслушиваться в ритмическое содержание тематических элементов. Одна из основополагающих черт стиля венских классиков – сильное *ритмическое варьирование* при развитии мотивов (яркая характеристика принципов двух стилей: тема барочной фуги ритмически неизменна, ей свойственен как бы «негнувшийся» характер; классические же мотивы всё время ритмически меняются, основное рабочее правило – точно повторить ритм можно лишь один раз). Обновление ритма может приводить даже к полному неповторению ритмической фигуры точно в том же виде, то есть к сквозному развитию ритма. Например, субмотив начала т. 4 – не что иное, как *повторение* субмотива на второй и третьей четвертях т. 3. Мотив может замещаться своей фигурационной вариацией: для венских классиков типично именно *орнаментальное* варьирование, при котором ритмически характерные мотивы «закрашиваются» кружевом фигураций.

С самого начала необходимо предусмотреть соответствующее ритмическое развитие голосов в масштабе *всей формы*. При сочинении начального изложения главной темы Adagio надо представлять себе величину ритмического оживления в репризном ее изложении (сравните тт. 1-13 и 35-51).

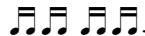
Необходимо также точно представлять себе «весомость» всех кадансов, их «рифменное» значение – найдите, например, на что «рифменно» отвечает заключительный каданс в тт. 50-51; нужно подчеркнуть его максимальной точностью повторения (как правило, в другой тональности).

Мелкие обозначения ритма следует понимать как ориентировочные. Но можно выполнить их и буквально.

### Конкретные указания к гармонизации

*Главная тема* (П). Как нередко у Моцарта, тема составлена из почти повторяющихся мотивов (напомним: мотив – это ритм). Ритмическое движение в голосах поначалу минимально – легкое оживление в некоторых затактах (например, перед тт. 5, 6). Иногда мелодический голос дублируется в терцию (т. 8) или даже ритмически дублируется трехголосными аккордами (при вступлении Violino 1 в т. 11).

Расположение преимущественно сжатое (т. 3 и следующие), в т. 7 – трехголосное сложение. В третьем предложении темы, как завершающий контраст есть и широкое расположение.

*Ход* (↗). Сущность хода – *подвижность* (как бы моторное движение, но только в медленном темпе). Если Adagio не считает время, погружаясь в глубины аккордов, то в ходе появляется «пульс», здесь – непрерывно «идущее» мерное ритмическое движение, например, .

Гармоническая сущность хода (здесь) – неторопливая, но интенсивная «*большая модуляция*», завершающаяся преддыктом. Форма простейшей большой модуляции (ни в коем случае не «модулирующий период»!):

1. Оборот в исходной тональности;
2. Собственно модуляция-переход;
3. Преддыкт; например, повторение гармоний, разрешающихся в доминанту тональности новой темы.

Перед преддыктом – максимальное гармоническое напряжение: сильное гармоническое движение, притом подготавливаемая новая тоника (здесь) избегается, заменяясь ее одноименным вариантом; цель вуалирования – «свежесть» звучания новой тоники, впервые появляющейся в начале побочной темы (см. т. 21).

*Побочная тема* (Ш). При введении новой темы необходимы:

1. Образный контраст ее к главной теме:
  - мотивный (ср. ритмы в тт. 3, 4, 7, 18 и 21-22),
  - тональный (темы в разных тональностях),
  - тембровый (другое тембровое решение),
  - фактурный (иной тип соотношения голосов),
  - структурный (побочная тема должна иметь иную форму, чем главная тема).

## 2. Логическое различие между темами:

- побочная (в этой форме) должна быть меньше главной
- побочная должна быть структурно менее цельной и менее устойчивой; например, она начинается с доминанты, а не с тоники, либо – без баса, либо в ней избегается тоника.

Для того чтобы побочная тема была побочной по своей сущности, гармония должна выявлять и подчеркивать эти особенности.

Данная побочная тема состоит из однотактовой фразы (тт. 21-22), ее (варьированного) повторения (тт. 22-23) с добавлением сверху дублирующего голоса (бас-виолончель аккомпанирует в ритме  $\text{♩} \text{♩}$  попеременно в функции то собственно гармонического баса, то в роли тенора в терцию к мелодии альты). Особенность побочной темы – трели, переходящие из голоса в голос. Имитация элемента-трели выписана.

В побочной теме (как, впрочем, и во всей пьесе) надо тщательно соблюдать *благозвучность* и *полнозвучность* гармонии на всех долях времени.

## II Вариант Б

Вариант Б аналогичен варианту А; см. пояснения к нему выше.

- Пример 71. Возможная фактура изложения:

## II Вариант А

Главная цель задания – усвоение различия между двумя типами модуляции: малой (внутри темы) и большой (межтемной, в специальной части формы – модуляционном ходе).





Главная тема должна быть в песенной форме (простой двух- или трехчастной). Ее экспозиционная часть – модулирующий период либо большое предложение (здесь из Т в D) – завершенная полным кадансом в Es-dur, то есть доминанте от As-dur (8 тактов).

Середину можно построить по типу «доминанта» – чередовать обращения доминантсептаккорда (с одного из них середину надо начать) с их разрешениями; в конце середины оборот  $\text{D} - \text{D}$  (Внимание! Все гармонии в пределах песенной формы считаются только с точки зрения главной тоники!). Величина середины – 4-5-6 тактов; гармонически она, таким образом, начинается и заканчивается доминантой.

Реприза (всего тактов 4-6) должна начинаться как первое предложение (2-3 такта), а далее получать новое развитие, возможно связанное с плагальным отклонением и небольшим расширением заключительного каданса в тонике. В данной теме лучше избегать секвенций как сильного средства развития.

*Побочная тема* (здесь – не в побочной тонике, а в одноименной к главной) в данной форме может рассматриваться как первое звено («модель») крупномасштабной секвенции, служащей средством создания неустойчивости эпизода. Поэтому продолжение побочной темы, ведущее к половинному (или полному) кадансу в as-moll следует построить, не делая повторения начальной фразы или ее ритма, линии: надо дать другой ритм или какое-либо вычленение частиц начального мотива побочной темы.

При составлении *модуляционного плана* as-moll – As-dur (для возвратного хода от побочной темы к главной) следует учесть сказанное о большой модуляции при объяснении аналитической части настоящего задания (см. выше).

Нельзя применять модуляционные планы и формы модуляции, рекомендуемые училищными курсами гармонии! В качестве лучших образцов следует иметь в виду, например, бетховенские модуляционные планы в анализированных ранее медленных частях фортепианных сонат № 4 и 16, в соответствующих разделах формы.

Модуляционный план должен исходить, прежде всего, из общих принципов классической музыкальной формы. Главнейший из них в данном случае – уход в гармонические области, ранее (при изложении темы) еще *неиспользо-*

*ванные*. Мудрость классической формы – экономия гармонических ресурсов на начальных участках формы, постепенное введение всё новых и всё более сильных гармонических средств (принцип неповторения гармонии и «рост»), снятие гармонического напряжения при возвращении к главной тонике в конце (при радикальном обновлении репризы – по голосоведению, по гармонии). Так как заданная побочная тема – в сфере одноименного минора, то, естественно, не следует давать сколько-нибудь развитого мажоро-минора в пределах главной темы (например, в середине), иначе гармония побочной темы выйдет «несвежей», неинтересной.

Очевидно, при данном соотношении гармонических структур главной и побочной тем общая гармоническая структура целого должна быть такой:

Главная тема	Эпизод	Главная тема
сфера диатонического родства	сфера мажоро-минорного родства	сфера диатонического родства

Отсюда возможный гармонический план эпизода (см. медленную часть Четвертой сонаты Бетховена):

1. Одноименная тоника.
2. Вниз по терциям в одноименном ладу.
3. «Упор» на неаполитанской низкой II ступени (предел движения в сторону субдоминанты – как противовес движению в доминанту в главной теме – и в сторону оминоривания – в противовес мажорно-диатоническому родству гармоний главной темы).
4. Поворот к доминанте (главной тональности) через вводный септаккорд к ней.
5. Введение доминанты одноименного минора и предыкт (нельзя вводить здесь предыкт кадансовым квартсекстаккордом; надо – доминантовым трезвучием).

Подобный план надо составить (или написать в виде аккордов) и распределить на всё протяжение большой модуляции (ее продолжительность – не 2-3 такта, а 10-12 тактов).

За всеми прочими разъяснениями и советами просьба обращаться к Гайдну, Моцарту и Бетховену и их сочинениям в аналогичных формах. Пользуясь методом редукции, возможно понимать решения наших проблем у этих мастеров буквально как образцы для непосредственного усвоения (ведь на уровне нашей редукции они писали такие же модуляционные прелюдии, как и мы, но только с подлинным композиторским мастерством этого дела).

## И) Вариант Б

Вариант Б аналогичен варианту А; см. пояснения к нему выше.

## ЗАДАНИЕ 11

Ⓐ

*В. А. Моцарт. Опера «Дон Жуан»:*

*№ 12, ария Дон Жуана «Fin ch'han dal vino».*

Анализ *формообразующего* действия гармонии. Выписать схему формы и гармонического плана.

Ⓟ

Adagio Es-dur дописать до конца. Проверить лиги, динамические оттенки. Готовая работа должна выглядеть как подлинное произведение Моцарта для струнного квартета.

Ⓢ

Начатое в Задании 10 Largo As-dur закончить, досочинив возвратный ход, репризу главной темы и коду. Изложение репризы оживить (в начале) более активным рисунком, остающимся от побочной темы. В коде отразить материал побочной темы.

Сыграть пьесу полностью.

## Пояснения к Заданию 11

Ⓐ

Для верного понимания стройности и красоты гармонических структур в данном произведении, необходимо сначала проанализировать его форму (вместе с тонально-гармоническим развитием) и *составить схему*, указав в ней:

*функции* частей формы

и

сущность их гармонической *структуры*.

Однако в *вокальном* произведении, если оно нелегко для анализа, сначала надо:

① Выписать *текст* и проанализировать его *структуру*.

Разумеется, выписать текст надо по итальянскому оригиналу, а не по русскому или немецкому переводу. Так, русский текст арии (в клавире издания 1959 года) кое в чем существенно изменяет и ухудшает форму оригинала. В любом случае необходимо видеть, с чем имел дело сам Моцарт, принимаясь за сочинение арии.

Стихи надо выписать в виде строф и строк:

I.	1.	(a)
	2.	(b)
	3.	(a)
	4.	(b)
II.	1.	(c)
	2.	(d)
	3.	(c)
	4.	(d)
III.	1.	и т. д.
	2.	
	3.	
	4.	

Строфы слева снабдить римскими цифрами (= порядковым номером строф), а справа, в единую вертикальную линию – схему рифм (малыми латинскими буквами; разные буквы = разные окончания строк, а повторения букв = повторяющиеся окончания, даже если они в разных строфах). Если композитор делает повторения слов или даже целой строки, это надо указать знаками повторения, а не выписывать лишнее. Если повторяется целая строфа, то выписать только соответствующую римскую цифру в прямоугольнике (= номер строфы), а слова не писать.

☞ После этого можно записать и схему формы, обозначив *главную тему* буквой тональности в двойном квадрате:



*Побочную тему* – буквой тональности в простом (одинарном) квадрате:

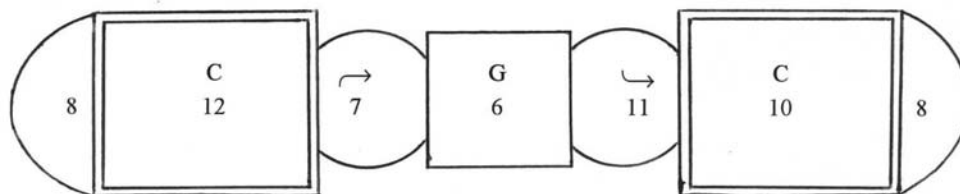


*Переходы* (ход и возвратный ход) – стрелкой в изогнутых линиях:



*Вступление и коду* – какими-нибудь примыкающими фигурами. Цифрами снизу (или сверху) указать количество тактов в разделах.

Например (вместе с общим видом):



Проблематика собственно гармонического анализа – примерно та же, что и в Задании 10:

- как гармонические структуры выявляют функции частей формы;
- контрасты однотональных и модуляционных построений, и т. д.

В арии очень большая кода (см. текст); в данном задании она представляет наименьший интерес, и достаточно только определить ее строение и гармоническую структуру (не анализируя подробно).

Ⓟ Основные условия объяснены в Задании 10. Ограничимся только конкретными указаниями по оставшимся разделам:

*Возвратный ход* ( $\curvearrowright$ ). Ход построен сложно:

- дополнение к побочной теме (тт. 25-26) и
- секвенция, уводящая из ее тональности;
- полукаданс в промежуточной тональности (тт. 27-28);
- длинный модуляционный ход, идущий к доминанте главной тональности (тт. 28-32) и
- предыкт (тт. 33-34).

В начале (т. 25) запланированы даже паузы, ради легкости звучания; далее движение уплотняется до т. 34. Начиная с т. 28 требуется повышение гармонического напряжения; целесообразна доминантовая цепочка с весьма напряженными (в рамках стиля!) гармониями.

*Реприза* (тт. 35-51; ПП). В основном это повторение первой части, но

- с более оживленным ритмическим рисунком (большой частью это выписано; где не выписано, сделать по аналогии);
- с расширением в конце (тт. 47-49);
- с разделом *quasi Cadenza* (как в вокальной пьесе), в т. 49 – протянутая гармония в нижних голосах.

Необходима предельная чистота и грациозность звучания гармонии.

**ВНИМАНИЕ!** После окончания работы тщательно проверьте весь ее текст.

Ⓜ Целью задания является игра всей крупной формы как единого целого. Поэтому, несмотря на сочинение пьесы в два приема, играть ее надо обязательно (в ровном темпе) *от начала до конца*.

Объяснения к новым частям пьесы.

Сущность и конкретное построение *возвратного хода* достаточно объяснены в предыдущем задании. Ход должен давать большое нагнетание, эмоциональный подъем (однако всё же с соблюдением меры!). Три раздела эпизода (побочная тема в виде предложения, собственно модуляция и предыкт) должны идти в непрерывном (несколько моторного характера) движении (оно – тоже «ход», «хождение»), с четким выявлением структурных функций гармонии (изложение – модуляция – предыкт). В конце предыкта – подведение к первому звуку темы, открывающему репризу.

*Реприза главной темы*. Беспрерывно (или почти беспрерывно) звучавшее движение шестнадцатыми (восьмыми) должно (в этой пьесе) постепенно отходить на задний план. В репризе начального периода пульс шестнадцатыми можно передать в тенор (у него поначалу нет движения линии). Начиная от середины вместо шестнадцатых можно в среднем голосе дать пульсацию восьмыми, которые постепенно вольются в общее движение. Репризу внутри темы следует заметно активизировать (например, секвенцией на кварту вверх, одновременно с плагальным отклонением и тому подобными приемами, может быть с напоминанием и о минорной сфере эпизода).

*Коду* возможно построить на органном пункте тоники, с мотивами из побочной темы, передаваемыми из голоса в голос.

Когда пьеса будет досочинена до конца, необходимо ее несколько раз сыграть без нот, чтобы возможно более отчетливо услышать различие в структурных функциях гармонии, выражающих важнейшие смысловые соотношения в классической музыкальной композиции.

## ЗАДАНИЕ 12

**А**

Два варианта:

*В. А. Моцарт.* Сонаты для фортепиано (по изданию под редакцией А. Б. Гольденвейзера):

№ 4 Es-dur (KV № 282), I часть, экспозиция;

№ 6 D-dur (KV № 284), I часть, экспозиция;

№ 7 C-dur (KV № 309), I часть, экспозиция.

или

№ 9 D-dur (KV № 311), I часть, экспозиция;

№ 12 F-dur (KV № 332), I часть, экспозиция;

№ 13 B-dur (KV № 333), I часть, экспозиция.

В каждом из трех произведений найти и сформулировать идею, *тип модуляции* в связующей партии.

**П**

Гармонизовать данное сопрано:

- Пример 72

**И**

Подготовить по данному материалу (Пример 73) и сыграть первую половину пьесы в форме сонатной экспозиции.

• Пример 73

*Allegro*

[В октаву]

cresc.

## Пояснения к Заданию 12

- Ⓐ Главная задача анализа – раскрыть гармоническую структуру пьесы (фрагмента) как *гармонию именно сонатной формы*, а не «вообще».

Основные законы гармонии в экспозиции сонатной формы.



*Главная партия.* Гармония главной темы есть концентрированное и сильное выражение главной тональности как *тоники высшего порядка*. Сонатная главная тема – это большой *массив тоники*. Главная тема никогда *не модулирует*, модулирование начинается сразу после изложения главной темы. Изложение главной партии сочетает в себе два основных качества:

- господство, мощь (главной) тоники (отсюда сила главной партии и ее способность «вынести» на себе огромное развитие сонатной формы),
- подвижность, гармонико-функциональные смены (отсюда активность, динамизм сонатной главной темы).

В гармонии должны быть и функциональные контрасты, могут быть и отклонения (иногда даже закрепляемые кадансами, например, в главной теме Сонаты Бетховена op. 31 № 1 G-dur).

В тематизме и фактуре важно наличие *ритмически активных* мотивов, пригодных для дальнейшего развития и трансформации. Второплановые мотивы (аккомпанирующие; линии баса, средних голосов) также должны контролироваться, как если бы все они составляли экспонируемый тематический материал (а мотивы – это прежде всего *ритмы*, также виды артикуляции – legato, стаккато, акценты, направления линии и т. п.).

Форма главной партии должна иметь характер лишь *экспозиции* мысли, без ее развития и вытекающего из развития заключения. Поэтому в главной партии (классического первого аллегро) не должно быть обычной середины песенного типа (как, например, в рондо), ведущей к утверждению-репризе; в сонатной форме развитие приходится на связующую партию, а утверждение – на следующую после разработки репризу.

Красота главной партии – в частности в этой ее логике, воплощенной в звуковой структуре. Дело гармонии (и ее красота) в том, чтобы выявить логику главной темы и выразить ее средствами гармонической структуры.

*Связующая партия.* Главное в этом ходе – перейти от главной тональности к побочной, от главной музыкальной мысли к побочной, от одного характера к другому.

Ход часто характеризуется моторным движением, ровный пульс которого влечет мысль к переменам. Если главная тема кадансирует на тонике, то связующая нередко начинается «шумным» утверждением тонического аккорда, подчеркивание которого как бы служит неторопливому устранению «избыточной» тоники.

Связующая партия гармонически строится обычно в виде трех разделов:

- дополнение или продолжение главной партии (в главной тонике),

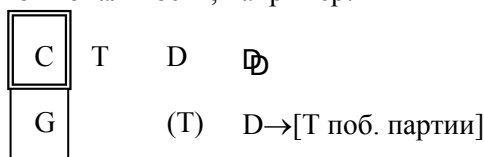
- собственно модуляция, приводящая к доминанте новой тональности (к доминанте тональности побочной партии), изредка на другой гармонии,
- предыкт в виде органного пункта на доминанте новой тональности.

Все эти разделы модуляции не отделяются друг от друга и являются не оформленными частями, а слитно идущими один за другим *логическими этапами* целостного процесса. В отличие от так называемой «модуляции в форме периода» (которая в действительности как правило есть всего лишь каданс на доминанте либо на другой ступени несменяемой главной тональности в рамках устойчивого построения), модуляция в связующей партии на самом деле устраняет главную тональность и устанавливает на ее месте другую.

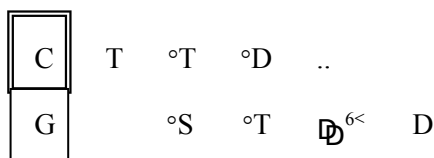
Форма связующей партии – противоположность устойчивой структуре. Здесь не могут быть ни периоды, ни какие-либо развернутые другие устойчивые структуры. Начальные *дополнения* (если они есть) могут быть краткими повторениями каданса главной партии, либо введением нового мотива (ритма) в виде дополнения, на органном пункте тоники и т. п. *Собственно модуляция* чаще всего ходообразна, то есть состоит из многократных повторений (видоизмененных) короткого мотива, субмотива, фразы. *Предыкт* – повторные полукаденции типа  $\mathbb{D} - D$  (или подобные) с последующей остановкой гармонии на аккорде доминанты и одноголосной подводящей связкой. Формы связующей партии – свободной части – чрезвычайно многообразны, и лучший способ им научиться – анализ сочинений мастеров. Основные компоненты формы связующего хода – модель (например, 2 такта) и повторение ее (с дроблением).

Модуляции как гармонические структуры тоже весьма многообразны, но нередко содержат сходные *модуляционные идеи*. Важнейшие:

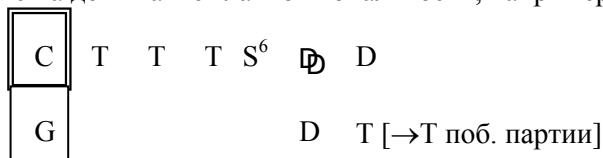
1. Ход к доминанте новой тональности, например:



2. Ход через одноименный лад (к мажорной тонике побочной партии), например:



3. Ход через полукаданс на доминанте главной тональности, например:



В музыке после венских классиков вырабатываются и иные типы модуляций.

*Побочная партия.* Основной фактор ее противоположности главной партии – гармонический, то, что побочная – в другой тональности (например, в опере смена тональности при наступлении нового номера очень выразительно передает *новую ситуацию* или «новое явление» – «Сцена IX. Те же и Сузанна»). У классиков побочная партия вся строится в одной новой тональности (начиная с Шуберта, применяются и двутональные структуры в побочной теме). Таким образом, *в сонатной экспозиции всего две тональности*.

Тематически побочная партия произведена от главной. У классиков (особенно у Бетховена) превращение главной в побочную – сложный процесс виртуозного преобразования исходной мысли в ее диалектическую противоположность, что требует специального тщательного исследования в каждом отдельном случае.

Гармония побочной темы чрезвычайно многообразна, обычно более «нарядна» и детализирована, чем несколько единообразная и внутренне сплоченная гармония главной. Вторая половина побочной часто тяготеет к кадансу *высшего* порядка, который замыкает не столько саму побочную тему, сколько *всю экспозицию* в целом. С этим связан обычный в побочной теме *второй ход* – поворот в развитии, служащий сильным средством расширения в масштабе всей экспозиции; гармонически это – отклонение в субдоминанту (бывшую тонику), темная краска одноименного минора к тонике побочной темы, разные способы обострения звучания (например, в Третьей симфонии Бетховена, в его же фортепианной сонате ор. 57, в Симфонии h-moll Шуберта).

Форма побочной темы – более «рыхла», неустойчива, чем форма главной, часто встречается серия расширений и всё более сильных кадансов. Из различных способов построения побочной темы упомянем:

- *три раздела*: неустойчиво-излагающий, развивающий и заключающий (два последних образуют «второй ход» экспозиции),
- *период* из двух предложений с огромным расширением второго (= также второй ход),
- ряд излагающих *построений*, омрачение-развитие, развернутый каданс.

И тому подобное. Причем все эти формы образуются с помощью соответствующих гармонических структур.

*Искусство гармонии* со времен великих мастеров XVIII века состоит, прежде всего, в создании многообразных логически тонко дифференцированных гармонических *структур* (то есть гармонических построений той или иной композиционной функции и соответствующего ей сочетания гармонических элементов). *Анализ гармонии* и состоит, прежде всего, в раскрытии того, как логически дифференцированы и как контрастируют друг другу гармонические структуры в той или иной части формы данного произведения. Например, как построена гармония именно главной темы, а не просто темы, стоящей на первом месте в схеме сонатной экспозиции. Какова гармоническая структура следующей далее части именно как связующей, а не вообще тональности, где есть тоника или доминанта; второй ход – в чем он контрастен первому (связующей партии). Каждая часть формы имеет свои законы гармонии. Их надо знать, и с этой точки зрения оценивать качество гармонии – хороша она или плоха.

*Заключительная партия.* Это не просто устойчивая часть. Устойчивость заключительной партии отличается, например, от устойчивости главной партии: главная тема гармонически подвижна и динамична, она «развертывает» мысль; заключительная направлена на «свертывание» мысли, прекращение развития, здесь постепенно «сужается» поле действия гармонии, сводясь, в конце концов, к повторению одного тонического аккорда, даже одного главного звука.

Сущность заключительной партии – дополнение: повторяющиеся заключительные кадансы (Бетховен. Соната op. 13 c-moll, I часть), плагальные отклонения, органнй пункт на тонике.

В каждом индивидуальном стиле эти общие законы выражаются своими композиционно-техническими приемами. Например, у Моцарта в камерных сонатах заключительная партия часто сводится к скромному дополнению; у этого «гармоничного» мастера часто нет острых контрастов в развитии, и поэтому не возникает большой необходимости в специальной части, где эти контрасты были бы отражены и всё пришло бы к общему успокоению.

Ⓟ Задача ориентирована на романтический стиль (примерно в духе Ф. Шопена). Необходимо детально отработать фактуру, голосоведение (местами допустимы некоторые вольности с регистрами, с целью достижения определенных эффектов звучности; однако при обязательной строгости голосоведе-

ния). Надо тщательно продумать характер модуляции. Иногда нужно, чтобы модуляции были бы идеально плавными и мягкими, но иногда от модуляции требуется яркость (см., например, гармонию в этюде Шопена op. 25 № 1 As-dur).

① Все пояснения, сказанные о гармонии сонатной экспозиции, относятся и к заданию по игре.

Задача в том, чтобы сыграть в несложной фортепианной фактуре сонатную экспозицию, вкусить эффект настоящей, большой модуляции. Мы не имеем возможности дать полные объяснения формы и фактуры, но для гармонии вполне достаточно и несколько упрощенного решения этих трудных проблем композиции. Возникающие конкретные вопросы возможно разрешить, обращаясь к задаваемым для анализа музыкальным произведениям, а также вообще к фортепианным сонатам Бетховена, которые (вместе с еще некоторыми шедеврами мировой музыки) должны быть настольными книгами каждого музыканта.

Конкретно в этом задании необходимо:

1. *Догармонизовать* главную тему (тт. 1-13) в заданной фактуре и *выучить* получившуюся главную партию наизусть.

2. *Составить план* связующей партии (начиная с т. 13; примерно тактов 10-12) и сыграть ее без фактурной детализации, то есть в виде мелодии со схематически изложенными аккордами.

3. *Сочинить* головную фразу начала побочной темы, используя какую-либо из наиболее употребительных фактурных формул раннеклассической сонатной формы.

1. Первый этап задания не представляет никаких трудностей для выполнения. В сущности всё уже задано (см. тт. 3, 6, 7, 10), и задача лишь в том, чтобы добиться хорошего и стилистически верного звучания гармонии при исполнении.

ВНИМАНИЕ! Классическое *первое* аллегро обычно (как и здесь) имеет характер *con brio*, но темп его – не очень быстрый. Стремительный темп будет скорее в финале, который как бы идет «налегке»; первое же аллегро «нагружено» сложностью мысли и поэтому чаще всего – *non troppo*. Тем более не следует спешить, если еще неизвестно движение побочной темы. К характеру главной темы относится также постепенное накопление метрической энергии (см. «оттяжки» разрешения в тонику в тт. 5-6, а в особенности в тт. 9-10). Форма, как часто бывает в сонатных главных партиях, *осложнена*: она не

должна быть элементарным периодом песенного типа (это приберегается для финала). В основе лежит период из двух *тематически несходных* предложений (тт. 3-6 и 7-[10]), но в начале приставлена вступительная фанфара, а второе предложение усечено ради повторения с вариацией:

$$\begin{array}{ccc} \Gamma & \cap & \cap \\ 2 & 4 & 3+4 \end{array}$$

Каденция в т. 13 – *вторгающаяся*. Это значит, что предшествующее построение вторгается в последующее (= наложение), причем последний такт предыдущего является первым последующего (т. 13).

2. План модуляции, рекомендуемый в первую очередь – через полукаданс на доминанте тональности побочной партии<sup>1</sup>:

$$\begin{array}{llll} \text{T:} & \text{T} & \text{Tp} & \text{D} \dots \\ \text{D:} & & \text{S}^6 & \text{D}_{\text{D}} [\rightarrow \text{поб. партия}] \end{array}$$

Чрезвычайно эффектно также осложнить его краской мажоро-минора: при достижении доминанты доминантовой тональности ввести на преддыкте ее *минорный вариант*, с тем, чтобы сохранить свежесть тоники мажорного лада, не показывая ее до момента появления побочной темы (или затакта к ней).

Возможен и другой план модуляции (частый у Моцарта, но встречающийся и у других композиторов, в частности и у Бетховена) – модуляция через полукаданс на доминанте главной тональности (доминанта главной тональности приравнивается к тонике доминантовой тональности):

$$\begin{array}{lll} \text{T:} & \text{T} & \text{D} \dots \\ \text{D:} & & [=T] \rightarrow [T \text{ поб. партии}] \end{array}$$

При модуляции по первому плану желателен преддыкт 4-6 тактов на доминанте новой тональности (в ее минорном варианте). При модуляции по второму плану – преддыкт 2-4 такта на доминанте главной тональности из аккордов T – D – T – D – T – D либо  $\text{D} - \text{D} - \text{D} - \text{D} - \text{D}$ .

Составив схематически модуляционный ход, надо наметить мелодию. Целесообразно начать с *forte* материал вступительной фанфары, расположив интервалы по контурам соответствующих аккордов. Фразу можно (с изменениями) повторить один раз, а далее нужно дробление, например, в ритме  $|\text{♪♪♪♪|}$ . Повторение ритма однотокта или полутакта и дает ощущение *хода*, что остро необходимо в связующей партии. На преддыкте можно дать по-

<sup>1</sup> При двух (и более) темах тональность главной ставится в двойной квадрат, а тональность побочной – в простой.

вторение получившегося однотакта октавой ниже, с тем, чтобы была остановка гармонии, и косвенное движение голосов, охватывающее в разных октавах важные опорные звуки гармонии. Конец предыкта зависит уже от побочной темы, которую он непосредственно вводит.

3. Раннеклассические сонатные формы часто используют так называемые «манеры» – ритмоформулы, фактурные формулы, интонационные формулы, характерные и для главной партии и для побочной. Таковы, например:

- «мангеймская ракета» – одна из формул линии в начале главной партии: «взвывающийся» вверх ход по звукам тонического трезвучия (см., например, в «Истории западноевропейской музыки до 1789 года» Т. Н. Ливановой, пример № 404),
- «вздохи» – галантные чувствительные задержания; одна из любимых формул Моцарта.

В условиях раннеклассической сонатной формы выведение побочной темы в процессе развития главной еще не составляет столь сложной проблемы, как у Бетховена. Но всё же при составлении плана, схемы связующей партии необходимо чувствовать, каков будет контраст главной и побочной партий.

Один вариант головной фразы побочной темы нужно *написать*, внимательно вслушиваясь в то, куда направляет вас развитие связующей партии, что оно подсказывает. Возможно воспользоваться идеями и фактурными формами прилагаемых побочных тем. Однако в таком случае их нельзя переписывать механически, в большинстве это – подлинные фразы, цитаты. Можно приспособить их к содержанию сочиняемой экспозиции.

Образцы фактурных и ритмических формул раннеклассических побочных тем см. в Примере 74.

Названия в полном комплексе – условность; они большей частью идут не от времен Д. Скарлатти – Гайдна.

- Пример 74

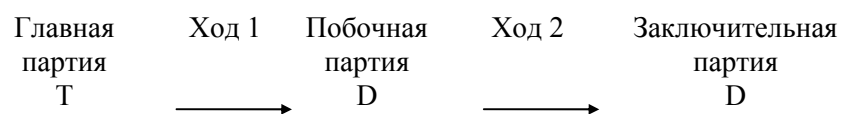






Когда вы будете слушать или играть произведение венско-классического стиля, обращайтесь также и на эти формулы-«манеры». Усваивайте хорошие «манеры» – это поможет при импровизировании форм венско-классического типа.

Схема пятичленной сонатной экспозиции:



## ЗАДАНИЕ 13

Ⓐ

Три варианта:

1. *Л. ван Бетховен*. Соната для фортепиано оп. 7 Es-dur, I часть,  
или
2. *Л. ван Бетховен*. Соната для фортепиано оп. 31 № 2 d-moll, I часть,  
или
3. *Л. ван Бетховен*. Соната для фортепиано оп. 53 C-dur, I часть.  
Анализ гармонии в сонатной форме.

Ⓟ

По данным голосам гармонизовать пьесу в сонатной форме для струнного трио – Пример 75 (с. 202-203).

В этом задании выполнить экспозицию и начало разработки, кончая т. 90.

Ⓘ

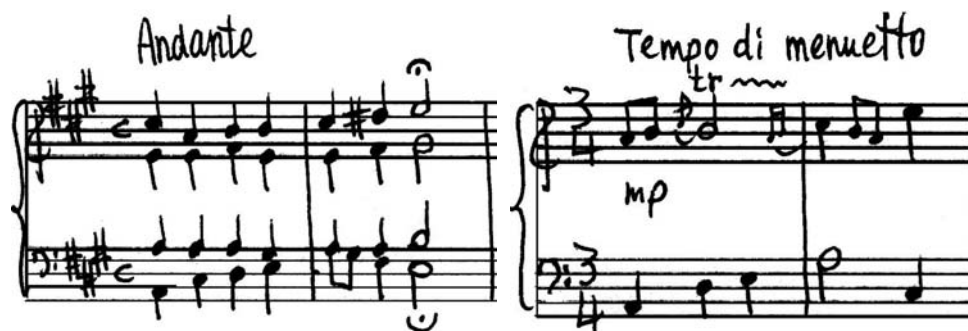
1. Начатую в Задании 12 сонатную экспозицию довести до конца. Сыграть получившуюся экспозицию целиком с выразительными оттенками.

2. Образцы начальных фраз для игры пьес в малых формах:

- Пример 76 А Б В

А. [Бах]

Б. [Телеман]



В. [Моцарт]



### Пояснения к Заданию 13

Ⓐ Прежде чем приступить к гармоническому анализу, следует подробно *разобрать форму* пьесы. В идеале желательно при этом также детально исследовать мотивно-тематическое развитие, в частности, выведение побочной темы в ходе преобразования элементов главной (например, в Сонате ор. 7 Es-dur «разъединение» двух тематических элементов басового голоса в тт. 1-2 – синкопированного скачка линии вверх и «наложенного» на этот рисунок непрерывного ритмического движения восьмыми – и участие того и другого в образовании головного мотива побочной темы в тт. 41-42). Надо точно знать не только строение формы экспозиции, но также и формы ее частей – главной, связующей (хода), побочной, второго хода, заключительной партии, учитывая, что определение форм не есть сведение их к предложениям и периодам: ведь связующая и (в большинстве случаев) заключительная партии не имеют таких экспозиционно-устойчивых частей вообще, а побочная часто также обходится другими видами экспозиционных разделов. Контраст композиционных *функций* должен быть закреплен контрастом композиционных (и гармонических) *структур*; какие именно формы – на этот вопрос ответ следует искать уже в конкретных произведениях.

Соответственно и анализ гармонии есть анализ того, как *гармония* выявляет те или иные *функции* частей формы и складывает материал в те или иные целостные *структуры*.

О гармонии частей сонатной формы было много сказано в пояснениях к Заданию 12. Некоторые дополнения.

*Побочная партия.* Подчиненное положение побочной темы сказывается в чертах экстенсивности, рыхловатости ее формы, в моментах свободного раз-

вития, во «втором ходе». В основе нередко оказывается простая устойчивая структура широкого песнеобразного периода (или «большого предложения»), однако всевозможные его усложнения и обогащения сильно вуалируют подоснову (например, в I части Девятой симфонии Бетховена).

Будучи второй половиной относительно целостной структуры – экспозиции, побочная партия, вместе с примыкающей к ней заключительной, часто образует «каскад» ступенеобразно следующих друг за другом «террас», где каждая последующая всё ближе подходит к итоговой тонике (например, в I части Сонаты Бетховена op. 13 c-moll). Это последовательное нарастание устойчивости может рассматриваться и как одна из общих идей гармонии побочной партии, второй ее половины. Эффект усиления устойчивости особенно впечатляет, если широкой заключительной каденции предшествует «слом» («перелом», «сдвиг») – резкое омрачение, поворот в развитии, оттягивающий торжество тоники (расширение в масштабах всей экспозиции, а не только одной побочной партии, в пределах которой оно находится). После «слома» (или даже в самый момент перемены) нередко возвращаются элементы главной темы.

*Заключительная партия.* Функция заключительной партии – общее завершение всей экспозиции. Так как нарастание устойчивости идет от второй половины побочной до конца экспозиции, то не всегда легко остановиться на каком-то одном моменте как решающей границе между побочной и заключительной. Основной признак границы в большинстве случаев венско-классических экспозиций – заключительный *полный каданс* (хотя в зависимости от конкретных обстоятельств этот признак может трактоваться различно). При анализе необходимо дифференцировать градацию гармонических структур под углом зрения различия их функций в форме и общей задачи создания монументального гармонического заключения, настолько же более значительного, чем простой каданс в периоде, насколько экспозиция сонатной формы превосходит по построению период.

*Разработка.* Принцип разработки – огромный модуляционный ход, ведущий, в конечном счете, от закреплённого каденциями окончания экспозиции к тонике репризы. Число разделов индивидуально и в каждом произведении устанавливается по-своему. Частая форма разработки:

Вступление	Раздел 1	Раздел 2	Раздел 3	Предыкт
	= ход 1	ход 2	ход 3	ход 4

(Количество разделов не регламентируется.)

Разделы-ходы часто не имеют точно выраженных цезур, границ, а переходят друг в друга. Причем нередко равновозможно и более крупное, и более

мелкое членение сразу: целью хода может быть и *преодоление* отчетливости цезур ради сплошной текучести.

Внутри раздела господствует определенный принцип построения. Например: а) модель и б) серия дроблений: 6 6 2 2 2 2 1 1 1 1; либо секвенция крупных пластов; либо полифонический принцип – фугато, канон, каноническая секвенция; либо соединение тем и ранее разновременных материалов; либо динамическая волна нарастания; либо еще какой-нибудь аналогичный прием. По исчерпанию действия одного принципа вступает в действие другой – начинается новый ход и новый раздел разработки. Сущность разработки – развитие мысли путем *проведения материала по разным тональностям*, то есть модуляция (по-немецки разработка называется *Durchführung* – «проведение»).

Гармонически разработка начинается часто с той гармонии, которой закончилась экспозиция (либо с ее одноименно-минорного варианта). Общее тональное развитие обычно имеет *субдоминантовую* направленность, то есть является контрдействием по сравнению с доминантово-ориентированной экспозицией. В конце разработки обычен *доминантовый предыкт* к репризе. Образуется *функциональный конфликт* S – D, разрешаемый введением тоники репризы; последование S – D – T тогда можно считать гигантских масштабов кадансом, вводящим утверждающую часть – репризу.

Все разделы разработки или бóльшая их часть нередко сплавиваются наличием *объединяющей тональности*, часто противоположного лада (например, при мажорной тонике общей может быть – одноименная минорная тоника или минорная субдоминанта).

В общем развитии сложной многораздельной разработки часто заметна группировка в два этапа неравной длины – долгий первый, который идет до «упора» (места наибольшей конфликтности, либо до максимально далекой точки от главной тоники, либо до резкого поворота, после которого действие направляется уже с прицелом на главную тональность и ее доминанту), и короткий второй, стремящийся к выходу на главную тональность. Например, в I части Третьей симфонии Бетховена таким упором является эпизод e-moll – a-moll (предел удаления от тоники Es-dur).

*Реприза*. Основная композиционная функция репризы – *утверждение*. Поэтому в сонатной форме реприза не просто изменяется; в ней, возможно, не будет ни одного точно повторенного такта экспозиции. Но смысл и выполнение этих изменений различны.

Главная партия, уже не имеющая функции экспозиции, не должна проводиться точно; часто избегается полный совершенный каданс на тонике (хотя

нередко она его всё же имеет) посредством перетекания в ход, ибо есть опасность преждевременного заключения. В большинстве случаев главная тема в репризе гармонически размыкается и переходит в связующую партию, сливаясь с ней в одно построение.

Связующая, естественно, изменяется в связи с необходимостью подвести к уже другой тональности. Нередко вторая половина связующей транспонированно повторяет отдел экспозиционной связующей. Однако этим облегчением не следует злоупотреблять, в изменении нуждаются ряд мест.

Часто смысл модуляционного движения в репризе состоит в необходимости «разбить» два устойчивых раздела, оба в главной тональности (Моцарт, Симфония № 40 g-moll, I часть, реприза).

Побочная и заключительная партии у классиков часто лишь транспонируются. Возникающие при этом неудобства с регистрами, натуральными строями медных духовых и т. п., могут использоваться как повод для своеобразных усложнений и украшений (см., например, остроумный выход Бетховена в репризе I части Сонаты op. 31 № 2 d-moll, где в побочной теме вследствие транспозиции у него «не хватило клавиш», тт. 193-196; сходно – в коде Сонаты op. 14 № 1 E-dur, тт. 12-9 от конца).

Ⓟ Задача в стиле Гайдна (Пример 75), предполагающая и все тонкие контрасты гармонии в различных частях сонатной формы, и художественное (в частности, насыщенное ритмо-мотивно-тематическими связями) голосоведение, и фактуру, предельно приближенную к подлинной в художественном произведении. Пояснения к гармоническому выполнению частей задачи.

*Главная партия.* Форма главной темы отмечена сложностями, характерными для этой части сонатной формы. В метрике – редкостная перемена метрического такта внутри темы (обычно метрический такт не меняется и между темами единой формы): начало – как бы на  $\frac{6}{4}$ , а тт. 7-9 – как на  $\frac{3}{4}$ . В результате начальный девятитакт, кончающийся полным совершенным кадансом, играет роль простого предложения. Но вместо второго предложения идет предложение-середина (тт. 10-20). От возвращения музыки начального предложения (т. 21) уже начинается связующая партия.

## • Пример 75

Allegro [Jos. HAYDN]

Handwritten musical score for Jos. Haydn, Example 75. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-13) features a Violin (V), Viola (Va), and Violoncello (Vc) part. The second system (measures 14-24) continues the instrumental parts with dynamic markings like 'cresc.', 'sf', 'ff', 'pp', and 'sotto voce'. The third system (measures 25-33) shows the continuation of the instrumental parts. The fourth system (measures 34-43) includes a piano (p) part and continues the instrumental parts. The score is marked with various dynamics and articulations, and includes a tempo marking 'Allegro' and a composer credit '[Jos. HAYDN]'.

Handwritten musical score for a three-part setting, measures 44-90. The score is written in treble, alto, and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamics and performance instructions.

Measures 44-56: Dynamics include *pp*, *p*, and *cresc.*

Measures 57-69: Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, and *f*.

Measures 70-79: Dynamics include *p*, *f*, *sf*, and *p*.

Measures 80-90: Dynamics include *sf* and *sotto voce*.



Соответственно гармонический пульс в тт. 1-6 – двутактовые смены гармонии (гармония т. 7 может предваряться своей побочной доминантой). Тематический элемент тт. 10-11 надо дать в контрастной фактуре – в октавной дублировке.

В тт. 13-14 и 15-16 задуман двойной контрапункт октавы в крайних голосах по схеме:

a b  
b a

Альт аккомпанирует скрипке и виолончели двузвучиями – двойными нотами<sup>1</sup>, пополняя ими гармонию.

«Эхо» в тт. 19-20 выполнить четырехзвучным аккордом в сжатом расположении так, чтобы использовать для двойных нот открытую струну на скрипке или на альте, причем верхний звук аккорда должен быть таким, чтобы он подготовил первый звук возвращающейся мелодии в т. 21.

*Связующая партия.* В тт. 21-24 нельзя брать аккорд со звуком *ре-бекар*, так как модуляция идет в E-dur. Собственно модуляция приходится на тт. 25-26. Начало большого предыкта (тт. 27-34) надо сделать в виде бесконечного канона крайних голосов (тт. 27-28 и 29-30). В тт. 33-34 – одноголосная связка по звукам остановленной гармонии.

*Побочная партия.* Поначалу побочная мысль – простая песенка с безыскусными гармониями и фактурными формами. Сложность состоит в резком контрасте между таким элементарным складом побочной мысли и изощренной сложностью главной. Причем развитие побочной темы уже лишено этой элементарности. Располагая гармонию сопровождения (средние голоса всё время в пределах  $h - h^1$ ), надо добиться легкости и изящества звучания аккордов, благозвучия в сочетании мелодии и аккомпанирующих фигур. Причем всё же не следует жертвовать единообразием фактурного рисунка (см.

<sup>1</sup> Самые легкие двойные ноты – с пустой струной, например, на скрипке:

пустая струна нижняя  
 $e^1 - f^1 - g^1$   
 $g - g - g$   
пустая струна верхняя  
 $d^1 - d^1 - d^1$   
 $a - h - c^1$

Без пустых (открытых струн) возможно рассчитывать на терции, кварты, квинты, сексты, предусмотрев, однако, возможность успеть перейти на двойные ноты и (в этом стиле) не злоупотреблять игрой двойными нотами (применять только изредка).

фактуру в т. 35), то есть не следует менять рисунок ради ноты мелодии (подбирать рисунок аккомпанирующей фигуры средних голосов так, чтобы он подходил ко всем нотам такта и был бы очень благозвучен).

Период кончается «альтовым кадансом» (тт. 43-45), открывающим участок «слома». Здесь уместен момент как бы «растерянности», нерешительности. По форме это второй ход.

Внимание! «Тихий» участок тт. 49-54 (с возобновлением аккомпанирующего мотива альты в тт. 1-12) есть омрачение, и весь идет в минорном ладу, изложен длинными нотами.

После переломного построения (тт. 54-58) восстанавливается E-dur побочной темы, но проводится тема главной партии (см. альт в тт. 59-67; виолончель вступает в т. 59 в ритме скрипки, но фактически дублирует мелодию альты в сексту на фоне выдержанного звука скрипки).

*Заключительная партия.* Фактически это короткое дополнение из мотивов тт. 10-11 в разных голосах с аккомпанирующим арпеджио. Причем аккомпанирующие пассажи и мелодические мотивы проводятся в разных голосах поочередно. Общая задача гармонии – полнота и благозвучие.

*Разработка.* Из начала разработки ясно дальнейшее развитие сонатной формы: три отдела полифонической разработки (третий – предыкт к репризе) и видоизмененное повторение в репризе материала экспозиции (ср. с объяснением к анализу).

Оба отдела разработки строятся на главной теме, проводимой в виде фугато сначала в прямом движении (см. тт. 80, 86, 90), а после – в обращении (обратно аналогично; второй раздел разработки).

К проведению темы (тт. 80-85) надо приписать динамический *контрапункт*. Для его гармонической «упругости» и динамичности необходимо использовать возможности создания *диссонансов* на тяжелых долях (в виде приготовленных задержаний, как в полифонии строгого письма). Возможно, есть там, где в начале такта имеется после длинной ноты ход на секунду вниз (см. тт. 81, 83 у альты). Достаточно «коснуться» звука секундой выше (см. первую четверть т. 81), чтобы получилось такое задержание.

Если далее такой возможности нет, надо использовать обратную: чтобы заданный нижний голос стал опорным тоном в диссонансе-задержании, а звук контрапункта (вступивший в предыдущем такте и задержанный) стал бы приготовленным задержанием.

При вступлении второго голоса с темой (т. 86) можно получившийся в тт. 80-83 контрапункт повторить в качестве удержанного противосложения (в альте), и приписать мелодичный контрапункт для скрипки в тт. 86-99 (перед

вступлением темы в т. 90 партии скрипки надо дать возможность «отдохнуть» на паузах).

Ⓢ Для этой работы нет необходимости в развернутой побочно-заключительной группе. После сложных процессов в главной и связующей партиях начало побочной должно восприниматься как разрядка, спад напряжения, отдых. Если главная партия интенсивна и целеустремленна, она вся – действие, то побочная – экстенсивна и певуча (по-немецки побочная партия иногда называется *das Gesangsthema* – «песенная тема»), она никуда не торопится, хотя по мере своего развития всё сильнее направляется к сильному заключению.

Конкретные приемы развития в большой мере зависят от характера избранной темы. В целом же указания будут носить более общий характер. Назовем некоторые часто встречающиеся пути развития побочной темы.

1. Начальная фраза доразвивается до обычного предложения (с полукадансом), предложение повторяется (с фигурационным варьированием мелодии либо в другой октаве), причем с тем же кадансом; далее идет заключительное (кадансирующее) построение, сначала с уклонением от разрешения в тонику, а затем, усиленно повторенное; завершение полным совершенным кадансом.

2. Начальная фраза повторяется 2-3 раза «на разные лады» (с легким варьированием, с переносом в другие октавы), далее идет заключительное построение, прерываемое кадансом и, после усиленного повторения, завершаемое полным совершенным кадансом.

3. Начальная фраза доразвивается до периода из двух простых предложений, однако без заключительного каданса; далее идет второй ход, «перелом», гармония сначала омрачается одноименным минором, затем заходит куда-то «не туда». Момент растерянности. Затем «находится выход», и всё приходит к полному и совершенному кадансу в тональности побочной темы.

Прочие типы построения побочной темы посмотрите в раннеклассических сонатах. В отличие от значительной, строгой и не допускающей никаких «вольностей» главной партии побочная может приносить и моменты легкомыслия, шутки, «игры», однако при строжайшем соблюдении требований единства стиля, изящества выражения, высокого и тонкого вкуса.

*Заключительная партия.* Завершение нашей экспозиции также должно быть небольшим и несложным; не столько «партия», сколько ряд дополнений. Сущность дополнений – повторение заключительного каданса, но с лег-

ким варьированием его «на разные лады», прощальные переключки. Гармония – DT DT DT DT, тонический органнй пункт в тональности побочный партии.

Развитие побочной партии направлено на общую *активизацию* движения, постепенную замену мелодических фраз *пассажами* из легких нот. Заключительная может сохранить это достигнутое быстрое движение формально, например, превратив мелодические пассажи в аккордовую фигурацию-фон для прощальных переключек, а по существу всё направлено на постепенное «свертывание» развития. Общая длина побочной партии (без заключительных дополнений) – 16-20 тактов.

Все указания даны ориентировочно.

## ЗАДАНИЕ 14

Ⓐ

Три варианта:

1. *Л. ван Бетховен*. Симфония № 4, I часть,  
или
2. *Л. ван Бетховен*. Симфония № 7, I часть,  
или
3. *Л. ван Бетховен*. Увертюра «Леонора» № 3.

Выписать схему формы в целом и гармоническую схему разработки. Особое внимание уделить модуляционным частям – разработке, связующим партиями, соответствующему разделу коды, вступления.

Ⓟ

Начатое в Задании 13 струнное трио довести до конца. Данные голоса – Пример 77 (с. 212-213).

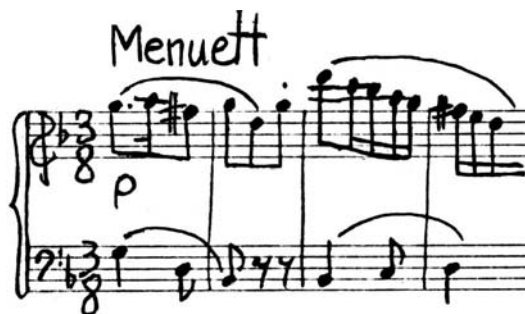
Ⓢ

1. По заданным фразам играть пьесы в песенных формах, в фактуре, соответствующей жанру пьесы. Начальные фразы для игры:

- Пример 78 А Б В

А. [Бах]

Б. [А. Скарлатти]



Внимание: знаки при ключе проставлены верно.

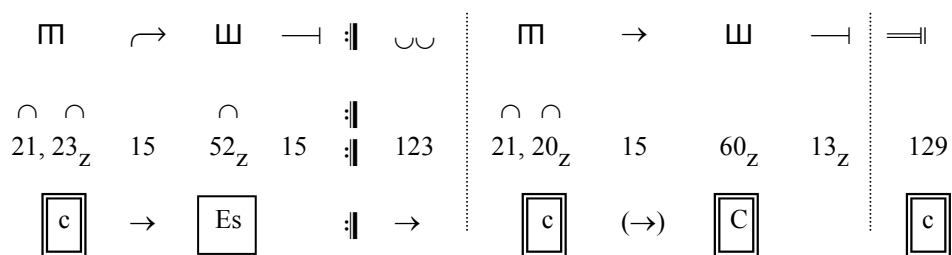
В. [Моцарт]



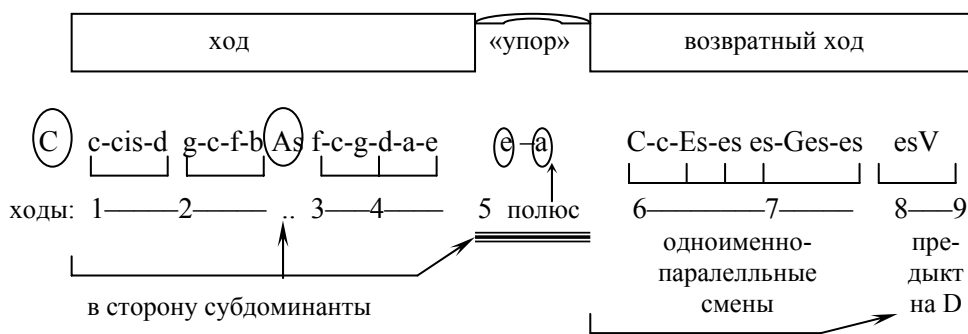
2. Играть (схематически) гармонический план сонатной *связующей партии* (большая модуляция).

### Пояснения к Заданию 14

Ⓐ Образец записи схемы музыкальной формы (Бетховен. Пятая симфония c-moll, I часть):



Образец записи гармонической схемы разработки (Бетховен. Третья симфония Es-dur, I часть; в экспозиции схема гармонии – Es → B):



Основные указания к анализу тонально устойчивых и модуляционных частей даны в предыдущих пояснениях. Следует обратить внимание на разницу в характере и структуре модуляционных частей различного типа:

- ход в среднем разделе (большого) вступления,
- связующая партия экспозиции,
- второй ход,
- разработка,
- связующая партия репризы и второй ход,
- ход в среднем разделе коды (встречается редко).

Пример – I часть Второй симфонии Бетховена.

1. Модуляционный ход во вступлении *имеет целью* интенсифицировать ожидание активной музыки аллегро; *по структуре* сходен с развернутой гармонической каденцией и с серединой простой трехчастной формы.
2. Связующая партия экспозиции *имеет целью* свергнуть господство главной тоники и подвести к новой теме; *по структуре* – сжатая и очень энергичная модуляция, точно ориентированная на конкретную новую тональность, в последнем разделе ожидаемую уж с нетерпением.
3. Второй ход – род свободной фантазии; в качестве развития побочной темы он *имеет целью* придать широкий симфонический размах второй половине экспозиции.
4. Разработка *имеет целью* дать большой участок освежающего освобождения от пут привязанности к определенной тональности, как бы беспрепятственного свободного полета, в результате которого вновь становится необходимым и удовлетворяющим пребывание в твердой тональности; *по структуре* разработка – несколько ходов, отделов интенсивного модуляционного движения, в конце нацеливающегося на тонику репризы.
5. Связующая партия репризы *имеет целью* создать прослойку неустойчивости между двумя массивами главной тональности; *по структуре* – ряд отклонений с упором на доминанту (в конце разработки предыдущей была другая гармония).
6. Второй ход теперь нацелен на сильнейший каданс в тонике.
7. Разработочный ход внутри коды *имеет целью* создать особенно сильное разрешение особенно большой неустойчивости в самую большую и окончательную устойчивость (как бы в высшей степени увеличенное в размерах и значительности разрешение диссонанса в консонанс), отразить самый большой контраст в произведении (разработку); *по структуре* модуляционный ход есть транспонированное, как бы идущее далее повторение

разработки, сильно уменьшенное в размерах напоминание о ней и быстрый перевод неустойчивости в устойчивость главной тоники; сжатое прохождение через всё модуляционное пространство по кругу малых терций *a – c – dis – fis* (дополнительно разрешающийся в тонику – аккорд *Cis-dur* конца разработки).

Таким образом, все семь модуляционных частей огромной формы *разнофункциональны и разноструктурны*.

Ⓟ Основные стилевые и технические указания даны в пояснениях к Зада- нию 13. Примечания к разделам:

*Разработка*. Второй отдел (с т. 96) – фугато на тему в обращении (как бы «контрдействие») с модуляционным поворотом в сторону бемолей. Как и в первом разделе, противосложение ко второму вступлению темы у альты (с т. 100) целесообразно переписать (в транспозиции) в качестве удержанного при вступлении темы у виолончели (в тт. 104-107). В момент ходообразного движения (тт. 108-111) продолжают играть все инструменты.

Третий отдел разработки – предыкт к репризе – совпадает по тексту с концом главной партии, который надо просто переписать, кроме тихих тактов (тт. 118-119), содержащих переход к другой музыке.

*Реприза*. Главная партия (с т. 120) фактически является продолжением полифонической формы. Два отдела главной партии в репризе – канон в прямом движении и (т. 127) в обращении. В тт. 135-146 – предыкт на доминантовом органном пункте.

Побочная и заключительная партии репризы – транспонированное повто- рение соответствующих разделов экспозиции с небольшими изменениями.

После окончания работы необходимо тщательно проверить текст, лиги, знаки, ноты в альтовом ключе.



## • Пример 77

Handwritten musical score for Example 77, measures 90-150. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (p) and a vocal line (sotto voce). The piano part has various dynamics including *sf*, *f*, *cresc.*, and *calando*. The vocal line has dynamics like *p*, *sf*, and *calando*. The score is divided into four systems of measures.

Measures 90-105: Piano part starts with *sf* and *f* dynamics. Vocal part enters with *sf* and *f* dynamics.

Measures 106-117: Piano part has *f* and *cresc.* dynamics. Vocal part has *f* and *cresc.* dynamics.

Measures 118-134: Piano part has *p* and *sotto voce* dynamics. Vocal part has *p* and *sotto voce* dynamics.

Measures 135-150: Piano part has *calando* and *p* dynamics. Vocal part has *calando* and *p* dynamics.

Handwritten musical score for three staves, measures 151-189. The score is written in treble, alto, and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Measures 151-161: The first system shows measures 151 to 161. The first staff has a melodic line with slurs. The second staff has a bass line. The third staff has a bass line. Dynamic markings include *mf* and *pp*.

Measures 162-176: The second system shows measures 162 to 176. The first staff has a melodic line with slurs. The second staff has a bass line. The third staff has a bass line. Dynamic markings include *mf*, *pp*, *erese.*, *f*, *p*, and *sf*.

Measures 177-186: The third system shows measures 177 to 186. The first staff has a melodic line with slurs. The second staff has a bass line. The third staff has a bass line. Dynamic markings include *erese.*, *f*, *p*, and *sf*.

Measures 187-189: The fourth system shows measures 187 to 189. The first staff has a melodic line with slurs. The second staff has a bass line. The third staff has a bass line. Dynamic markings include *f* and *sf*.

И 1. Условия задания те же, что и прежде. При подготовке пьесы дома необходимо строить середину богатую по гармонии, не повторяя один и тот же тип гармонической структуры. Пьеса должна звучать похоже на подлинную, живую музыку. Стиль указывается всегда ориентировочно, но совершенно обязательно соблюдение единства стиля в рамках играемой пьесы.

2. Дополнительные пояснения к игре модуляции в связующей партии классической сонатной формы.

Примеры:

1. *Бетховен*. Соната op. 2 № 2 A-dur, I часть; *Бетховен*. Соната op. 31 № 2 d-moll, I часть.
2. *Бетховен*. Концерт № 1 для фортепиано C-dur, I часть.
3. *Бетховен*. Соната op. 13 c-moll, I часть.

Модуляция в связующей партии (главные классические типы):

1.

Из мажора и из минора *Идея: две квинты вверх*

C: G:	П				
	TSDT	T – D	D		
			= T – $\lfloor D \rfloor \rightarrow$	D $\sharp D$ -D, $\sharp D$ -D	Ш
				$\textcircled{v}$ —————	
	C	G	D	G	

2.

Из мажора *Идея: мажоро-минор*

C: G:	П				
	TSDT	T – D	Tr		
			= Sp – $\lfloor D \rfloor \rightarrow$	$^{\circ}T$ – $\lfloor D \rfloor \rightarrow$	$^{+}D$ $\sharp D$ -D, $\sharp D$ -D
					$\textcircled{v}$ —————
	C	a	g	D	G

3.  
Из минора    Идея: секвенция, где  $Sp = S$

с: Es:	<div>П</div> <div>TSDT    °T – [D]→    +D – [D]→    Sp</div> <div>= S – [D]→    D D-D, D-D    Ш</div> <div>Ⓟ—————</div>					
	c	G	As	B	Es	

## ЗАДАНИЕ 15

Ⓐ *Л. ван Бетховен. 33 вариации на тему вальса А. Диабелли ор. 120.*

Два варианта частей цикла:

1. Тема и вариации 5, 12, 20, 22, переход от 32 вариации к 33-й и 33 вариация,
- или
2. Тема и вариации 9, 15, 20, 22, переход от 32 вариации к 33-й и 33 вариация.

В обоих вариантах особо подробно разобрать 20 вариацию (в категориях функциональной гармонии), а гармонию 22 вариации записать потактно с помощью знаков функциональной нотации (то есть не прибегая к знакам ступенным – римским цифрам).

Ⓟ Гармонизовать данное сопрано:

- Пример 79



Ⓢ 1. По заданным начальным фразам играть пьесы в песенных формах:

• Пример 80 А Б В  
А. [Моцарт]



Б. [Моцарт]



В.



2. Играть гармонический план *сонатной разработки* (большая модуляция).

## Пояснения к Заданию 15

Ⓐ Цикл вариаций Бетховена на тему Диабелли – образец виртуозного мастерства гармонии в ее формообразующей роли. Бетховен открыл в них метод интенсивного *гармонического* варьирования повторяемой композиционной структуры, что стало впоследствии одним из необходимых аспектов варьирования вообще (ср.: Й. Брамс. Вариации на тему Паганини, С. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини).

В качестве предварительного знакомства с гармонической формой произведения надо:

1. Выучить наизусть схему гармонии в теме (в главных чертах).
2. Проследить гармоническое варьирование во всех вариациях, всё время сравнивая гармонию данной вариации с ее подосновой – гармонией темы (то, что всё время было в слухе Бетховена при сочинении этого цикла).

При анализе заданных вариаций вначале должно быть потактовое сравнение гармонических структур – темы и вариации. Мы как бы подкладываем под ноты вариации схему темы и прослушиваем новую структуру в качестве видоизменения, движения исходной (и предыдущих).

Образец потактовой записи гармонической схемы (17 вариация):

тт:	:	1	2	3	4	5	6	7	8	:	1.	:	2.
[C]	:	T	D	D	[D]→	Tr	[D]→	D	..	..	[D]→D	:	[D]→D
G:	:					(Sp) D	T	[D]→	Sp	D – T	:	D – T	

тт:	:	9	10	11	12	13	14	15	16	:	1.	:	2.
[C]	:	D	—	[D]→	Tr	5-6-5 3-4-3	[D]→	D	D – T	D – T	:	D – T	
h:	:					D	—	T <sup>6</sup>			:		
						!							

20 вариация из этого цикла – поразительный пример крайне усложненной гармонии, однако всё же совершенно не выходящей за пределы венско-классического стиля.

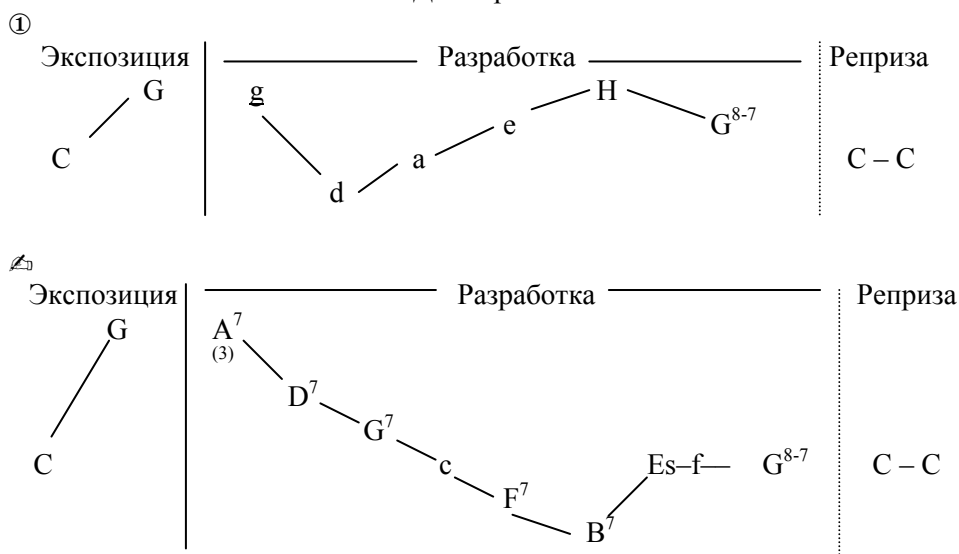
Ⓟ Как и обычно, рекомендуется:

1. Во всех деталях уяснить *форму* задачи и наметить *каденции*.
2. *Функционально* правильно установить гармонию «столбами», без голосоведения, в верном ритме сменяя функции.
3. Сочинить *бас* и тем самым – *контурное двухголосие*.
4. Выписать *все голоса*, тщательно выверив все созвучия и линии.

① 1. Те же условия, что и раньше. Всякий раз сочинять новый тип середины для песенных форм венско-классического типа. Пьеса (в скромной, всем легкодоступной фактуре) должна звучать похоже на живую музыку соответствующего стиля.

2. Играть гармонический план *сонатной разработки*.

Два варианта:



Играть как схему, одними аккордами, без специальной мелодической обработки, для последования прибавляя соединительные гармонии (например, в разработке тональность можно показывать двучленом  $D^7 - T$ ).

По одной из этих моделей (вариант: по обеим моделям) играть схемы больших модуляций в разработке, лишь тремя-пятью аккордами обозначив гармонию экспозиции и гармонию репризы. Играть не в C-dur, а в транспозиции на 2-3 ключевых знака.



## ЗАДАНИЕ 16

Ⓐ

Два варианта:

1. *Д. С. Бортнянский*. Клавирная соната F-dur (одночастная),  
или

2. *Д. С. Бортнянский*. Концертная симфония B-dur, финал.

Анализировать гармоническую стилистику (русский классицизм) и формообразующую роль гармонии.

Ⓟ

(На усмотрение ведущего педагога).

Ⓢ

Играть с листа по заданной фразе пьесы в стилях барокко (хорал, танцы) и венских классиков (адажио, менуэт, рондо).

## ЗАДАНИЕ 17

Ⓐ

*Л. ван Бетховен*. Симфония № 6, IV часть, «Буря»

(свободная форма фантазии для оркестра, целиком сочиненная в виде хода).

Ⓟ

(На усмотрение ведущего педагога).

Ⓢ

Играть с листа по заданной фразе пьесы в стилях барокко (хорал, танцы) и венских классиков (адажио, менуэт, рондо).

## **Семестр II**

### **Раздел III ГАРМОНИЯ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**

Романтизм в европейской музыке (начатый Э. Т. А. Гофманом, К.-М. Вебером, Ф. Шубертом, Дж. Россини, Г. Берлиозом) с его «темой личности» и индивидуализмом, идеей народности, интересом к историческим темам, доминированием концепции автономной музыки, создал новый стимул для развития гармонической системы. Исходя из классической тонально-функциональной системы, композиторы эпохи романтизма развивают ее в двух аспектах: во-первых, в ее собственных рамках, то есть расширяя функциональную систему в направлении смещения ладов, обогащения подчиненных тонике субсистем, дальнейшей обостряющей тяготение к тонике альтерации; и, во-вторых, развивают систему в новых направлениях, нетрадиционных по отношению к установкам венско-классического стиля, таких, как использование иных ладов (помимо мажора и минора), ослабление тяготения к тональному центру, гармоническая колористика в связи с новым, неклассическим ощущением времени и гармонической краски.

Новое понимание гармонии проявляется и закрепляется чрезвычайно постепенно и эволюционно. Поворот эволюции в новом направлении происходит первоначально без всякого разрыва с достижениями венских классиков и даже подчас кажется некоторым ее упрощением (если направленность – иная, а рассмотрение находится в традиционно-классическом русле). Притом он идет на всем протяжении XIX века (после Бетховена) вплоть до «впадения» в новую музыку XX века и не позволяет дать сколько-нибудь четких разграничений по историческим периодам. Анализ романтической гармонии убеждает в правильности распространяющейся точки зрения на периодизацию эпохи романтизма, согласно которой она имеет не два этапа (ранний и поздний), а три – ранний (Вебер, Шуберт, Глинка, Шопен), средний (Вагнер, Лист, Брамс, Верди, Бизе, Чайковский, Мусоргский, Бородин) и поздний (поздний Лист, Григ, Рeger, Малер, ранний Шёнберг, Р. Штраус, Пуччини, поздний Римский-Корсаков, Лядов, Скрябин среднего периода, Рахманинов, ранний Стравинский). В этом смысле этап позднего романтизма – переходный к новой музыке XX века, ее канун.

Однако в методическом смысле деление на три этапа нецелесообразно. Темы гармонии идут по гармоническим техникам, распылять которые по тонкостям стилевой трактовки едва ли правильно. К тому же хронологическая сторона периодизации может вступать в противоречие с теоретической систематикой: например, поздний Мусоргский (умер в 1881) и поздний Лист (умер в 1885) в некоторых своих новшествах опережают более поздних композиторов – Пуччини (умер в 1924) или Рахманинова (1943). Поэтому мы будем главным образом говорить о чертах раннеромантической и позднеромантической гармонии, не очень жестко закрепляя свойства гармонической системы за представителями того или иного исторического этапа. Выделяя романтическую гармонию из общего типа – тонально-функциональной системы, мы характеризуем период XIX – начала XX века наличием ряда новых свойств, которые, постепенно вызревая, преобразуют тональную функциональность, подводя ее к Новой музыке XX века. Начало этого процесса эволюции мы называем раннеромантической гармонией, последний этап – позднеромантической. Сам же процесс проходит скорее внутри явлений, распределенных по темам, а не от темы к теме.

## **1. Эпоха раннего романтизма (середина XIX века)**

Концепция гармонии послеклассической, романтической эпохи выясняется в сравнении с венско-классической и в отличие от нее, хотя, естественно имеет с ней много общего, относясь вместе с ней к одной и той же крупной музыкально-исторической эпохе Нового времени. Новому пониманию индивидуализированной человеческой личности достаточно адекватно и полно соответствует новое ощущение гармонии. Рационалистическая уравновешенность классиков была равновесием между идеалом человеческой свободы и подчиненностью категорическому императиву «ты должен». Теперь это равновесие нарушается в пользу субъективности человеческой свободы. Одна из тенденций гармонии – стремление ослабить централизующую власть общей тональной зависимости или даже освободиться от нее. Полнота самовыявления личности в музыке связана с особым рода прочувствованностью всех моментов гармонической структуры. Новая экспрессия музыки особенно ярко выражается в усилении роли непосредственно-чувственно воспринимаемых моментов, значимость которых сама по себе не менее важна, чем их роль как звеньев обширного держащегося на строгости логических связей целого.

Новое ощущение гармонии индивидуально личностного чувства как культ накладывает характеристический отпечаток на ощущение гармонии, аккорда,

лада, гармонической интонации, многообразно модифицируясь в разных индивидуальных стилях, тех или иных конкретных художественных ситуациях: благодатный покой ночи (Шуберт, Серенада d-moll, плагальное отклонение в F-dur, тт. 19-20), окрашенный в трагические тона плач сердца (Чайковский, финал Шестой симфонии, главная тема), терпкая фантастика народной сказки (Мусоргский, «Баба-Яга» из «Картинок с выставки»).

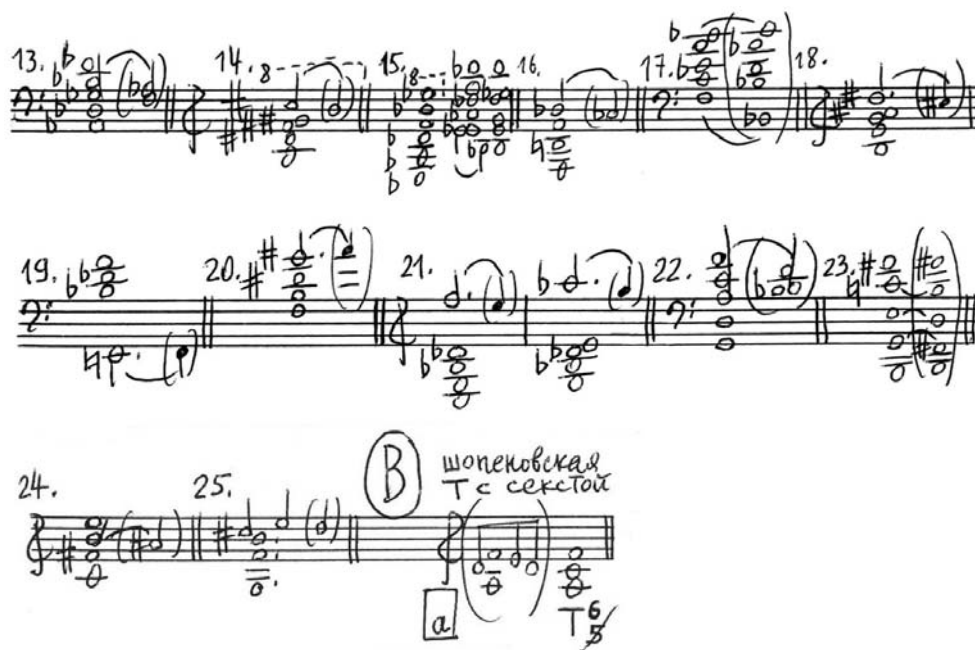
### Ощущение аккорда, составляющих его тонов

Та же тенденция к чувственной конкретности и детализации свойственна и специфически музыкальным особенностям гармонической системы, не связанным ни с какой программностью или изобразительностью. Так, повышается роль мелодических звуков в составе обычных аккордов в качестве средства разнообразия и характеристичности звучания вертикали. Например, известная с XVII века секста закрепляется в доминантсептаккорде и даже образует особого типа аккорд с побочным тоном, так называемый «шопеновский аккорд» (Шопен, Вторая баллада F-dur, каданс главной темы). Но образование особого аккорда – крайнее следствие этой тенденции. Сама же она выражается в интенсивном сопряжении со звуками тонического трезвучия диссонансов (сексты, септимы и других) ради соаккордов – звучащих, как аккорды, характеристических сочетаний с подчеркнутыми неаккордовыми звуками<sup>1</sup> (например, в главной теме Вальса B-dur Чайковского из балета «Спящая красавица»:  $T^8 \cdot 7 \cdot 8 \cdot 6 \cdot 7 \cdot 8 \cdot 6$ ).

#### • Пример 81 А Б В

The image shows handwritten musical notation for Example 81, consisting of two staves. The first staff is labeled 'А' and 'Шопеновская секста' and includes a circled '5' with 'СОАККОРДЫ'. The second staff is labeled 'Б' and continues the sequence of chords. Chords are labeled with letters like 'D', 'T', and 'a' and numbers 1 through 12.

<sup>1</sup> Многие идеи романтической гармонии предвосхищены Бетховеном в рамках классического стиля. «Соаккорды» – в финале фортепианной сонаты op. 90 e-moll, в побочной теме ( $T^{+6}$ ).



Неаккордовые звуки в соаккордах находятся на полпути к тому, чтобы стать побочными тонами, то есть диссонансами, свободно прибавленными к консонантной основе наподобие «сексты Рамо» ( $S^6$ ). Собственно аккордовыми (побочными тонами) такие звуки станут в XX веке (Прокофьев, Мимолетности, № 10 b-moll), но иногда «первые ласточки» этого появляются и в гармонии XIX века: побочный тон сексты во вступлении и заключении мазурки Шопена a-moll op. 17 № 4, побочный тон септимы (малой, как бы седьмой обертоном) в окончании прелюдии Шопена F-dur.

### Фигурация аккорда. Колористика

Новое ощущение аккорда особенно сказывается в тенденции прочувствовать и экспрессивно пережить полноту выразительности отдельной гармонии. Если главное у венских классиков – экспрессия всего сплоченного лада (даже в отклонениях – см. в главной теме Adagio fis-moll бетховенской сонаты № 29, отклонение в G-dur), то у романтиков к этому прибавляется эффект самостоятельной ценности звучания аккорда. Изменяется гармонический ритм, как в сторону замедления, выравнивания, так, иногда, и наоборот, в сторону необычайного ускорения (аккордовые пассажи). Одно из следствий – новая колористическая роль фигуры аккорда. В фигурации тоны любого аккорда

и даже соаккорда выступают как устои по отношению к фигурационной ткани. Гармонию классиков можно сравнить с фигурацией одного только тонического аккорда; в такой же гармонии фигурирование созвучий иной структуры порождает массу новых гармонических интонаций, например, значительные своей необыкновенной элегантностью фигуры у Шопена (см., к примеру, Экспромт ор. 51 *Ges-dur*).

«Композиция» аккордовой фигурации, включая мелодическую линию, столь богата тонкими оттенками, что именно с ней, а не с центральной функцией аккордов, связано особое очарование гармонии. На ранних этапах романтической гармонии это связано с полным сохранением центральной функциональности классического типа, что и показывает иное направление развития новых тенденций гармонии сравнительно с венскими классиками.

Особо важна роль нового фактора гармонии, расцветшего в XIX веке на основе художественного возвышения звучности как таковой – фактора колористики. Под этим термином подразумевается относительная эмансипация и выдвижение в качестве самостоятельного выразительного средства краски звучания, прежде всего многоголосной, гармонической краски, часто в связи с другим фактурным средством – тембром, оркестровкой<sup>1</sup>. Колористический эффект извлекается не из краски лада или тональной функции, а из фактурного расположения аккорда, способа его фигурирования, в связи с тембром, динамикой, артикуляцией звука (*legato*, *staccato*, *portato*). Совокупность способов фактурной обработки звуков аккорда может называться термином артикуляция аккорда. В музыке романтической роль колористики обуславливает иной «тон» гармонии, часто менее «строгий» чем у классиков, более «теплый», экспрессивно многообразный.

Первым композитором, систематически отразившим влияние колористики и выдвижение ее художественной роли (впрочем, пока еще большей частью без противоречия с основами классической тональной системы) был Фредерик Шопен. Особенно показательны в этом отношении его этюды для фортепиано, поразительно отличающиеся по художественной концепции от этюдов

---

<sup>1</sup> Строго говоря, колористика не может считаться открытием эпохи романтизма. Эффект краски звучания многоголосной гармонии так или иначе нередко предусматривался и в музыке более ранних эпох. Автономизация краски как специального параметра формы угадывается в некоторых сочинениях Бетховена – мужественно-героический *тон* аккордовой фактуры и инструментовки в траурном марше Третьей симфонии, эффект надземной выси в тихой кульминации последней части последней фортепианной сонаты (колористический фактурный прием – предельный разрыв звучности двух голосов, тт. 3-4 после введения ключевых трех бемолей).

Карла Черни, ученика Бетховена. «Этюд» есть упражнение. В чем «упражнение» у Шопена? В выработке звучности, в артикуляции гармонии. Практически все этюды Шопена подчинены этой задаче: № 1 C-dur с его сверкающей мощью звучания одного инструмента, № 10 As-dur с «контрапунктирующими» двумя слоями звучности – дублированной (в сексту) мелодией и мягким «обертонным» комплексом нижних голосов, № 23 a-moll с «катящимися» волнами тонко артикулированных «поток»», № 3 E-dur, Lento – этюд на пение мелодии, опирающейся на полнозвучие певучего же фона, и т. д. Один из образцов блистательного проявления колористики:

- Пример 82. *Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 5 Ges-dur*



Если трактовать эту гармонию только с позиций классического понятия гармонии, получится картина, совершенно не выявляющая драгоценную специфику неклассического, романтического стиля:

	1	2	3	4
Ges	T <sub>5-6-5</sub> 3-4-3		D <sub>3-2-1</sub> 8-7-7	

Или (подробнее):

	1	2	3	4
Ges	(всп.) T S T		(всп.) D Sp D <sup>9-8</sup>	

Всё это не обнаруживает сколько-нибудь заметного отличия от типичных классических структур; впервые нечто подобное возможно усмотреть в тт. 8-9, где заключительный аккорд периода (доминанта к тонической параллели = большой медианте) сопрягается с началом его повторения, оборотом М – Т. Но гармония сразу же, с первого аккорда слышится как неклассическая, шопеновская. Всё дело – в ее артикуляции: весь верхний пласт выдержан в звончатой блестящей звучности одних только черных клавиш (пентатоники). Отсутствие острых тяготений (нет полутонов) в верхнем слое придает гармонии всего этюда особую краску, безмятежно щебечущий характер.

### Расширение тональности

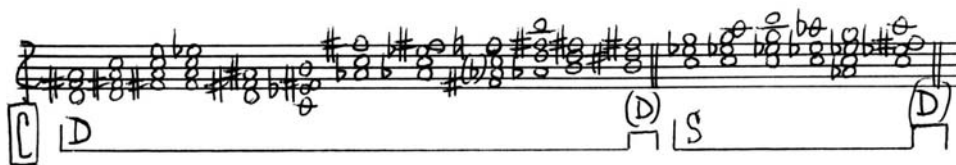
Расширение области подчиненных тонике гармоний идет в основном теми же путями, что и были намечены раньше. Новое состоит в большей широте раздвижения границ тональности, в большем взаимодействии побочных функций, смешанно-ладовых и альтерированных гармоний с тоникой, начинающемся разрыхлении тональных связей (в частности, благодаря усилению автономизирующихся медиантовых отношений) и тональной структуры. Медленно накапливаясь на протяжении около столетия, отдельные закрепления на участках расширения тональности могут давать новый результат – возможность функционирования в рамках данной тональности практически почти каждого из аккордов, ранее встречавшихся за ее пределами, отчасти весьма далеко. В свою очередь такое переполнение тональности в период позднего романтизма (конец XIX – начало XX веков) связано и с радикальной перестройкой тонально-функциональной системы, и с пересмотром самого принципа тональности как основного стержня музыкальной композиции. Принципы гармонии XIX века после Бетховена, в отличие от стиля венских классиков, предусматривают интенсивное освоение области расширенно-тональной гармонии, сколь бы сложными и нединамичными не были связи аккордов в них с тоникой. Детализация экспрессии и сосредоточение на психологической тонкости часто позволяет не стремиться к неперменной и сплошной централизованности и динамической функциональности.

#### а) Хроматические субсистемы (отклонения) и побочные функции

Продолжая процесс расширения тональности, романтическая гармония стремится к более тесному контакту тоники с побочными доминантами и субдоминантами. Впечатляющая красочность аккордовых сопоставлений часто оказывается более сильным средством гармонического действия, чем традиционные квинтовые автентические и плагальные функциональные связи. Притом среди побочных функций встречаются всевозможные виды аккордов.

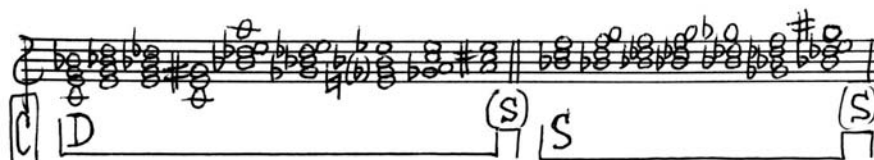
- Пример 83 А Б В

А.

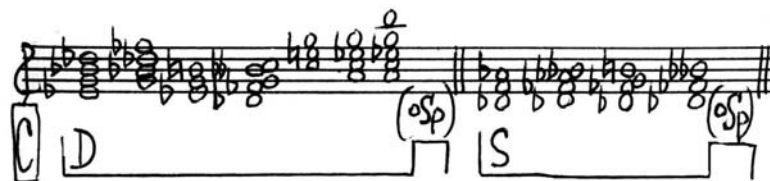




Б.



В.



[то же и в области других ступеней, включая мажоро-минорные]

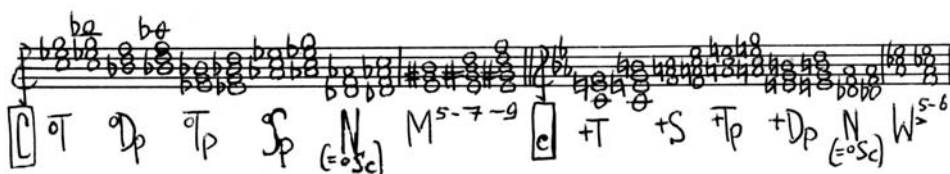
**б) Мажоро-минорные (одноимённые и параллельные) смещения; фригийские смещения**

Аналогичным образом широко распространяется принцип одноимённой замены любого аккорда его одноимённым вариантом. Фригийская секунда ( $S^n$ , N) теперь прочно закрепляется и в мажоре, как ранее  $\mathbb{D}$  – в миноре; к любому аккорду смешанно-ладовой системы может прилагаться подчиненная ему хроматическая субсистема (автентические и плагальные отклонения). Аккорд смешанного мажоро-минора может предваряться также и мажоро-минорной же гармонией (в том числе и гармонией фригийской секунды). Возникающий таким образом *вторичный мажоро-минор* фактически вводит уже гармонии хроматической системы.

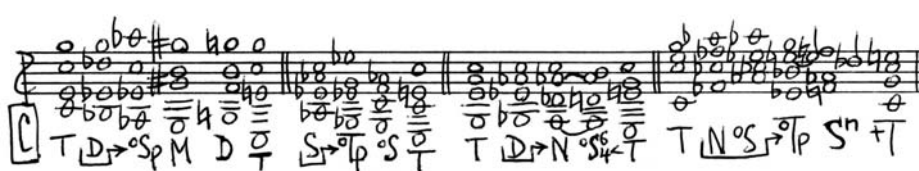
- Пример 84 А – Г

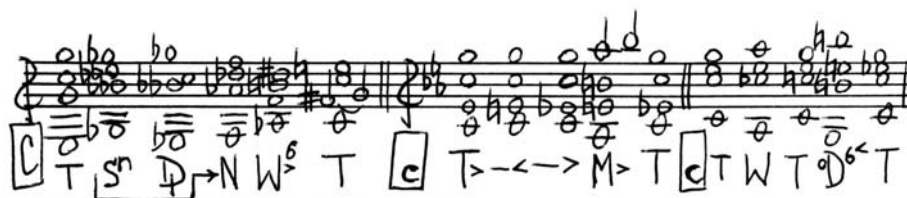
А.

Б.

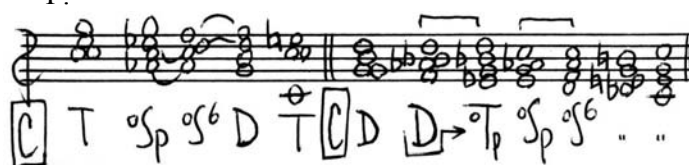


В.





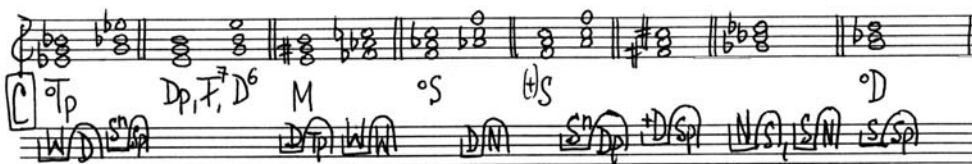
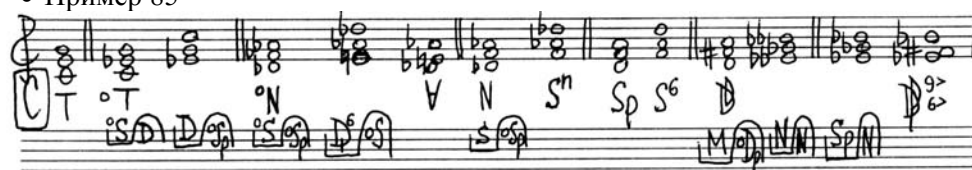
Г.



Нельзя не отметить, что так называемый «параллельный мажоро-минор» относится скорее не к мажоро-минору в собственном смысле (таковым является только «би-лад» при единой тонике), а к побочным функциям (см. пункт «а»), причем именно в нем особенно ярко проявляется прямое отношение побочных функций к тонике. Прежде всего это касается больших медиант (М и W), где действует терцовая функциональность интервала 5:4, непосредственно идущего после классических квинтовых функций интервала 3:2.

Сочетание побочных доминант и субдоминант, с одной стороны, и мажоро-минорных смешений и замен, с другой, открывает возможность функционирования в рамках единого изложения темы, в подчинении единой тоники фактически всех аккордов на ступенях хроматической гаммы (это – шаг к стиранию различий между тональностями в их составе), причем некоторые – в разных значениях.

• Пример 85



По мере расширения тональности всё больше укрепляется ладо-нивелирующая тенденция функционирования гармоний не по отношению к ладо-конкретной тонике – C-dur, c-moll, а к ладо-нейтральной – C (без обозначения ладовости). Однако это происходит не вследствие отказа от ладовой однозначности, а вследствие сложного смешения ладовых элементов, как по отношению к местной тонике, так и к стоящему в данный момент аккорду.

В процессе разветвления мажоро-минорных связей усиливается роль терцовых цепей и тенденция к автономности самой категории медианты, перестающей быть «полуфункцией», функциональным спутником, и превращающейся в самостоятельную функцию особого рода – не квинтовую, как классические D и S, а *терцовую*. Особенно заметно это в образовании терцовых рядов одноладовых аккордов.

• Пример 86

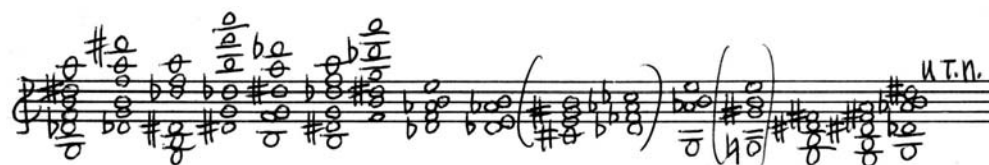
The image shows a musical score for Example 86, consisting of three staves of music. Below each staff is a handwritten harmonic analysis. The analysis uses letters (C, T, N, S, D, M, W, A) and symbols (circles, squares, triangles) to denote chords and their functional relationships. The first staff starts with a C major chord (C) and a T (Terz) chord, followed by N (Nicht) and S (Sext) chords. The second staff continues with D (Dur) and M (Moll) chords, and the third staff shows W (Witz) and A (Acht) chords. The analysis is written in a shorthand notation that is common in harmonic analysis.

Проращение параллелей и контрпараллелей в обе стороны от тоники приводит к их смыканию на втором звене. В результате «края» системы начинают смыкаться и образуют круги – малотерцовый (с общей натуральной большой терцией; отсюда звуковая близость всех звеньев терцовой цепи) и большетерцовый (без общей большой терции; отсюда бóльшая контрастность этой цепи)<sup>1</sup>.

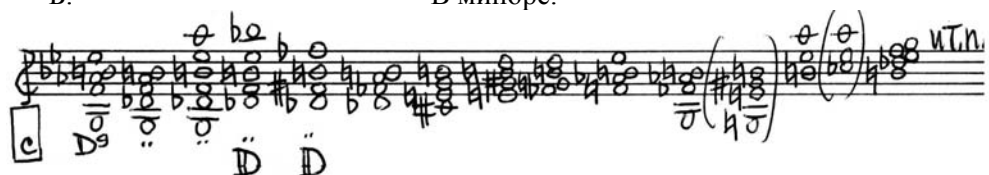
<sup>1</sup> «Круг» – термин Римского-Корсакова для обозначения замкнутого равнотерцового движения.





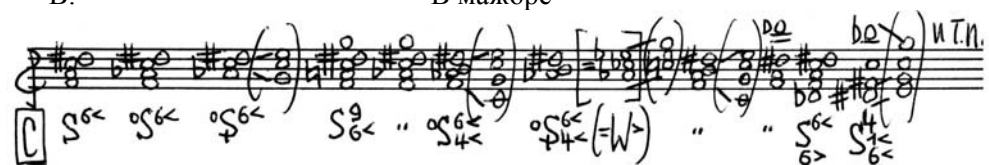


Б. В миноре:

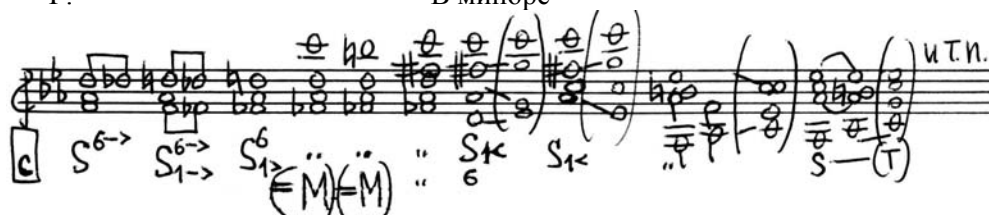


### АЛЬТЕРАЦИЯ СУБДОМИНАНТЫ

В. В мажоре



Г. В миноре



Д. АЛЬТЕРАЦИЯ ДВОЙНОЙ ДОМИНАНТЫ и Е. ПОБОЧНОЙ ДОМИНАНТЫ



Расширение тональности выражается в том, что в пределах данного лада оказываются созвучия, которые сами по себе принадлежат чужой диатонике, другой тональности. Альтерация обычно имеет дело со звуками хроматическо-энгармонического звукоряда, созвучия в котором могут фигурировать

как хроматические только в условиях определенного контекста, а не сами по себе. При переполнении же системы значениями может возникать ситуация многозначной тональности, функциональной многозначности, когда одно и то же последование может в равной мере пониматься как идущее в двух тональностях (или даже более, чем двух). Так в примере 89 Е начальное отклонение в равной мере понимаемо и в Sp (M в d-moll) и в °Dp (W в B-dur).

Расширение тональности создает предпосылки для каких-то новых типов тональных структур помимо классической тональной функциональности.

### Сцепление параллелей. Однотерцовые связи

Вслед за развитием медиант как эмансипирующихся функциональных отношений и дифференциацией малых медиант (параллельные сцепления, с общей большой терцией), стремящихся к однофункциональности, и больших медиант (с большими терциями, противостоящими друг другу подобно противостоянию квинт T – D, T – S в системе квинтовых функций), стремящихся к функциональности, в гармонии XIX века начинается процесс сцепления параллелей к каждой из основных квинтовых функций.

- Пример 90. Цепочки параллелей в мажоре

ДОМИНАНТА; СУБДОМИНАНТА:

ТОНИКА; ДВОЙНАЯ ДОМИНАНТА:

- Пример 91. Цепочки параллелей в миноре

ДОМИНАНТА; СУБДОМИНАНТА; ТОНИКА:

При полном развитии параллельных сцеплений в тональности образуются три однофункциональных цепи T, D и S с тенденцией отождествления  $\mathbb{D}$  и S.

Медиантная функциональность порождает и еще одно отношение – однотерцовое, присоединяясь к одноимённому (общность квинты) и параллельному (общность большой терции). Однотерцовые связи введены в гармоническую систему Бетховеном («псевдо-тонику» – призрачное звучание h-moll с «поправкой» на истинную тонику B-dur в побочной теме I части Пятого фортепианного концерта; озорная «тонику-ошибка» в конце скерцо фортепианной Сонаты № 29). Хроматические отношения  $\hat{1} - \hat{1}^<$  и  $\hat{1}^> - \hat{1}$  означают очень далекую функциональную связь с тоникой<sup>1</sup>, также линейно-вспомогательное значение (в обороте между тоникой и ее повторением). Однотерцовое отношение может быть не только к тонике, но и к другим функциям, причем в некоторых значениях (не в однотерцовом отношении к тонике) встречается однофункциональность однотерцовых аккордов.

- Пример 92 А – 3

А.

Б.

В.

Г.

Д.

<sup>1</sup> Необходимо специально предостеречь от встречающейся в литературе ошибочной трактовки однотерцовости как расширенного варианта одноименности, одновысотности – как объединения одноименности и однотерцовости (Л. А. Мазель). Термин и понятие «однотерцовость» (die Terzgleicher, букв. «равные в терции») введены в музыкальную науку немецким теоретиком З. Карг-Элертом (1931).



Е. Р. Шуман. «Mit Myrten und Rosen», op. 24 № 9

ne-bel-bleich, doch aufs neu die al-te Glut

D: S — T  
dis .. .. D — [?] .. D — T

Ж. Р. Вагнер. «Летучий голландец», III действие (схема)

[Animato] Allegretto

D T N T

3. М. П. Мусоргский. «По грибы»

[Довольно скоро]

B: T Tr T N> T Tr T N>  
[B: Tr T Tr M]

### Аккордовые перестановки

Распространение медиантики растворяет одну из границ, прежде естественно, разделявших разнопорядковые явления гармонии. У венских классиков функциональность регулировалась интервалами квинты и кварты, струк-

тура же аккорда содержала терцовость в качестве основы, причем аккорды могли быть представлены как наложения терций с аккордовыми тонами 1 – 3 – 5 – 7 – 9 (иногда также секста). В эпоху романтизма терцовые отношения не только регулируют расстояния между тонами аккорда, но также становятся факторами отношений между аккордами. Отсюда возможность перестановок целых гармонических пластов и мелодий (мотивов) особого рода – не в новую контрастную функцию, а по звукам аккорда<sup>1</sup>, то есть по внутриаккордовым функциям тонов 1 – 3 – 5 – 7 – 9. Если в контрапункте законом таких перестановок и производных соединений является консонанс, то в «свободном письме» гармонические комбинации регулируются законом перестановок по аккорду, точнее по терцовой цепи 1 – 3 – 5 – 7 – 9, причем возможны передвижения не только терцовые (1 – 3, 3 – 5 и т. д.), но и все другие, регулируемые тем же рядом: 1 – 5, 3 – 7 и т. п.; если прима указывается октавой выше, то нотируется: 8. Помимо нечетного ряда может быть секста, издавна закрепившаяся в аккорде, а также отношения проходящих: 1 – 2 (пр.) – 3, 3 – 4 (пр.) – 5 и т. п. и вспомогательных: 1 – 2 (всп.) – 1, 8 – 7 (всп.) – 8 и т. п.

• Пример 93

А. П. И. Чайковский. Вторая симфония, IV часть

[Allegro vivace]



Б. В. С. Калинин. Первая симфония, II часть

[Andante commodamente]



<sup>1</sup> Впервые на перестановки такого рода обратил внимание С. И. Танеев («Вертикально-подвижной контрапункт строгого письма»), в связи с вертикально-подвижным контрапунктом отметив «гармонические комбинации».

В Примере 93 А показатель перестановки  $5 \cdot 1$  (в первоначальном звук  $g$  – квинта, в производном  $a$  – прима). Пример 93 Б имеет показатель (звук  $g$  по отношению к соответствующему басу):  $3 \cdot 5 \cdot 9 \cdot 7^1$ .

Метод систематики гармонических перестановок посредством указания аккордовых тонов представляется здесь более правильным, чем традиционный идущий от Танеева. Метод Iv (Index verticalis – показатель перестановок по вертикали) ценен тем, что позволяет в кратких формулах предусмотреть все случаи вертикальных перестановок и точно предвидеть какие интервалы дают хорошие производные, а какие – невозможные, какофонические. Здесь другое положение. Один и тот же показатель (например,  $Iv = -2$ ,  $Iv = +4$ ) в одних случаях дает то допустимые производные, то невозможные. Особенно показателен индекс  $\pm 1$ . В одних случаях ( $1 \rightarrow 7$  или  $8 \rightarrow 7$ ) перестановка  $Iv = -1$  производит хорошую, даже эффектную комбинацию, так как в свободном письме (в отличие от норм XVI века) допустимо выдерживание септаккорда или его фигурация (эффектно использовал такую, невозможную в строгом письме комбинацию, как секста  $\rightarrow$  септима, И. С. Бах в фуге *c-moll* из I тома ХТК, тт. 5-6 и 17-18). В других же, например, в случае  $3 \rightarrow 4$  или  $5 \rightarrow 4$  индекс  $Iv = \pm 1$  неприменим. Обозначение же аккордовых тонов позволяет всё время контролировать производные, не допуская ошибочных. Простота систематики также является достоинством метода.

### Связь гармоний через общий звук. Перекраска

Общий тон как фактор связи между гармониями – самый наглядный принцип логического взаимодействия аккордов. Общий тон немаловажен и для связи основных функций:  $\hat{5}$  между Т и D ( $\hat{5}$  подразумевается даже если основной тон доминанты реально не звучит: Т и  $D^7$ ),  $\hat{1}$  между Т и S (даже если реально не присутствует: Т и  $S^6$ ). Аналогична и роль органного пункта (у Г. Перселла есть «Фантазия на одну ноту»).

Распространение медиант и тенденция к многообразию созвучий приводят к обновлению роли выдержанного общего звука как «материального» носителя гармонической связи, необходимость в которой возрастает по мере использования всё менее непосредственно связанных с тоникой аккордов:

<sup>1</sup> В книге С. С. Григорьева «Теоретический курс гармонии» (1981) приведен ряд других примеров аккордовых перестановок (под другим термином). Назовем показатели их в относящихся к данной теме примерах:  $180a = 3 \cdot 7$ ;  $181 = 8 \cdot 7$ ;  $182 = 1 \cdot 3 \cdot 7 \cdot 1$ ;  $183 = 8 \cdot 5$ ;  $184a = 3 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 7$ ;  $185 = 5 \cdot 3$ ;  $190a = 5 \cdot 6$  (пр.)  $\cdot 7$ ;  $195a = 5 \cdot 7$ ;  $196a = 3 \cdot 5$ ;  $203a = 8 \cdot 7$ ;  $204 = 3 \cdot$  (пр.)  $\cdot 7$ ;  $206 = 9 > - 9$  (пр.)  $- 10 > [3 >] - 3 <$ .

Глинка, увертюра к опере «Руслан и Людмила», аккорды  $\parallel: A^7 - C^7 \parallel$  с общим звуком *e*; Лист, «Мыслитель»; Чайковский, Четвертая симфония, вступление к I части, общий звук *as* как связь гармоний *f-moll* и *E-dur*. Очень часто при этом общим звуком оказывается ступень основного диатонического ряда, причем не только из входящих в тоническое трезвучие  $\hat{1}, \hat{5}, \hat{3}$ , но и другие  $\hat{2}, \hat{4}, \hat{7}, \hat{6}$  (см., например, в заключительном кадансе арии Хозе *Des-dur* из «Кармен» Бизе переокраску  $\hat{7}$ , поочередно представленную как  $\hat{3}, \hat{1}$  и  $\hat{5}$  соответствующего недиафонического трезвучия: аккорды подбираются в зависимости от выдержанного звука).

Связь через общий звук служит многообразным выразительным целям. Например, зачарованность красотой природы.

- Пример 94. П. И. Чайковский. «Рассвет», ор. 46 № 6



### Линейные функции. Вводно-тоновость

Аккорды линейной функции появляются под влиянием основных форм линейного движения – как проходящие, вспомогательные, апподжиатуры, предъёмы, камбиаты. В сущности и принцип выдержанного общего звука связан с линейностью, только это не линейное движение, а линейная неподвижность, и поэтому подчиненные ей гармонические явления образуют особую группу.

Линейный диссонанс, сыгравший выдающуюся роль в становлении классической функциональности, усиливает теперь другое свое действие. С помощью проходящих и вспомогательных складываются аккордовые группы и пассажи, где подчиненные аккорды выявляют свою функцию не по типу квинтовых или терцовых отношений, а, вполне логически закономерно, по типу секундовых связей. Образуют ли линейные аккорды при этом собственный основной тон или нет, насколько он слышен, совпадает ли

с какой-нибудь из квинтовых или терцовых функций, – это обширное поле игры функциональных сил. Особенность развития гармоний линейной функции в XIX веке – стремление к автономности экспрессии таких аккордов, которые по происхождению являются выражением движения, скользящего перехода, вращения возле устоя.

Наиболее прямое проявление линейности – частичный или полный параллелизм. Идея полного параллелизма аккордов нашла свое воплощение еще у Бетховена (I часть Третьей симфонии, начало коды: Es<sup>1</sup> Des<sup>1</sup> C<sup>1</sup>). Собственно параллелизм проходящих гармоний:

- Пример 95. Ф. Шопен. Мазурка op. 30 № 4

[Allegretto]

Handwritten musical score for Chopin's Mazurka op. 30 No. 4, marked [Allegretto]. The score shows a sequence of chords with functional analysis below. The analysis includes: cis (H: E:), D, T<sup>5></sup> S<sup>6</sup> D, S<sup>6</sup> D, (прох.) " " " " " " S, and " " " " " " S. The chords are marked with dynamics: p, dim., and pp.

Функциональная логика проходящих аккордов – движение от одного функционально действующего аккорда до другого, между которыми гармоническая связь заключается в копировании структуры исходного аккорда-модели вплоть до «разрешения» в конечный аккорд проходящей группы.

Аналогично обстоит дело с вспомогательными и другими аккордами линейного типа.

- Пример 96. Ш. Гуно. «Фауст»

[Moderato maestoso]

Handwritten musical score for Gounod's 'Faust', marked [Moderato maestoso]. The score shows a sequence of chords with functional analysis below. The analysis includes: хор, ff, Есть, прав-да в не-бе-сах, and " " " " " " S. The chords are marked with dynamics: ff and pp.

Но линейный эффект в функции действителен и вне полного параллелизма.

## • Пример 97

А. Р. Шуман. Вариации на тему Abegg

Б. П. И. Чайковский.

Шестая симфония, I часть

В. Ф. Шуберт. «У моря»

Усиленное развитие в связи с общим принципом линейности получает *принцип вводности*, то есть образование аккорда в зависимости от вводного (как правило – вводнополутонного) движения голосов к целевому опорному аккорду. Подобные аккорды встречались и ранее (Моцарт, Реквием, Confutatis, тт. 26 и 30; его же симфония g-moll, I часть, разработка, см. Пример 81 Б, № 2), но едва ли прежде можно было бы говорить здесь об особом принципе. В эпоху же романтизма «характер вводнотонности распространяется на целостный звуковой стиль, его взволнованность пронизывает всё музыкальное ощущение»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 181 (нем. Klangstil, однако, лучше было бы передать как «весь стиль созвучий»).

Вводнотоновость может действовать по отношению к любому созвучию (не только к простым тональным аккордам), притом необязательно в виде полутонового шага.

• Пример 98

А. Н. А. Римский-Корсаков. «Садко»



Б. Н. А. Римский-Корсаков.  
«Кашей бессмертный»



В. А. Дворжак.

Симфония «Из Нового света», IV часть



Особенной красочности и силы подобные явления достигают в позднеромантический период.

### Опора на неустой. Функциональная инверсия

Торжество рационализма в стиле классиков повело за собой строгую функциональную централизацию формы и пронизанность сквозным стремлением к устою, тонике, непременно достигаемой в конце. После Бетховена, уже с Шуберта и Шумана начинает распространяться иной, чисто романтический принцип отношения к тонике. Вспомним окончания прелюдии Шопена F-dur (на тонике с прибавленной септимой) и его же мазурки op. 17 № 4 a-moll (на тонике с секстой вместо квинты). В конце песни Шуберта «Город» образ-видение запечатлен музыкой как уменьшенный септаккорд на тоническом звуке. То, что заключительный аккорд выстроен на тонической терции, конечно, не случайно, а форма аккорда совпадает с «третьим диссонансом», перенесенным согласно теории переменных функций с субдоминанты ( $S_{4<}^6$ ) на тонику ( $T_{4<}^6$ ). Это кажется вполне логичным: если в тонике может быть секста, септима (первые два диссонанса), то возможно появление и увеличенной кварты – «третьего диссонанса».

• Пример 99. Ф. Шуберт. «Город»

А.

Б.



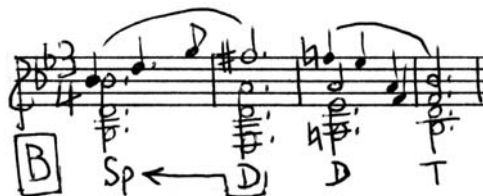
Тем не менее, подобное завершение – факт исключительный, хотя и симптоматичный. Его можно истолковать как стремление и движение к неустой, диссонансу, то есть как нечто противоположное классической направленности функционального тяготения к устоя, тонике, консонансу. В этом смысле стремление к диссонансу, не-тонике есть как бы *обращение* традиционного функционального тяготения – *функциональная инверсия*.

В понятии «функциональная инверсия» есть противоречие. Строго говоря, *природного* тяготения к диссонансу от консонанса, к неустой от устоя не должно быть (в частности, ведь, и устоем называется то, что является конечной опорой в процессе движения). И в самом деле, функциональная инверсия есть выражение *психологического* стремления к неустой и диссонансу, а самопротиворечивость действует как внутреннее *переосмысление* сложившихся у венских классиков природно-мотивированных значений гармонических элементов, связей и последований.

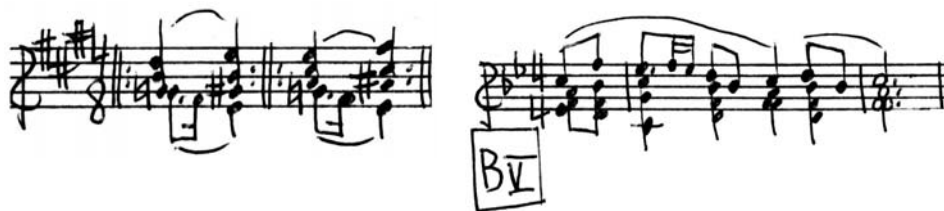
Функциональная инверсия внешне сходна с некоторыми явлениями доклассической гармонии. Так, воспитанное на классической традиции восприятие понимает заключительный устой-финалис ренессансного и барочного фригийского лада не как тонику, а как доминанту квартой выше лежащего гармонического минора. Традиционное для старой полифонии разрешение большой терции в квинту ( $g - h \rightarrow f - c$ ) может восприниматься как оборот D – S, то есть как нарушение «нормального» стремления доминанты в тонику. Но сходство это происходит от совершенно новой причины: от стремления к выражению тонких психологических нюансов: отрывающая от прозаической правильности романтическая мечтательность, призрачное видение, романтическая неудовлетворенность, стремление в бесконечную даль, неземная логика фантастических образов.



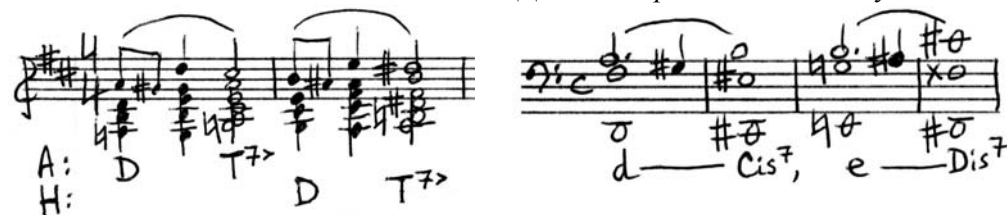
- Пример 100. Различные проявления функциональной инверсии (схемы)  
А. Ф. Шуберт. «Привет тебе»



Б. Н. А. Римский-Корсаков. «Садко»      В. П. И. Чайковский. «Чародейка»



Г. П. И. Чайковский. «Пиковая дама»      Д. Р. Вагнер. «Кольцо нибелунга»



Пример 100 А: второй аккорд в сущности всего лишь побочная доминанта обратного действия, но с особенной яркостью опоры на неустое.

Пример 100 Б: во втором двутакте особенно ясно, что «доминантообразная» гармония полностью лишена своего тяготения.

Пример 100 В: систематическая опора на доминанту способна производить другой лад – не B-dur, а доминантовый F.

Пример 100 Г, Д: типичная для функциональной инверсии опора на целевой диссонанс-неустой; вместо его разрешения более органичным кажется секвенцирование.

Функциональная инверсия может приводить к избеганию тоники и к инверсионной форме (то есть такой, где устой-тоника отсутствует в экспозиционной части, но есть в середине – обратно тому, как обстоит дело в классиче-

ской форме при нормативном, не обращенном тяготении). Так, в хоре бояр *es-moll* «Мужайся, княгиня» из I действия «Князя Игоря» Бородина в экспозиционном периоде тоника ни разу не появляется. Впервые она звучит в начале середины («На Русь перешли к нам вражьи полки»). Особая художественная тонкость состоит в том, что тоника *es-moll* здесь и есть та недобрая весть, которую несут с собой бояре, и которую они высказывают не сразу, приготавливая Ярославну к ней: «Мужайся, княгиня».

### Диссонантные ряды

Возможность опоры на диссонанс и неустой, пусть и временно стремиться не к тонике, консонансу, а к другим созвучиям и функциям, позволяет развиваться и еще ряду новых гармонических явлений. Одно из них – временное исключение консонанса и категории разрешения, например, в целях поддержания сплошного напряжения (в середине, в контрастной средней части) либо с какой-нибудь конкретно-выразительной, программной целью, ради воплощения образности особого рода. Ряд диссонансов, возникающий под влиянием линейности, приведен выше (см. Пример 95). Аналогичны аккордовые пассажи-каденции (Лист. Ноктюрн № 3 *As-dur*).

Но есть и иные формы, значимость которых также возрастает постепенно к эпохе позднего романтизма. Если в отдельных случаях возможно даже целую пьесу заключить диссонансом, неустоем, то тем более допустимо отсутствие разрешения на внутренних участках, где повышение гармонического напряжения могло бы создать протяженный диссонанс с последующим «разрешением» в участок меньшей напряженности. Вот музыка романтического «полночного часа»:

- Пример 101. *Р. Шуман. «Auf das Trinkglas», op. 35 № 6*

Still geht der Mond das

$B^7$  T

Tal ent-lang, Ernst tönt die mit-ter-nächt'ge

Stun-de. Leer steht das Glas!

$B^7$  D M

$B^7$  → D

Приводя этот отрывок, Д. де ла Мотте справедливо указывает, что к аккордам  $B^7$ ,  $C^7$ ,  $A^7$ ,  $F^7$  неприменимо обозначение «доминантсептаккорд». Септима здесь — красочное дополнение звучания. Лишь последний аккорд по отношению к последующему ретроспективно получает доминантовую функцию.

Еще один тип диссонантного последования, найденный в более раннее время, получил развитие у романтиков — хроматическая разработка малотерцовой цепочки. Идея его угадывается в № 73 из «Страстей по Матфею» Баха (при словах «und die Erde erbebete»), одна из первых настоящих разработок — в ходе I части Второй симфонии Бетховена, тт. 35-27 от конца, где полный круг от  $T^{7>}$  до  $T^{7>}$  образует последование повышенной степени диссонантности, а появление минорных квартсектаккордов (*a – c – es – fis*) своей отдаленностью еще более усиливают общую неустойчивость. Схема:

- Пример 102. Л. в. Бетховен. Вторая симфония, I часть

Handwritten musical score for Example 102, showing a sequence of chords and their harmonic analysis. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The chords are: D (D major), D(S) (D major with sus4), D(Sp) (D major with sus2), and then a series of chords: Ddim, D<sub>1-1</sub><sup>7</sup>, a, F<sub>1-1</sub><sup>7</sup>, c, A<sub>1-1</sub><sup>7</sup>, es, H<sub>1-1</sub><sup>7</sup>, fis, D<sub>1-1</sub><sup>7</sup>. The analysis is written below the notes, with a bracket under the sequence from Ddim to D<sub>1-1</sub><sup>7</sup>.

Еще в XVIII веке подобное последование получило наименование «звуковой круг» (der gunde Tonkreis; термин Г. Й. Фоглера). А венский композитор и педагог Э. А. Фёрстер, с которым был знаком Бетховен, высоко его ценивший и пользовавшийся его консультациями (еще в 90-е годы), в своем «Руководстве по генерал-басу» (Лейпциг, 1805) последование точно такого же типа, как во Второй симфонии Бетховена (1800-1802), назвал «чертовой мельницей» (Teufelsmühle). Шуберт использовал «чертову мельницу» для воплощения «рокового» образа: «должен я пойти тем путем, с которого еще никто не возвращался».

- Пример 103. Ф. Шуберт. «Путевой столб»

Handwritten musical score for Example 103, showing a sequence of chords and their harmonic analysis. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The chords are: D (D major), D(S) (D major with sus4), D(Sp) (D major with sus2), and then a series of chords: Ddim, D<sub>1-1</sub><sup>7</sup>, a, F<sub>1-1</sub><sup>7</sup>, c, A<sub>1-1</sub><sup>7</sup>, es, H<sub>1-1</sub><sup>7</sup>, fis, D<sub>1-1</sub><sup>7</sup>. The analysis is written below the notes, with a bracket under the sequence from Ddim to D<sub>1-1</sub><sup>7</sup>.

Аналогичная разработка малотерцовой цепи малых мажорных септаккордов встречается далее у Листа, Чайковского (Соната для фортепиано, II часть; Шестая симфония, I часть). Принципы функциональной инверсии и диссонантных рядов предусматривает вагнеровская идея: искусство перехода от одного вводного тона к другому.

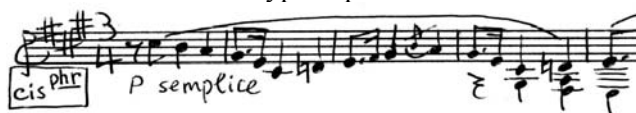
Принцип функциональной инверсии открывает новую функциональную возможность – разрешения остро и однозначно тяготеющего диссонантного аккорда в какой-либо диссонирующий или консонирующий аккорд, но не в тот, который ясно подразумевается. Отсюда многообразие форм прерванных оборотов и прерванных кадансов. В вагнеровской музыкальной драме прерванные кадансы в заключениях структурно не выделенных номеров создают необходимое для формы драмы перетекание одного крупного построения (ариозо, диалога, хора, сцены, песни и т. п.) в другое, следующее. Однако прерванный каданс при структурно оформленном номере не может служить аргументом в пользу сплошной нерасчлененности, формы из непрерывных переходов, «дома из одних коридоров без комнат» (по выражению Римского-Корсакова о формах в операх Вагнера).

### Новые лады

Венско-классическая система гармонии характеризовалась полным вытеснением всех ладов мажором и минором. Правда, у Моцарта и Бетховена мы найдем единичные попытки вкусь лады за пределами мажора и минора (знаменитый образец – Adagio «in modo lidico» из квартета Бетховена a-moll op. 132). После венских классиков резко возрастает художественный интерес к образам старины и Востока, народной жизни, к особым тонким оттенкам психологической выразительности ладов, в том числе и особым, гептатонным. Привлекательны яркость, характеристичность, экзотичность отдельных оборотов диатонических гептатоник – эолийского, дорийского, миксолидийского, фригийского, лидийского ладов, также иных – пентатоники, гамиолики (ладов с увеличенной секундой), особых видов обычных мажора и минора – мелодический, натуральной разновидности (как особой краски), доминантового лада (с его «испанской», «андалузской» окраской), русского переменного диатонического лада (например, ионийско-эолийского, дорийско-ионийского и т. п.), даже локрийского и русского обиходного.

- Пример 104. Некоторые образцы:

А. Ф. Шопен. Мазурка op. 41 № 1



Б. П. И. Чайковский. «Мазепа», I действие

*Moderato*

He-ty, he-ty tyt mo-stoz-ka, he-ty pe-re-xo-gu

*Gael*

В. М. А. Балакирев. «Грузинская песня»

Tvo--i zhe-sto--ki--e ka-pe--vy, tvo--i

*Desdom*

Г. Ф. Шопен. Мазурка op. 24 № 2

*[Allegro non troppo]*

*rit.*

*Flyd*

Д. М. И. Глинка. «Жизнь за царя», хор гребцов

[плавно]



Е. Ф. Шопен. Этюд ор. 10 № 9



Последний пример, в котором появляется «гамма Шопена» тон-полутон, в России называемая «гаммой Римского-Корсакова» или «ладом Римского-Корсакова», показывает еще один путь сложения одного из ладов особого типа – симметричного, основанного на равнодольном делении октавы (ср. с Примерами 87, 88).

Обороты всех этих особых ладов, укрепляясь и распространяясь, к концу эпохи романтизма сложились в систему, соперничающую с мажором и минором. Несомненна связь новых ладов с принципом функциональной инверсии. Практически все новые лады не обладают природной структурной прочностью, свойственной классической тонально-функциональной системе мажора и минора. Направленность к неустойчивости (функциональная инверсия) и к меньшей структурной устойчивости особых ладов – процесс один и тот же. В XIX веке особые диатонические лады нередко понимались как фрагменты обычных ладов, например, фригийский – как лад на III ступени мажора. Не случайно свойственное особым диатоническим ладам скрытое тяготение к их истинным тоникам иногда реализуется: фригийский *e* в Хоре раскольников из «Хованщины» Мусоргского заканчивается «своей» тоникой *a-moll* (и аккордом *A-dur*). Фригийский лад *fis* в Песне Лумира («Млада» Римского-Корсакова) явно мыслится как III ступень *D-dur*.

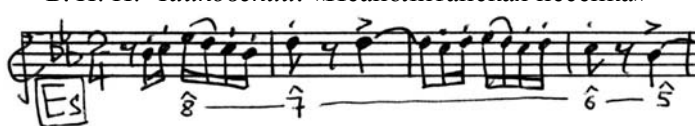
Но внутреннее ладовое обновление касается и основных ладов – мажора и минора. Так, в Хоре половецких девушек «Улетай на крыльях ветра» к мажорной краске казалось бы обычного A-dur примешивается щемящая грусть, идущая от особой ладовой структуры главного мелодического голоса, опирающегося не на традиционные  $\hat{1}$  и  $\hat{5}$ , а на  $\hat{2}$  и  $\hat{6}$  ступени. В музыке итальянских композиторов (и в мелодике, отражающей итальянскую) нередко проявляется особого рода трактовка вводного тона мажорного лада, связанная с его тяготением не вверх (казалось бы неизбежная направленность), а вниз. Такой «итальянский вводный тон» или «неаполитанский вводный тон» придает особый томно-знойный оттенок ладу.

• Пример 105 А Б

А. Дж. Верди. «Травиата»



Б. П. И. Чайковский. «Неаполитанская песенка»



Другой способ особого ведения романтического вводного тона связан с более изысканным и острым уклонением от разрешения на полутон вверх в мажоре и в миноре:  $\hat{7} - \hat{5}$ . Отсутствие «погашающего» перелива  $\hat{7}$  в 8 оставляет его в памяти как бы присутствующим в составе тонического аккорда, консонантность которого оказывается обогащенной «ароматом» большой септимы: Чайковский. «Март» из «Времен года»; Сметана. «Моя Родина», тема Вышеграда; Франк. Симфония, II часть; Верди. «Аида», I акт, танец жриц Esdur; Верди. «Отелло», «Песня об иве»; одна из любимых мелодических формул Грига («Песня Сольвейг» и другие сочинения).

### Индивидуализация гармонии

Процесс воплощения облика человеческой личности, индивидуума, начавшийся в Новое время (с XVII века), отразился на индивидуализации отдельных сторон самой музыки. Прежде всего это индивидуализация тематизма, с чем связана и сама категория тематизма (если тематизм лишен индивидуальности – стилевой или конкретно-композиционной, то тогда он не тема-



тизм). Но гармония – аккордика, тональные функции, гармоническое выполнение форм – и в XVIII веке еще оставалась общим достоянием, несмотря на несомненную стилистическую характерность трактовки элементов гармонии.

В XIX веке после Бетховена понемногу усиливается конкретно-композиционная и даже стиливая индивидуализация гармонии. Нередко гармоническая структура приобретает столь индивидуально-характеристический вид, что гармония может функционировать как тематическая категория. Начало этому процессу было положено опять-таки Бетховеном. Так, в фортепианной Сонате № 23 конфликтно-драматические крайние части характеристичны заглавным гармоническим сопоставлением *f* – *Ges*, а умиротворенная II часть – в посредничающей между ними тональности *Des-dur*, на ступенях которой есть и *f* (его два нижних звука – в первом аккорде в качестве двух его верхних звуков) и *Ges* (а это – второй аккорд, переходящий назад в первый). Вся грандиозная Девятая симфония объединяется постоянным влиянием одной гармонии – *Sr* (= *B-dur*): во втором предложении главной партии I части, в побочной партии I части, в III части – единственно идущей не в главной тональности и, наконец, как напоминание-отражение *B-dur* – тональность эпизода в характере военного марша.

В эпоху романтизма роль индивидуализации гармонии значительно возрастает. Уже у Шуберта, почти современника Бетховена, число таких случаев значительно больше. Назовем: Экспромт оп. 90 № 4 *As-dur* (главная тема его начинается сразу с одноимённого минора и поначалу напоминает скорее середину, чем экспозиционную часть); песня «Двойник» основывается на дублированных двузвучиях; песня «Шарманщик» характерна намеренной обедненностью гармонии на «волыночном» органном пункте; *Sanctus F-dur* из Мессы *As-dur* с началом основной части в однотерцовом *fis-moll*.

Покажем проявления этой тенденции на примере трех пьес из цикла Чайковского «Времена года».

- Пример 106

А. «Январь».



В незатейливых «домашних» пьесах Чайковского тем не менее драгоценны индивидуальные гармонические «зерна». В первой пьесе поэтично начало головного мотива со звука тонической сексты (!). Несмотря на отсутствие гармонического контекста мелодический ход  $\hat{6} - \hat{7} - 8$  достаточно представляет тонику (ср. с тоникой E-dur в тт. 7-8) и создает романтический поэтический эффект.

Б. «Май».

Andantino

$\boxed{G}$  D-T  $\frac{6}{8}$  D-T D-T  $\frac{6}{8}$  D  $\frac{6}{8}$  D  $\frac{6}{8}$  D-T  $\frac{6}{8}$  D-T  
 D: T- $\frac{6}{8}$  T-S  $\frac{6}{8}$  S  $\frac{6}{8}$  T T  $\frac{6}{8}$  S D-T

Напоенность весенними ароматами, возвышенность и тонкость экспрессии выражаются столь же тонкими, но сильными средствами: так же как метрически основной мотив колеблется между 6/8 и 9/8, тональность головной части темы двузначна – ее можно понять и как D-dur, и как G-dur. Тональная двузначность есть отсутствие строго централизованного тяготения. Отсюда особого рода смягченность гармонической выразительности.

В. «Ноябрь».

Allegro moderato

Здесь аккордика и функциональность сами по себе вполне обычны. Индивидуализированное звучание придает гармонии интонационная «россыпь» пентатоники, рассеиваемой двумя руками при исполнении мелодии в октаву. Тонике «россыпь» придает звончатый колорит, доминанте – тоже звончатый

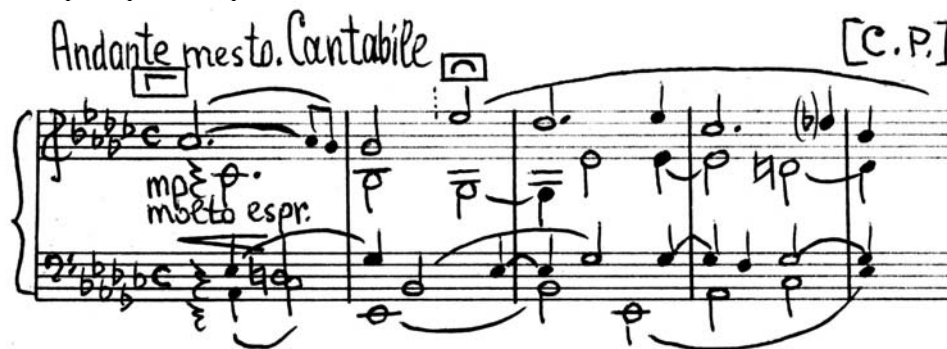
и одновременно функционально-спокойный (нет вводного тона). Гармония темы не модальна, но существенно, что начальный 4-хтакт базируется на 6-звуковой гамме (мажорный гексахорд); появление *ais* в затакте ко второму предложению меняет звукоряд, отменяя ми-мажорный звук *a* и вводя звук *ais* из *gis-moll* (как если бы тема-мелодия была модальна); колорит пентатонной интонационности – исключение обычного для Чайковского психологизма в пользу общественных катаний – звона бубенцов.

#### Дополнительная литература

- Григорьев С. С.* Теоретический курс гармонии. М., 1981. Гл. XXIII  
*Римский-Корсаков Н. А.* Практический учебник гармонии // Собрание сочинений. Т. IV. М., 1960.  
*Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969. Гл. V, X и раздел 3 гл. XII.  
*Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.  
*Motte D. de la.* Harmonielehre. Kassel, 1976, S. 160-211.

## ЗАДАНИЕ 18

- Ⓐ *Ф. Шуберт. Песня «Баркарола»* ор. 72 (оригинал в *as-moll*).  
Анализировать произведение как образец гармонии романтической песни.
- Ⓟ Данную начальную фразу развить до полной простой трехчастной формы, ориентируясь на средства романтической гармонии.
- Пример 107. Фраза-тема:



- Ⓡ 1. Песню Шуберта «Баркарола» сыграть в виде редукции (то есть в «задачном» изложении, со строго выверенными голосами).
- Пример 108. Образец редукции:



2. По заданной в Примере 109 фразе сыграть (выучить наизусть) пьесу в простой двухчастной форме.

## • Пример 109

**Пояснения к Заданию 18**

Ⓐ Главная проблема в данном анализе – стилистика. Разбор следует вести под углом зрения структуры романтической песни (песенной формы). Шуберт – почти что современник Бетховена. И хотя романтическое ощущение музыки и гармонии – характерное свойство искусства Шуберта, в его гармоническом стиле много элементов и черт, общих с венско-классическим. Конечно, такая близость несколько не умаляет общеизвестной яркой оригинальности стиля Шуберта как композитора-романтика, но объясняет специфические особенности гармонии Шуберта в отличие от гармонических стилей последующих композиторов, например, эпохи второй половины XIX века, объясняет специфические для Шуберта пропорции смешения новых свойств гармонической системы эпохи романтизма и черт гармонии венско-классического типа. И то, что свойства гармонии эпохи романтизма, полно развившиеся во второй половине XIX века, особенно к его концу, представлены у Шуберта подчас еще только эмбрионально, как бы в своей своеобразно ранней стадии, несколько не снижает ни их значения, ни их эстетико-стилистической характерности, но лишь указывает на эпоху Шуберта – она на 50-75 лет раньше, чем эпоха стиля конца XIX века.

Комплексы названных выше в лекционно-теоретической части особенностей в достаточно развитом виде встречаются только в позднеромантической гармонии (конца XIX – начала XX веков). Однако предшествующие стадии развития гармонической системы XIX века не следует рассматривать как «недоразвитую» позднюю (по признаку того, «чего нет»). Целью романтической гармонии (как и всякой другой) является выразительность, красота,

удовлетворение эстетической потребности, а не достижение максимума новаций. Цель – индивидуализированный стиль, а не увлечение крайностями. Поэтому и гармония Шуберта ценна не столько своими формальными новшествами (хотя у Шуберта их немало), сколько достигаемой с ее помощью замечательной художественной экспрессией, тонкостью, силой эстетического воздействия. Но они не были бы возможны вне новизны художественного содержания, без того нового романтического мира музыкальных образов, который и выражается более всего в новом интонационном, в частности и гармоническом, материале музыки.

Конкретно же, анализ надо делать, не только выявляя новые черты романтической гармонии, не только раскрывая индивидуально-стилистические особенности музыки Шуберта, но и придерживаясь общего принципа гармонического анализа. Если изложены верные общие установки относительно стиля и содержания пьесы, если ясны общие принципы ее формы, то гармонический анализ должен мотивировать, *почему* композитор в таком-то месте пишет так, а не иначе. Это должно вытекать как естественная *логическая необходимость* в развитии музыкального произведения. Тем самым анализ раскрывает конкретно *логику художественной красоты* в действии.

Так, например, в данном произведении недостаточно было бы лишь констатировать роль мажоро-минорных связей в романтической гармонической системе как таковой, но и, тщательно исследовав гармоническое развитие именно в этой пьесе, раскрыть характер ее действия: вводится ли мажоро-минорная окраска простым сопоставлением или же ее действие образует некую систему. Такие или подобные особенности трактовки и составляют собственно художественное индивидуальное начало в отличие от абстрактной всеобщности бытия данной закономерности гармонии в общестилевой системе. Например, заключение минорного произведения мажорной тоникой во времена Баха (ср. окончание прелюдии *es-moll* из I тома Хорошо темперированного клавира) часто предваряется незадолго до конца пьесы плагальным отклонением, что подкрепляет заключительное мажорное трезвучие (в минорном ладу) его обычной функцией доминанты в субдоминантовой тональности. А в знаменитой «Серенаде» Шуберта перемены минора и одноимённого мажора (*d-moll* – *D-dur*) имеют совершенно иную мотивировку, по существу *музыкально-психологическую* (что в контексте произведения можно сравнить с сердечным волнением, переменами настроений – страстной тоски и сладкой надежды). Сосредоточение художественного содержания на психологической тонкости художественного мира человека есть одна из черт романтической музыкальной эстетики.

Ⓟ «Система романтической гармонии» – примерно то, что всем известно по последним темам училищного курса гармонии:

- аккорды, звучание которых обогащено задержаниями, острыми скачковыми вспомогательными (всп.-ак.) и т. п.;
- мажоро-минорные системы (в основном, одноимённый мажоро-минор; также параллельный мажоро-минор и миноро-мажор);
- побочные доминанты и субдоминанты в многочисленных отклонениях;
- альтерированные аккорды, неаполитанская гармония;
- модуляции в начальном периоде в тональности терцового соотношения (например, C-dur – Es-dur, C-dur – E-dur, c-moll – es-moll, c-moll – E-dur);
- секвенции, модулирующие на один и тот же интервал (малотерцовые цепи, большетерцовые);
- последования из одних только диссонансов (доминантовые цепочки и т. п.);
- энгармонические модуляции;
- напряженные органные пункты в качестве расширения на басу доминанты, далее на басу тоники в заключительном кадансе.

*Обязательно:* строгое соблюдение требований формы. Прежде всего это – *принцип роста*, то есть такое распределение гармонического материала, когда более сложное, более острое, более сильное, расширение звучащего диапазона и т. п. следует после менее сложного, менее острого, менее сильного, более узкого диапазона. То же касается ритмического движения; оно должно нарастать (или, по крайней мере, не спадать) по мере развития формы, движения к концу. Реприза должна быть *сильно измененной* (и по ритмическому движению, и в особенности по гармоническому материалу) сравнительно с первой частью. В частности, мелодию можно писать (по двутактам или другим частям) сразу в средние голоса, в бас, а не в сопрано (контрапункт которого, однако, должен иметь вид развитой, самостоятельной мелодии).

Особенно важно для целого подготовка и исполнение *кульминации*. Если в форме нет кульминации, то она кажется неудовлетворяющей эстетическому чувству.

Ⓢ 1. Образец игры показан в Примере 108. Редукция (лат. *reductio* – сведение), в отличие от гармонической схемы, предполагает полное сохранение авторской *мелодии* и всех ее прихотливых тонкостей: рисунка линии, ритмических особенностей, динамических и агогических оттенков и т. д. (впрочем, при мелодии пассажно-фигурационного склада – наоборот, выявление ее

кантиленной сущности и исключение этюдообразных фигур), сохранение баса и тянущегося голоса и всех остальных голосов со стилистически специфическими особенностями их ведения, переключки регистров. При этом фактура произведения выглядит как идеальная задача по гармонии с очень гибким и развитым голосоведением. (В случае необходимости допускается и оправданная художественным замыслом перемена числа голосов, например, уменьшение его в побочной теме или увеличение в заключительном кадансе и коде).

2. Условия выполнения – те же, что в письменном задании. Основное условие – *умение применять* гармонический материал для создания логического и красиво звучащего целого. В соответствии с этим надо *распределить* эффекты гармонических средств ради достижения ощущения естественного *развития* музыкальной мысли.

Целесообразно напомнить о неторопливом развертывании гармонии (не 4 аккорда в такте на  $\frac{4}{4}$ , а два или один), причем регулирование гармонического пульса относится к важным средствам развития. Экспозиционное изложение может добиваться гармонической экспрессии за счет мелодического (линейного, ритмического) показа гармонии, с помощью выразительности ходов по аккорду, скачковых вспомогательных, аккордов-задержаний и т. п. В местах подъема возможна активизация с помощью раздвижения крайних голосов и перекрывающих друг друга волн мелодического подъема. В момент кульминации (на какой-либо *яркой* гармонии) возможна иногда и остановка гармонического движения, то есть сильное *ритмическое и фактурное* движение при отсутствии смены гармонии.

Одна из возможных форм построения:

1-я часть – период из двух предложений в ясно ощутимой главной тональности с модуляцией в тональность верхней терции (и полным совершенным кадансом в этой тональности).

2-я часть: 1. середина – начало с  $D^7$ -аккорда главной тональности, который в рамках первого звена секвенции плавно соединяется с другим мягко-диссонирующим аккордом (*завершающим* звено); далее звено секвенции транспонируется вверх (на интервал, подсказываемый гармонией звена). После одного повторения (возможно, слегка варьируемого мелодически) продолжается движение в том же направлении, ведущее к кульминации (например, на  $nII$  ступени); 2. завершение – после кульминации переход к кадансу и увеличенное в размерах кадансовое заключение с элементом мелодической динамизированной репризы. Возможна и маленькая кода на органном пункте тоники, насыщенная гармониями низких ступеней.



## ЗАДАНИЕ 19

Ⓐ

Два варианта:

1. *Р. Шуман*. Пьеса для фортепиано «Вечером»  
из цикла «Фантастические пьесы», ор. 12 № 1,  
или
  2. *Р. Шуман*. Песня «В сиянье теплых майских дней»  
из цикла «Любовь поэта».
- Играть гармоническую схему.

Ⓟ

Гармонизировать две данные мелодии.

- Пример 110. Хор



- Пример 111



Обе гармонизации записать в расчете на исполнительский состав: № 1 – смешанный хор, № 2 – скрипка с сопровождением фортепиано<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Задача № 2 (Пример 111) заимствована из Учебника гармонии Пауля Хиндемита. См.: *Hindemith P. Traditional Harmony. V. 1-2. London, 1943-48.*



Ⓟ Обе данные мелодии надо гармонизовать с использованием средств гармонии послеклассической, романтической эпохи. Необходимо оговориться, что, подобно термину «гармония барокко», термин «романтическая гармония» носит отчасти условный характер. Подразумевается не столько «романтическая» гармония в собственном смысле, сколько «гармония эпохи романтизма», то есть примерно начиная со второй трети XIX века до начала XX века. Так же как к эпохе барокко относятся и иные стили – рококо, классицизм, и к эпохе романтизма относятся (условно) *стили*, подчас весьма далекие от романтизма (и даже вовсе чуждые ему) – такие, как, например, стиль М. П. Мусоргского. В этом условность термина «романтическая гармония», о чем всегда надо помнить.

1. Первая из данных мелодий, хотя и не имеет указанного стилевого ориентира, однако рассчитана не на гармонию «вообще», а на определенный тип послеклассической гармонии XIX века, конкретно – тип *русской* гармонии, встречающейся в русской хоровой музыке. Для такого стиля характерны: предпочтение трезвучных гармоний, кварто-квинтовые и терцовые соединения с участием трезвучий побочных ступеней, проходящие и вспомогательные обороты (в том числе с участием доминантсептаккорда и его обращений), плагальные обороты (верхнеквартовые и нижнеквартовые), отсутствие прямых хроматических ходов (хроматизм на расстоянии, «погашенный» диатоническими последованиями), избегание ходовых общеевропейских средств динамизации (кадансы типа D – T, S – T, S – D – T употребимы).

Фактура – нота против ноты. Образец:

- Пример 114



Трудность решения Примера 110 состоит во внимательном вслушивании в *интонационный строй мелодии* и его сохранении при гармонизации, в использовании побочных трезвучий, но с некоторой опорой на основные тонально-функциональные обороты.

2. Вторая из данных мелодий имеет несколько шуточный характер (что при желании можно обыграть, не увлекаясь, однако, этим и не вдаваясь в крайности; например, присочинив заглавие шуточного характера).

Но как задание по гармонии мелодия 2 ставит задачи *совершенно серьезные*. Специфические трудности решения состоят в создании гармонии при условии оstinatно повторяющихся фигур мелодии. В крайних частях формы (это так называемый трехчастный период типа  $a\ a'\ a$ , где каждая из частей – не больше предложения; по значению такая форма, однако, приравнивается к простой трехчастной, а не к периоду) оstinато к тому же делается только на звуках тонического трезвучия.

Для того чтобы создать движение в гармонии, необходимо контурные голоса построить по типу *косвенного движения* (остинатное повторение такого рода равнозначно пребыванию мелодии на одном месте):

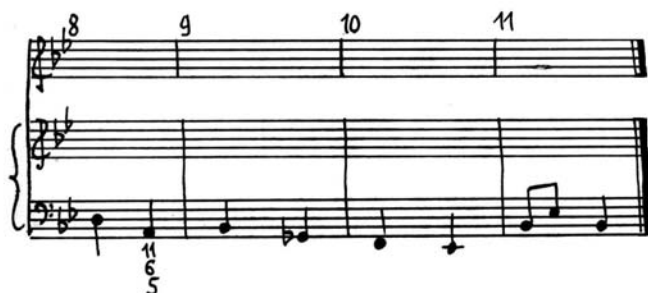
сопрано —————  
бас            ~~~~~~

Естественная пульсация гармонии – смена их по четвертям (два аккорда в такте). Простейшее решение – движение баса вниз, до тех пор, пока он вновь не дает в сочетании с сопрано консонанс. Очевидно, этому условию отвечает движение от  $\hat{1}$  вниз к  $\hat{3}$ . Далее – поворот на каданс четвертого такта. Аналогично следует строить середину. Оstinатная фигура в мелодии здесь занимает не 2 четверти, а 3, находясь, таким образом, в противоречии с тактовым метром. При повторении оstinатной фигуры надо дать другие ноты в басу, тогда будет ощущение гармонической смены. Репризу, конечно, надо полностью перегармонизовать; например, начать ее не с трезвучия тоники, а с секстаккорда; соответствующим образом надо и закончить середину. Заключительный каданс может быть обычным ( $K_4^6 - D^7 - T$ ), но здесь лучше сделать его плагальным. Получается примерно следующий тип гармонизации:

- Пример 115

**Терции и четверти, или  
как я учился играть на скрипке**

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Терции и четверти, или как я учился играть на скрипке" (Thirds and fourths, or how I learned to play the violin). The score is written for Violin (Geige) and Piano (Klavier). The violin part is in G major, 4/4 time, and consists of a melody of eighth notes. The piano part is in G major, 4/4 time, and consists of a bass line of quarter notes. The score is numbered 1 through 7. The title is written above the piano part.



Средние голоса должны пополнить гармонию, иметь собственный ясный рисунок линии. Ритм средних голосов – вместе с басом (может быть кое-где чуть более оживлен).

И Рекомендуемый здесь способ построения прелюдии необходимо запомнить как основной для наших дальнейших упражнений в игре на фортепиано (напомним, что основной способ игры пьесы в барочной гармонии – хорал в форме бар; основной способ игры в гармонии венско-классического стиля – простая двухчастная или простая трехчастная форма по типу менуэта; то и другое – по заданной начальной фразе).

Гармонические средства (мажоро-минор, модулирующие секвенции, энгармонизм, органные пункты) не новы, а давно известны, еще из довузовского курса. Новое состоит в ориентации на живую музыку, как минимум – «уложение» этих средств в *целую* форму; также – в игре по *заданному началу* (с предварительной подготовкой или с листа).

Общая схема прелюдии (один из вариантов):

1-я часть		2-я часть	
1-е предл.	2-е предл.	середина	возвращение (или реприза)
T—D	T— модуляция	секвенция, энгарм. модул.	органный пункт на D
4 такта	4 такта	6-8 тактов	органный пункт на T
			4 такта
			2-3-4 такта
			④—...— ①—

Всего 20-24 тактов.

(Образцы: Р. Шуман, «Вечером»; С. В. Рахманинов, «Утро»).

Возможный конкретный план прелюдии по начальной фразе Примера 112 (стилистический ориентир – П. И. Чайковский; однако фраза, не развитая еще до достаточно оформленной, допускает различные стилистические истолко-

вания; здесь, как и в большинстве случаев, не преследуется цель конкретной стилизации, но лишь только ставится задача приближения к живой музыкальной практике):

1. Первое предложение закончить обычным половинным кадансом (однако всё же необходимо избегать венско-классических идиом гармонического языка).

2. Второе предложение начать сразу в одноимённом миноре. Модуляция соответственно должна исходить от одноимённой тоники и кончиться кадансом, например, в нIII ступени = °Tr (напоминаем: в пределах простой песенной формы счет гармоний всегда ведется с точки зрения одной единственной тоники – *главной* тональности).

3. Вторую часть можно начать в той тонике (местной), которой кончилась первая часть. Используя ритм начальной фразы, построить 3-тактовую *модель секвенции*, рассчитанную на движение вверх по терциям (малым или большим). Возможные обороты внутри звена секвенции: переход с одной доминанты на другую, либо просто от тоники на (диссонирующую) доминанту, либо мажоро-минорные сопоставления (типа, например, T – °Tr или T – °Sp и т. п.), либо какой-либо привлекательный оборот из начального периода.

Важно: секвенция должна двигаться так, чтобы *не повторялись* тональности (отклонений и главная), которые уже были использованы в начальном периоде. Неповторение гармонии обеспечивает *свежесть звучания* середины. Правило ритма: *повторение не может ослабевать*. При повторении и вообще к концу середины лучше всего понемногу *учащать ритм* (как выражение некоторого волнения).

В секвенции должно быть два-три звена. После секвенции надо прийти к диссонирующей гармонии (уменьшенный септаккорд или доминантсептаккорд), разрешение которой с энгармонической заменой вводит кадансовый квартсекстаккорд главной тональности. Более простой прием – ввести энгармонически заменяемый аккорд на тяжелой доле (он должен тянуться целый такт, может быть, даже 2 такта) и фигурировать его разнообразными ходами в той тональности, куда он далее разрешается. Возможно, ритм фигурации – или остаточный от секвенции, или ритм основной фразы, измененный, или еще каким-либо образом «тематичный».

4. Реприза или иная утверждающая часть может представлять собой поначалу сильно измененное повторение начальной фразы (например, на органном пункте доминанты, в перегармонизации, в учащенном варьирующем ритме неаккордовых звуков и т. д.). Для ощущения утверждения достаточно прийти к начальной фразе на основной тональной высоте. Далее же, наоборот, материал лучше не повторять (помним парадокс: *реприза существует*

*для того, чтобы не повторять первую часть*), а дать другое продолжение – активизирующим развитием (движение вверх), плагальными отклонениями (в нII, нVI и родственные им). В конце – сильно выраженное (обостренное неаккордовыми звуками) разрешение-разряд энергии.

В процессе развития на органном пункте движение гармонии как бы «выплескивается» за пределы органного пункта. Он прерывается (на схеме – ...) с тем, чтобы через 1-2 такта вновь возвратиться в виде гармонии доминанты, которая и разрешается в тонику.

Большое напряжение середины и репризы требует после себя не простого аккорда тоники, а увеличения тонического звучания посредством продления тонического звука (в басу), что и порождает органнй пункт в коде.

При выполнении прелюдии следует заботиться и о динамическом профиле целой формы: подъем в середине – достижение яркой, сильной гармонической кульминации (в конце середины или в репризе), постепенный спад, успокоение в конце.

Вторая фраза (Пример 113) развивается аналогичным образом.

## ЗАДАНИЕ 20

Ⓐ

Два варианта:

1. М. И. Глинка. «Руслан и Людмила», каватина Гориславы,  
или
2. М. И. Глинка. «Руслан и Людмила», марш Черномора (до трио).

Ⓟ

Гармонизовать данный бас, изложив гармонию на четырех строчках (как бы в расчете на струнный квартет). Данный материал – Пример 116 (см. с. 000-000)<sup>1</sup>. Гармонизацию довести до заключительного каданса (до т. 42).

Ⓢ

1. По одной из нижеследующих начальных фраз подготовить и сыграть прелюдию в простой трехчастной форме, с применением мажоро-минора, терцовых секвенций, органных пунктов (крайние части – в форме большого предложения: 2 2 1 1 2). Данный материал:

• Пример 117

Пример 118



2. Повторить разрешения аккордов: малого мажорного и малого септаккордов, с возможно большим числом разрешений в разных тональностях (допустимы и энгармонические замены).

<sup>1</sup> Задание заимствовано из Учебника гармонии Оливье Мессиаэна. См.: *Messiaen O. Vingt Leçons d'Harmonie*. Paris [1939], № 9 – данный бас в стиле Шумана.



## • Пример 116

*Sehr lebhaft und leicht* [Р. Шуман]

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 6/8. The tempo/style marking is *Sehr lebhaft und leicht*. The composer is [Р. Шуман].

The score is divided into measures numbered 1 through 21. Measures 1-7 are in the first system, measures 8-14 in the second, measures 15-19 in the third, and measures 20-21 in the fourth. Dynamics include *p* (piano) in measures 1-7, *mf* (mezzo-forte) in measures 14-19, and *cresc.* (crescendo) in measures 20-21. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Articulations like *sim.* (sustained) and *acc.* (accents) are present. The bottom of the page shows a sequence of notes: 7 #3 6 7 6 7 6 5 5 7 5 +6 -5 #5.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 22-45. The score is written on four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

Measures 22-29: The first three staves (Violin I, Violin II, Viola) have a dynamic marking of *f* (forte) and a *dim.* (diminuendo) marking. The Cello/Double Bass staff has a dynamic marking of *f* and a *dim.* marking. The bottom staff has a dynamic marking of *f* and a *dim.* marking.

Measures 30-37: The first three staves (Violin I, Violin II, Viola) have a dynamic marking of *p* (piano). The Cello/Double Bass staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bottom staff has a dynamic marking of *mf*.

Measures 38-45: The first three staves (Violin I, Violin II, Viola) have a dynamic marking of *crese.* (crescendo). The Cello/Double Bass staff has a dynamic marking of *f* (forte). The bottom staff has a dynamic marking of *f*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The bottom staff has a series of numbers and symbols: 7, #3, 6, 7, 6, 7, 6, 5, 6, 5, +6, #6, 3.

Handwritten musical score for measures 46-54. The score is written on four staves. Measures 46-47 show a melodic line in the right hand. Measures 48-53 show a piano accompaniment with a bass line and chords. The score includes dynamic markings 'cresc. molto' and 'pp'. Below the bass line, there are figured bass notations: 6 4, +4, 6, #6, 6, b3, #6, #6, 4, +4. Measure 54 shows a continuation of the melodic line in the right hand.

## Пояснения к Заданию 20

Ⓐ Тип анализа – тот же, что и в предыдущих заданиях.

Относительно тональности марша Черномора существует многолетний спор. Чтобы правильнее осознать тональность главной темы марша, целесообразно первые 4 такта записать с четырьмя диэзами при ключе.

Помимо разбора под углом зрения стилистики, необходимо играть (в виде редукции) схемы наиболее важных гармонических структур (середин и т. п.).

Ⓟ Пьеса ориентирована на стиль Р. Шумана. В помощь гармонизирующим дана цифровка (генерал-басового типа). Наиболее важные знаки:

- 5 — — цифра относится к той ноте, точно под которой она стоит (5 = трезвучие); линия после цифры означает *продление* взятой гармонии, независимо от следующих далее звуков, неаккордовых или аккордовых;
- +6, +4 — альтерационное (хроматическое) повышение звука, указываемого цифрой (бекар вместо бемоля, диез вместо бекара);
- 7 — альтерационное повышение терции (большая терция вместо малой) и септима, то есть доминантсептаккорд.

Цифровка не указывает полного состава созвучия. Не обозначаются неаккордовые звуки, подразумевающиеся терции (при трезвучиях и секстаккордах – 5, 6), терции и квинты (при септаккордах – 7).

Пьеса имеет жанровый характер *скерцо* (ремарка «Очень живо и легко»), притом порывистого, напористого оттенка, однако при быстром темпе частота смен гармонии не обязательно повышается. На несколько тактов может приходиться один аккорд. Здесь начальная тоника тянется 3 ½ такта, а оживленное мелодическое движение совершается путем перехода от одного аккордового звука к другому, в том числе и с опорой на проходящие и вспомогательные звуки. В результате одновременного взятия аккордового и неаккордового звуков возникают всевозможные линейные созвучия: см.  $a - d^1 - g^1 - c^2$  в т. 1,  $a - d^1 - f^1 - b^1$  в т. 5 и др. (эти особенности гармонии – также вид «разработки аккорда»).

В затакте ко второму предложению (т. 7, сопрано) появляется гаммообразный мотив, который будет развиваться в середине (т. 19 и далее). Средние голоса в т. 7 целесообразно давать в ритме сопрано.

Начальный период, очевидно, не заканчивается после второго предложения (т. 14), на тяжелой доле нет разрешающего тонического аккорда; начинается расширение, оформленное в предложение. В т. 20 после целого такта доминанты (т. 19) надо поставить разрешающий аккорд тоники B-dur. Ритм и характер движения (участие неаккордовых звуков) такта 14 сохраняется в последующих, с некоторыми изменениями (см. т. 16).

Мотив середины (в затакте к т. 20) далее надо передавать из голоса в голос (в том числе в бас, что уже выписано; следует обратить внимание на то, что яркий мотив в данном голосе, см. т. 21, выигрышно трактовать и *как результат имитации*, делая соответственно *предимитацию* в предшествующих тактах). Задача двух других голосов – пополнить гармонию с таким расчетом, чтобы вертикаль всё время была полнозвучной, а линии контрапунктирующих голосов – мелодиеобразными.

К концу середины (тт. 27-30) происходит модуляция в тональность отдаленного родства. Функциональная формула первого аккорда репризы – DP, то есть в области мажорной доминанты (D) ее параллель (p) в одноимённом мажорном варианте (P): g – DV – h – H (тт. 26-30).

Формула *функции* выражает *одновременно* и модуляционный путь, который, однако, может быть выполнен и неэлементарно. Например, одноимённые замены могут совершаться не там, где они указаны в формуле. Но в любом случае необходимо проследить связь между тонально-функциональным значением гармонии, аккорда, и модуляционным путем к ней и от нее назад к тонике. Необходимо также учитывать стилистический момент в подобных временных развертываниях ресурсов гармонической системы. Строгое разграничение диатоник – скорее свойство венско-классического стиля. Смещение диатоник – скорее послеклассического, романтического. В данном случае «перескок» через связующую g-moll и h-moll мажорную доминанту в тт. 26-27 (отсутствие отклонения в D-dur) говорит об интуитивном слышании *смешения* мажорных и минорных элементов, то есть о влиянии мажоро-минорного принципа лада (сравните со строгим классическим разграничением a-moll и fis-moll в финале клавирной сонаты Моцарта A-dur). Возвращение в g-moll: H – e – c – As – gV (тт. 30-37) реализует скорее другую функциональную формулу: H-dur как <sup>+</sup>Tr (то есть в области одноимённого мажора G-dur от его параллели e-moll мажорная доминанта H-dur). И опять-таки «перескакивания» через гармонии, которые разграничивают неродственные диатоники (здесь: e-moll – c-moll в тт. 33-34) показывают мажоро-минорные связи гармоний в моменты обостренного тонально-функционального развития в середине и в репризе.

Реприза часто делается сильно измененной. Она должна давать эффект продолжающего движения, где сходятся линии развития, идущие и от первой части, и от середины. Здесь (реприза с т. 30 до конца) эта часть настолько изменена, что, в сущности, включает и типично разработочное развитие (тт. 30-37), в каких-то отношениях даже подрывающее обычную для репризы утверждающую функцию. (Не случайно внутри репризы вводится материал середины, ср. тт. 35-36 и тт. 26-29). Подобного рода переработки реприз, дающие эффект сквозного развития (когда в репризе буквально не повторяется ни один такт экспозиционного изложения темы), степень, качество и направленность переработки репризы в данной пьесе возможно иметь в виду как образец и для собственных работ в простых двух- и трехчастной формах.

При переработке репризы необходимо слышать соотношение между первоначальным изложением мотивов и фраз в экспозиционной части и новым изложением в репризе (например, ср. тт. 14-18 и 37-41). Если сравнивать ме-

жду собой только корреспондирующие, повторяющиеся такты, должно быть слышно, что в репризе активность не спадает и, еще лучше, усиливается.

**И** 1. Рекомендуемая форма прелюдии:

1-я часть большое предложение	2-я часть середина	3-я часть большое предложение
2 2 1 1 2 I-V, I-I, V— каданс I—V	2 1 1 1 V-V, секв.V.. V—.....V	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 2 нП.....V-I нVI-I-III V-I

(пропорции и детали гармонии указаны ориентировочно)

Особенность гармонии здесь – *мелодическое украшение* медленно меняющихся аккордов (конкретно это похоже на пьесу Шумана «Вечером»). В начале на один такт приходится один аккорд. Характер гармонии, естественно, должен быть сохранен на протяжении всей пьесы.

1.1. Начальную фразу надо повторить так, чтобы гармония т. 4 естественно разрешалась бы в доминантовую (которая будет в т. 5). В т. 4 – или минорная тоника ( $^{\circ}S$  к доминанте), или уменьшенный вводный к доминанте, содержащий звук минорной тонической терции (его, может быть, целесообразно обыграть или просто «упомануть» в мелодии). Напоминаем: в т. 4 не может быть каданса, тт. 1-2, 3-4 надо мыслить как фразу, повторяемую с изменением гармонии. Дробление (тт. 5, 6) означает повторение одной ритмической фигуры в мелодии (лучше взять наиболее активную; нельзя снижать уровень ритмического движения, наоборот, если возможно, надо здесь его поднять). Гармонии заключительного каданса первой части обязательно должны быть украшены мелодической фигурацией (например, бас доминанты к доминанте в т. 7 может вступить одновременно с неаккордовым звуком мелодии, неприготовленным задержанием, дающим более сочное гармоническое звучание обычному  $K_4^{\flat}$ , или  $D^7$ , или  $D_4^9$ , или подобной гармонии). Нельзя давать просто  $K_4^{\flat} - D^7 - T$ , это стилистически не соответствует заданной фразе (как надо делать – см. в упомянутой пьесе Шумана).

1.2. В этой середине надо постараться избежать не только аккорда тоники, но даже вообще какого-либо консонирующего аккорда. Рекомендуемая техника для этого: *функциональная инверсия*, то есть направленность не к тонике, а от тоники, не к консонансу, а к диссонансу, не к аккордовому звуку, а к неаккордовому и т. д.

Конкретные приемы. Начальную фразу построить на ритме заданного двутакта (приблизительно так же и на его рисунке). Гармонию начать с  $D^7$  и

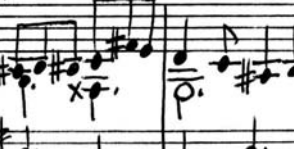
им же кончить двутактовую фразу. Ритм гармонии:  $\underline{\bullet} \quad \underline{\bullet} \quad | \quad \underline{\bullet}$ . В качестве промежуточного (второго) аккорда поставить либо вспомогательную гармонию, либо «вторую доминанту» –  $D^7$ -септаккорд на нII ступени (аккорд увеличенной сексты на нII ступени, звучащий как  $D^7$ -септаккорд).

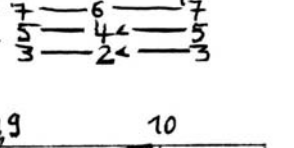
- Пример 119 А Б

A. 

B. 

- Пример 120 А Б В

A. 

B. 

Получив таким образом начальную фразу середины, надо ее повторить. Однако не просто сыграв ее второй раз нота в ноту, а с изменением – либо с варьированием (здесь это не очень подходит, так как сплошное движение восьмыми уже почти не оставляет места для учащения ритма), либо с *перестановкой голосов*. Рекомендуется мелодию переместить в бас, а остальные голоса свободно перегруппировать так, чтобы получилась звучная гармония.

- Пример 121 (ср. с Примером 120 А)



При соединении звеньев друг с другом необходимо всё время добиваться связности переходов и того, чтобы при повторении голоса получали другие звуки во избежание некрасивого топтания на том же месте.

Далее секвенция должна переносить тт. 9-10 на терцию вверх. Терция может быть или малой, или большой, в данном случае лучше малая (с тем, чтобы верхние звуки доминантсептаккордов от Е и от G образовывали один и тот же уменьшенный септаккорд  $gis \cdot h \cdot d + h \cdot d \cdot f$ ). При соединении звеньев секвенции часто бывает необходима соединительная проходящая (или вспомогательная) гармония, подводящая к целевой.

- Пример 122





Во избежание монотонности второе звено секвенции (тт. 13-14) уже не нужно повторять с перестановкой голосов, а вместо этого надо дать дробление или сплошное движение восьмыми, приводящее на доминантсептаккорд главной тональности.

1.3. Репризу в данном случае можно начать прерванным оборотом, в гармонии низкой VI ступени. Расположив мелодию начальной фразы на аккордах  $nVI - V^7$ , этот двутакт далее секвенцировать по большим терциям вверх (тот же оборот будет начинаться во втором двутакте гармонией тоники и модулировать в гармонию  $III <$  ступени), после чего целесообразно, не сбавляя силы гармонического движения, придти к неаполитанской гармонии (перед ней или после нее, при возвращении к тонике, возможна энгармоническая модуляция, через энгармонизм уменьшенного септаккорда или аккордов с увеличенной секстой).

1.4. После заключительного каданса желателен маленький органнй пункт на тонике (возможно, вступающий с побочной доминанты к субдоминанте или другой менее элементарной гармонии).

Тактовые указания даны ориентировочно, но целая пьеса должна состоять из 18-20 тактов, не меньше.

2. Всевозможные разрешения аккордов хорошо известны из довузовского курса (например, разрешение уменьшенного септаккорда во все 24 тональности). Поэтому данное задание мыслится как напоминание о знакомых вещах, о которых не следует забывать и в вузе. Но, тем не менее, приводим образец разрешения малого мажорного и малого септаккордов<sup>1</sup> с использованием их всевозможных тонально-функциональных значений (включая мажорно-минорные, побочно-доминантовые, вводно-прилегающие, энгармонические и т. п.).

- Пример 123

#### МАЛЫЙ МАЖОРНЫЙ СЕПТАККОРД

МАЖОР

The image shows musical notation for Example 123, titled 'МАЛЫЙ МАЖОРНЫЙ СЕПТАККОРД' (Diminished Seventh) and 'МАЖОР' (Major). The notation is in 4/32 time, indicated by a '43.3.' time signature. The key signature has one flat (B-flat). The notation consists of a single staff with a treble clef. Below the staff, there are various chord symbols and functional notations. The symbols include: C, D, T, Des, M, Sp, S, T, D, S, T, Es, T, S, D, T. There are also functional notations like 'Des', 'M', 'Sp', 'S', 'T', 'Es', 'T', 'S', 'D', 'T'. At the bottom right, there is a 'c:' and 'D-S'.

<sup>1</sup> Этот аккорд часто называется громоздким и непрактичным термином «малый с уменьшенной квинтой», от которого следует отказаться в пользу удобного и правильного термина «малый септаккорд».

$E$   $m^6$   $D^7$   $T$   $F$   $D$   $D$   $T$   $Fis$   $D^{9-8}$   $T$   
 $G$   $S^6 \rightarrow D^7$   $T$   $A$   $M \rightarrow D$   $T^{6-5}$   $A$   $W \rightarrow Sp$   $D^{7-8}$   $T$   
 $B$   $D \rightarrow S^5$   $D$   $T$   $H$   $D$   $D$   $T$

## МИНОР

$c$   $D-T$   $cis$   $S^6 \rightarrow N$   $D_{6-5} \rightarrow T$   $d$   $S^7$   $M$   $T$   
 $dis$   $M$   $T$   $e$   $D^{9-8}$   $S^6 \rightarrow T$   $f$   $D$   $D$   $T$   
 $fis$   $D^{9-8}$   $T$   $g$   $D \rightarrow S$   $D^{9-8}$   $T$   $cis$   $D \rightarrow M$   $T$   
 $a$   $D \rightarrow T$   $S$   $S^6$   $D^7$   $T$   $b$   $M \rightarrow S^6$   $D$   $T$   $h$   $D$   $D_{4-3}^{6-7}$   $T$

# МАЛЫЙ СЕПТАККОРД

## МАЖОР

h 3.3.4 C D<sup>9</sup> T Des D<sup>9</sup> S D<sup>2<-3</sup><sub>7>-8</sub> T D S<sup>6</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> T

E D D T E D<sup>7<-5-3</sup><sub>2<-3</sub> T F D S<sup>7<-6-4<</sup><sub>5<-4<</sub> T

Fis S<sup>6<</sup><sub>5<</sub> T G D<sup>9</sup> S D<sup>9</sup><sub>5<</sub> T As D<sup>9</sup> D T

A S<sup>7></sup><sub>5></sub> T<sup>7</sup> T B D T H W<sup>9-8</sup><sub>3</sub> T

## МИНОР

c D<sup>9<-7-5></sup><sub>7<-5></sub> T cis D<sup>9</sup><sub>7</sub> S<sup>9-8</sup><sub>7-6</sub> D<sup>6</sup> T d S<sup>6</sup> S<sup>6</sup> D T

es D D<sup>7<</sup><sub>5></sub> T e D<sup>9</sup> D<sup>6-5</sup> T f D<sup>9</sup> S<sup>6<</sup><sub>4<</sub> T<sup>6-5</sup><sub>4>3</sub>



## ЗАДАНИЕ 21

Ⓐ

Два варианта:

1. *Ф. Шопен. Ноктюрн Des-dur, op. 27 № 2*; играть гармоническую схему (в виде редукции) первой середины и первой репризы,
- или
2. *Ф. Шопен. Ноктюрн Fis-dur, op. 15 № 2*; играть гармоническую схему (в виде редукции) эпизода и репризы.

Ⓟ

1. Начатую в Задании 20 гармонизацию баса довести до конца (последние 13 тактов).

2. Сделать гармоническое варьирование следующей мелодической фразы:

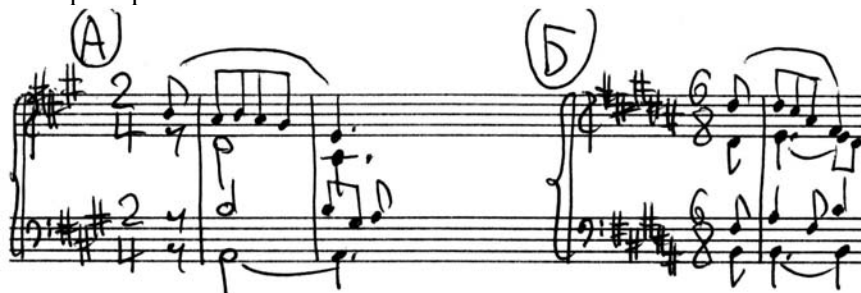
- Пример 124



Ⓢ

1. По заданному началу играть *с листа* восьмитакт со средствами романтической гармонии. Форма – большое предложение (по типу: 2 2 1 1 2). Ориентировочные образцы начальных фраз:

- Пример 125 А Б В





Большое предложение должно быть модулирующим, при модуляции необходимо использовать мажоро-минорные ладовые соотношения.

2. Повторить разрешения всевозможных диссонирующих аккордов, включая альтерированные, энгармонически заменяемые; также созвучия – аккорды с неаккордовыми звуками.

## Пояснения к Заданию 21

Ⓐ Необходимо предупредить о распространенных недостатках и ошибках в гармоническом анализе, в которые часто впадают те анализирующие, которые недостаточно учитывают разницу между *указыванием названий* аккордов и собственно *анализом*, а также не учитывают специфических требований к гармоническому анализу, обусловленных спецификой стиля эпохи (здесь – эпохи романтизма).

Чего нельзя делать? Нельзя, например, открыв ноты, начать перечислять аккорды: «В первом такте – доминантсептаккорд в основном виде», и так далее. Чем нехорош такой ответ? Тем, что подобное перечисление *вообще не есть анализ гармонии*. Это не анализ, а всего лишь определение названий элементов данной системы. Само собой разумеется, точное значение названий аккордов, звуков, определение их функций совершенно *необходимо*, но только совершенно *недостаточно*.

При анализе гармонии надо опираться на все *четыре* аспекта (или уровня) анализа:

1. Знание *системы гармонии* (как называются аккорды, каковы их функции, какова роль звуков, оборотов-формул, и так далее).
2. Знание действия *гармонии в форме* (как гармонически построены части формы, как осуществляется развитие, как разворачивается динамика формы).

3. Понимание *трактовки гармонии* – общестилевой, индивидуальной, свойственной лишь данному произведению (в частности, например, стилевые особенности романтической, классической, ренессансной гармонии; выразительный характер гармонических последований, функциональности, ладовости, колористики, гармонического стиля в целом, фактурного изложения гармонии и т. д.).

4. Практическое *усвоение гармонии*, свободное владение гармонией данного типа на основе глубокого и разностороннего ее понимания. Пассивная форма практического усвоения – *воспроизведение гармонии данного* произведения (в обобщенном виде – как игра его гармонической схемы) как проявление правильного и подробного ее постижения. Активная, творческая форма – построение гармонии *другого* произведения, или других произведений, *по аналогии с данным* (также – в виде игры гармонической схемы) как доказательство правильного и ясного усвоения тех общих принципов гармонии, на основе которых возникают и гармония данного произведения, и гармония других, стилистически конструктивно аналогичных.

Все эти аспекты ясны из предшествующих комментариев. Как согласовать четыре уровня при практическом анализе? Основой, *костяком* гармонического анализа в большинстве случаев целесообразно делать *второй пункт*, то есть следует объединять материал анализа гармонии под углом зрения основного вопроса: *как гармония образует те или другие разделы музыкальной формы*.

Знание *системы*, названий элементов (например, аккордов, звукорядов) и их функций (пункт 1) предполагается само собой разумеющимся. Если где-либо это не кажется ясным, то надо в процессе предварительного знакомства с анализируемым материалом добиться *абсолютно ясного представления* о том, какой аккорд, какая тональность, какая функция. Если анализирующий не знает точно, что за аккорды и функции, то это обесценивает и результаты попыток анализировать гармонию на других уровнях либо даже делает подобный анализ невозможным. При изложении анализа (под углом зрения проблематики пункта 2) материалом пункта 1 следует постоянно оперировать как *служебной терминологией* (вроде того, что «основной принцип гармонии середины – секвентный ряд отклонений к местным тоникам мажорно-минорной системы, составляющим ладовый контраст к диатонической окраске экспозиционной части»). И лишь только в некоторых, особенно трудных, непонятных, необычайных случаях следует остановиться на выяснении того, как называется аккорд или какова функция аккорда либо оборота. Но в изложении анализа должно ясно ощущаться исчерпывающее знание гармонической системы.

Соображения о *трактовке* гармонии (пункт 3) должны быть *необходимым* дополнением к материалу пункта 2. По *объему* материал пункта 3 должен быть весьма значительным, примерно равным пункту 2. Распределение материала пункта 3 – лучше всего параллельное изложению пункту 2, то есть, например, сразу же после указания на гармоническое построение предложения можно привести аналитические данные о стилистической трактовке гармонии – характере фактурно-интервально-регистрового изложения гармонии, гармонической роли неаккордовых звуков иди ладовых особенностей.

*Практическое усвоение* в виде игры схем-обобщений призвано выявить, чем обогатилось наше собственное знание гармонии, что нового теперь мы знаем и умеем. Это своего рода фиксация результатов анализа, практических приобретений в науке гармонии, в искусстве музыки.

Подытоживающие общие установки в отношении гармонического анализа как основа действительны надолго, вплоть до встречи со сложными явлениями гармонии XX века.

Ⓟ 1. Основные общие пояснения к гармонизации данного баса были приведены в Задании 20. Ограничимся поэтому краткими замечаниями о последних 13 тактах.

Аккорд увеличенной сексты ощущается вместе с тем и как D<sup>7</sup>-аккорд от звука *es*, хотя разрешение его вполне традиционно.

Кадансовый квартсекстаккорд разрешается в тонику (тт. 46-48) без обычно следующего после него аккорда доминанты (прием исключительный; его можно найти и у Бетховена).

В последних трех тактах верхние голоса должны идти такими же мелкими длительностями гаммообразно вверх.

2. Задание на гармоническое варьирование имеет своей целью освоить один из технических приемов романтической гармонии, суть которого в том, чтобы мотив (или фразу, группу мотивов) «положить» на другие гармонии, добиваясь тем самым иного логического и выразительного эффекта, ощущения гармонического развития, колебания гармонической напряженности (ее подъема; также и ослабления, если это где-либо потребуется), в особенности же – для выражения богатой гаммы индивидуально тонких *оттенков экспрессии*. Подобное гармоническое варьирование есть развитие исконного тонально-гармонического приема – повторения мотива (фразы) в другой гармонии; вся разница состоит в использовании особенностей расширенной тоновой системы, типичной для эпохи романтизма. Эту разницу и нужно выявить в ее специфике.



Чтобы лучше увидеть технику перегармонизации, приведем один из ранних, но концентрированных образцов – перегармонизацию мотива «любовного взгляда» в опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (в опере этот мотив появляется в 3 сцене I действия после слов Изольды «Он взглянул мне в глаза», приблизительно в таком виде, как в Примере 126 А):

- Пример 126. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда», вступление и 1-2 сцены I действия: А – «мотив любовного взгляда», Б – перегармонизации

А Мотив любовного взгляда Б Перегармонизации

С [5 — D]

М. маж. 7 акк. М. маж. 5 трезв. М. маж. 1 трезв. М. маж. 5 7 акк. М. 9 7 акк.

5 М. мин 7 акк. 3 ун. трезв. 1 альтер. 7 акк. 9 М. 9 7 акк. М. 9 7 акк.

Handwritten musical score for piano, measures 10-18. The score is in two systems. The first system contains measures 10-14, and the second system contains measures 15-18. Each measure is numbered in a circle above the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, sf, mf, cresc.). Below the staves, there are annotations for fingering (numbers 5, 7, 3, 7, 9) and specific musical techniques or effects (ММН., трезв., М., факк., альт. уМ., факк., факк., уМ., факк., М.ММН., Б., факк.).

Повышенная экспрессия и тонкость чувственно-выразительных оттенков с технической стороны связаны в первую очередь с приемом функциональной инверсии – в данном случае с направленностью гармонии к диссонансу (из восемнадцати «вариаций» мотива только два заканчиваются консонантной гармонией – Пример 126 Б № 1 и 10, да и то № 10, в сущности, оказывается также диссонансом). Выразительность гармонии в сильнейшей степени зависит от *выбора* аккордов, который в системе расширенной тональности может не предписываться рамками системы, а предоставляется вкусу и желанию гармонизатора (и композитора).

Технические условия перегармонизации:

2.1. Избирается *число* аккордов – либо один, либо два или более. В Примере 126 Б №№ 8, 9, 13, 14, 15, 16 – на одном аккорде, остальные на более, чем одном (почти везде – на двух).

2.2. Избирается *конечный* аккорд, цель движения (понятно, при одном аккорде он – единственный). Он должен быть особенно тщательно установлен и расположен. Техника выбора: последние два звука укладываются в звучный аккорд (при этом образуемый ими интервал может меняться, однако так, чтобы ясно слышалась основа мотива; например, в 126 Б ни разу нисходящее движение не заменено восходящим; ритм же «долго – кратко» может меняться на «кратко – долго»).

2.3. Аккорд, *предшествующий* конечному, может подыскиваться как подходящий к начальным звукам мотива, и в то же время как дающий чувственно яркий эффект гармонической смены (см., например, в 126 Б №№ 11, 12, 18, 4 и др.).

2.4. Разумеется, предусматривается *украшение* всех аккордов яркими по выразительному эффекту *неаккордовыми*, не только задержаниями (см. №№ 14, 16, 17), но и неаккордовыми на легких долях (№№ 2, 6, 11, 18), с соответствующими способами ритмического варьирования (однако опять-таки с сохранением ясности облика мотива).

Выбор конечных аккордов указан в Примере 126 Б.

Предлагаемая задача на перегармонизацию (Пример 124) связана с иной композиционной функцией построения. Заданная фраза – скорее конец предложения (первого, но, может быть, и второго). Перегармонизации – возможные изложения сходного материала в середине или в репризе песенной (простой двух- или трехчастной) формы, либо же вообще *при любом повторном* его появлении.

Нужно написать пять фрагментов-вариаций, три из которых намечены в Примере 127 Б, а еще два (вариации 4 и 5) надо сочинить по аналогии самостоятельно.

- Пример 127 А Б



⑤ ① [«ВАРИАЦИИ»]

②

③

*Внимание:* В некоторых случаях мелодия дается на *той же* высоте, а в некоторых – на *другой высоте!*

Комментарии к трем «вариациям».

К 1-й: так могла бы, например, начинаться реприза – с  $K_4^6$ , после которого идет вставка, ведущая к доминанте в конце т. 2, и далее разрешение в  $nVII$  (т. 3), открывающее участок сложного развития к полному кадансу в конце. Мелодия может быть примерно такой же, как в Примере 127 А.

К 2-й: также скорее для репризного изложения (типичный субдоминантовый уклон, см. т. 1), с предельным напряжением функциональных тяготений (в особенности важно – гармония  $S$  к  $nII$  в т. 2). При решении обязательно сохранять учащение ритмического движения к концу, уплотнение гармонической ткани.

К 3-й: вероятно, для конца середины или для репризы.оборот – по существу, вставка от  $D$  ув. 6 первого такта к такому же аккорду в начале третьего

(как бы «оттеснение» целевой гармонии  $D^7$  на легкую часть такта). Инерция секвентного движения позволяет построить ход на мягкодиссонирующих гармониях IV – нII – вVI ступеней (последний из этих аккордов так же является доминантой к  $Ces^{6<}$ , как сам  $Ces^{6<}$  является доминантой к  $B^7$ ).

Прообразы таких структур в эпоху романтиков – середина трио пьесы Грига «Шествие гномов»; гармонический ход в IV действии «Снегурочки» Римского-Корсакова, ц. 299-300, при словах Снегурочки «Смотри, всё ярче и страшнее горит восток!». Если в предполагаемом предшествующем изложении нет участков сплошной диссонантности, то данная вариация прозвучит как место сильного напряжения, стремления, повышенной экспрессивности.

К 4-й и 5-й: чтобы сочинить яркую, впечатляющую перегармонизацию, целесообразно представлять себе конкретно ее *композиционное предназначение* (для определенного участка репризы, для участка середины) и, в соответствии с этим, ее функциональный центр (здесь – функцию последнего такта, очевидно, доминанту в Es-dur). Далее, надо представить себе, какие возможности перегармонизации *еще не использованы*. Например, в примерах из Вагнера (см. Пример 126 Б) не использованы окончания на малых септаккордах с таким расчетом, чтобы предпоследний звук мотива (вступающий на тяжелую долю такта) был не септимой (как в № 14) и не терцией (как в № 12), а примой или квинтой (что открывает еще ряд возможностей гармонического варьирования, не выходящих за пределы данного стиля). В Примере 127 Б не использовано окончание на «дубль-доминанте» («второй доминанте»), то есть на аккорде нII ступени с увеличенной секстой. Соответственно, к нему может быть применен прием замещения группой (как в Примере 127 Б № 3), что меняет и пути подхода к третьему такту.

Не использовано также *противодвижение* сопровождающих голосов нисходящей мелодии или эффектные приемы *проходящих* диссонирующих аккордов (как в накаленной кульминации в конце Второго скерцо Шопена Des-dur). Так как подобные приемы чаще всего связаны с особыми эмоциональными состояниями (томление, предельное экстатическое напряжение сил, всякого рода колористические эффекты и т. п.), то для многих, возможно, лучшей «подсказкой» окажется воображаемое представление о них, а не просто учет ресурсов романтической тональности.

И 1. Хотя задаче придается форма периода, рассчитывается она на разные виды применения мажоро-минорной модуляции (изучавшейся еще в довузовском курсе).

Использовать мажоро-минорные соотношения здесь следует двумя основными способами:

- для мажоро-минорного соотношения тоник (например, C-dur – E-dur, C-dur – Es-dur, C-dur – c-moll – Es-dur, C-dur – As-dur, C-dur – A-dur, C-dur – G-dur – H-dur, a-moll – cis-moll, a-moll – c-moll, a-moll – A-dur – fis-moll);
- для диатонического соотношения тоник (например, C-dur – c-moll – G-dur, C-dur – c-moll – g-moll – G-dur, C-dur – Es-dur – G-dur, C-dur – Es-dur – g-moll – G-dur, C-dur – E-dur – G-dur, C-dur – Es-dur – As-dur – G-dur).

Впрочем, возможны, конечно, и более сложные пути – мажоро-минорные отношения, приводящие к другим, как бы второго порядка, мажоро-минорным отношениям, например C-dur – E-dur – As-dur, C-dur – E-dur – As-dur – Es-dur, C-dur – E-dur – As-dur – Es-dur – g-moll – G-dur; последняя модуляция – в начальном периоде пьесы Ф. Листа «Капелла Вильгельма Телля».

В форме большого предложения такты 5 и 6, сходные по ритму, рекомендуется давать с мелодической фигурацией приходящихся на них гармоний.

Образец выполнения модуляции мажоро-минорными средствами:

- Пример 128



2. Далее приведем общую систематику диссонирующих созвучий и их разрешений.

## • Пример 129 А – Г

А) УВЕЛИЧЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

и энгармо-низация  
замечать

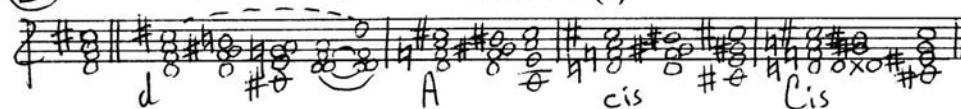
Б) МИНОРНЫЙ СЕПТАККОРД

В) (малый) мажорный 7-акк.      Г) малый септаккорд

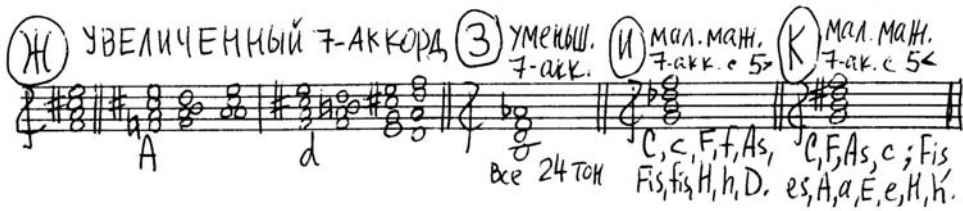
[разрешения малого мажорного и малого септаккордов см. в Задании 20].

А) БОЛЬШОЙ МАЖОРНЫЙ СЕПТАККОРД

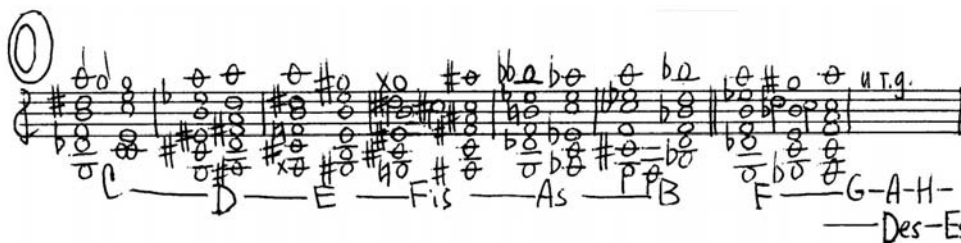
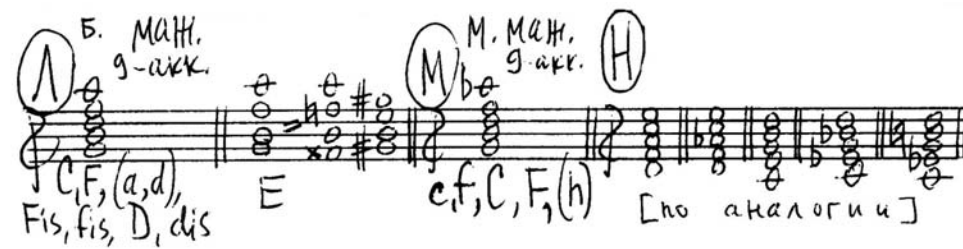
Е) БОЛЬШОЙ МИНОРНЫЙ СЕПТАККОРД



Ж) УВЕЛИЧЕННЫЙ 7-АККОРД (3) УМЕНЬШ. 7-акк. (И) мал. маж. 7-акк. с 5 (К) мал. маж. 7-акк. с 5<



Л) Б. МАЖ. 9-акк. М. МАЖ. 9-акк. (Н)





## ПРИЛОЖЕНИЕ

Далее дается решение задачи О. Мессиаена, предлагаемой в Задании 20 (см. с. 269-271), выполненное его учеником... Пьером Булезом (!). Решение приводится в том виде, как оно сохранилось в Архиве Пауля Захера в Базеле (Швейцария) в собрании Пьера Булеза с пометками Мессиаена: Harmonische Übungen mit Anmerkungen von O. Messiaen<sup>1</sup>.

*O. Messiaen (Schumann)*

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. The score is written on four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. A handwritten note 'Energique' is written above the third staff. The score is divided into two systems, each with four staves.

<sup>1</sup> Переписано рукой В. С. Ценовой из собрания Пьера Булеза в Базеле в феврале 2000 года. Печатается с разрешения Архива Paul Sacher Stiftung.

The image displays three systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is written in a fluid, hand-drawn style.

- System 1:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melodic line. The third staff is empty, marked with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass line with eighth and sixteenth notes.
- System 2:** The first staff continues the melodic line with various accidentals. The second staff continues the melodic line. The third staff is empty, marked with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a *crescendo* marking.
- System 3:** The first staff continues the melodic line. The second staff continues the melodic line. The third staff is empty, marked with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a *f* (forte) marking.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clef staves joined by a brace). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The notation is in ink and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

**System 1:** The first system contains five measures. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the third measure, and a *p* (piano) marking is in the fifth measure.

**System 2:** The second system also contains five measures. The treble staff continues the melodic development with slurs and ties. The bass staff maintains the accompaniment pattern.

**System 3:** The third system contains five measures. The treble staff shows further melodic elaboration with slurs and ties. The bass staff continues the accompaniment.



**Пометки О. Мессiana**

Слово «Energique» в первом такте означает характер пьесы (в жанре скерцо). Зачеркнутая строка (см. начало) означает, что работа, выполненная трехголосно, не нуждается в записи не существующего голоса.

Буквы «ТВ» в самом конце, после решения, означают, конечно, Très bien, буквально «очень хорошо», то есть по-нашему – «пятерка».

## ЗАДАНИЕ 22

- Ⓐ *Р. Вагнер. «Тангейзер», сцена Вакханалии в начале I действия*  
(во 2-й, «Парижской» редакции, по клавиру, вся 1 сцена).

Для детального разбора гармонии два фрагмента –

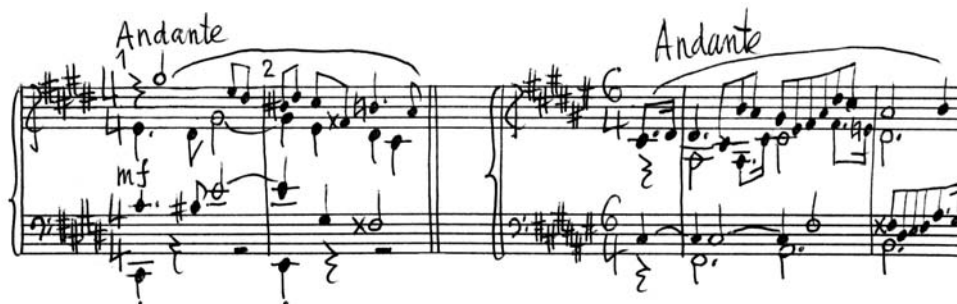
1. Главная тема I части, до вступления второй, побочной (кончая ремаркой «*Опьяненные любовью, порывисто и страстно обнимают друг друга*»), и
2. Середина второго куплета II части (от ремарки «*Розовый туман опять накрывает глубину сцены, видение исчезает <...>*»).

- Ⓑ По одной из заданных начальных фраз написать прелюдию в простой трехчастной форме, с применением средств позднеромантической гармонии (24-26-28 тт.).

- Пример 130 А Б

А.

Б.



План прелюдии и рекомендации к гармонии см. в Пояснениях к заданию.

- Ⓒ 1. Подготовить игру прелюдии в мажоре в простой трехчастной форме по заданной (в классе) начальной фразе. Форма пьесы:

1-я часть <i>Период</i> из двух предложений 2-е предложение модулирующее 4+4 такта	2-я часть <i>Середина</i> повтор фразы, секвенция, органный пункт на D ок. 8 тактов	3-я часть <i>Реприза</i> 1-е предложение просто повторить 2-е предложение сильно изменить и расширить 4+6 тактов	<i>Кода</i>  органный пункт на T 2 (4) такта
---	---	--	--

2. Играть подход к апподжиатуре.

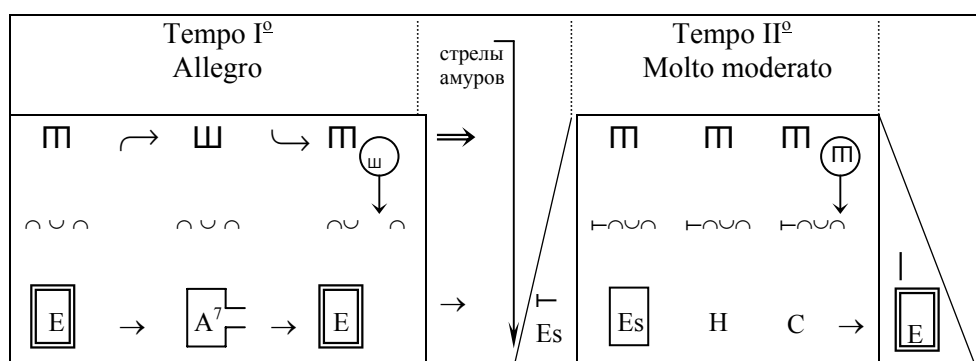
- Пример 131. Данный мотив:



Подводить всеми возможными способами к  $K_4^6$ , во всевозможных положениях данного аккорда. То же – по отношению к  $D^7$ -аккорду.

## Пояснения к Заданию 22

Ⓐ Ввиду большой трудности анализа вагнеровской композиционной формы приводим ее сжатую схему (во всех ее деталях необходимо разобраться самостоятельно):



(контрастно-составная форма типа А В, с большой долей общности материала между частями).

I часть – в форме трехчастной с переходами («малое рондо», так как она совпадает экспозицией «большого рондо», то есть рондо-сонаты). Форма эта, обычная для медленной лирической музыки (Adagio, Andante), здесь связана с неистово быстрым движением, выражающим восторг вакхического опьянения.

II часть – спокойная куплетная форма, разделы которой, однако, наделены медленным, как в полусне, движением, направленным в конечном счете к «впадению» в основную тональность, где движение окончательно замирает.

Форма в целом, как это типично для оперы, является отлитым в звуковые структуры сценическим действием, как его понял композитор.

Центральное понятие здесь – **ФОРМА СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ**.

Воспроизведение непосредственно жизненных сюжетных событий становится театрально-оправданной *музыкальной* формой, где возможны какие угодно внешние очертания – от точного совпадения с автономно-музыкальными формами (рондо в сцене музицирования из «Дуэньи» Прокофьева) до полного несовпадения, до настроения, которое никак не могло бы быть понято вне сценической ситуации (внезапный поворот в конце I действия «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова).

Отнюдь не лишённое псевдоязыческой эротики сценическое действие Вакханалии (см. авторские ремарки) имеет по либретто форму из двух состояний:

<p style="text-align: center;"><b><i>Allegro</i></b> Любовная страсть, вплоть до «крайнего исступления»</p>	и	<p style="text-align: center;"><b><i>Molto moderato</i></b> Сладостное изнеможение, вплоть до «глубочайшего покоя»</p>
---	---	--

Момент перехода от одного к другому – пускаемые вниз Амурчиками *лучи стрел*.

В числе проблем, освещаемых при анализе, необходимы следующие:

- ощущение гармонии у Вагнера и стиль «Тангейзера», роль гармонии в воплощении художественных идей произведения, непосредственно *экспрессивные* свойства гармонии как подосновы выбора тех или иных тонально-функциональных средств, аккордовых структур, мелодических украшений гармонии; консонантность и диссонантность созвучий;
- структура тональности: какие гармонии объединяются под главенством данной тоники, каковы пропорции между ними, каков удельный вес тоники и других функций;
- явление функциональной *инверсии* как направленности к неустою, к диссонансу; роль функциональной инверсии в преобразовании структуры тональности;
- *разработка аккорда* как создание ряда созвучий на основе протянутого аккорда;
- система *кадансов*, в связи с членением формы; изменение структуры кадансов в связи с функциональной инверсией;



- роль *линейности* в образовании аккордов, в голосоведении; значение гаммообразно идущих линий для образования более крупных гармонических структур;
- гармоническое варьирование; перегармонизация при повторении мотивов как средство развития формы;
- *гармоническое выполнение формы* как внутреннее обновление структур традиционных типов под влиянием иного типа непосредственно эмоционального и эстетического содержания.

Подобные вопросы должны быть подзаголовками разделов рассказа. Вопросы должны аргументироваться аналитическим материалом, собранным из анализа всей пьесы (материал анализа, подмеченные факты и наиболее интересные примеры целесообразно записывать, специально группируя их в целях наиболее интересного освещения данного вопроса). Так как материала много, необходимо «отжать» его, отобрать самое интересное и яркое, оставив без упоминания менее важное. Надо позаботиться и о том, чтобы уложить большой и важный материал в сжатые рамки высококонцентрированного, насыщенного проблематикой и яркими музыкальными иллюстрациями изложения, рассчитывая примерно на 20 минут. В процессе рассказа надо предусмотреть возможность *сыграть* и разобрать наиболее выразительные места сочинения и схемы, обобщающие самые специфические и интересные особенности гармонии произведения. То, что играет при анализе, обладает также и самостоятельной логикой – это должен быть показ наиболее «представительных» фрагментов сочинения, последование которых обрисовывает контуры композиции, показывает музыкальность и вкус анализирующего.

Ⓟ Форма задаваемой пьесы специфична не своей схемой (последняя, в конце концов, – один из вариантов общеизвестного «горизонтального» композиционного плана), а характером фактурной ткани, то есть, если так можно выразиться, «вертикальным» композиционным планом, развертыванием музыкальной формы в аспекте соотношений одновременно движущихся голосов. Здесь вводятся *рекомендации*, которые будут считаться основными для большинства последующих аналогичных работ, в том числе и зачетно-экзаменационных. Назовем важнейшие из них:

1. Широкий *поток голосоведения*, мелодическая развитость всех голосов; значимость мелодии в каждом голосе вплоть до полифонических контрастов голосов в моменты развития, подхода к кульминации, вариационно-полифонического изложения реприз и т. д. Возможно использовать местами хорошо

мотивированное выключение 1-2 голосов (например, в переходах; в начале новой части) или, наоборот, увеличение до 5-6 (например, в коде). Часто уместно начальное постепенное введение голосов (например, 2-3-4 или 1-2-3-4).

2. *Тематическая* содержательность голосов – в начале изложения двух или нескольких контрастно дополняющих друг друга мотивов, тематических элементов, ритмо-фактурных рисунков, далее не свободно подставляемые по капризу случайностей аккордовых оборотов голоса и ритмы, а организованное *развитие* взятых вначале тематических элементов и ритмов, конечно, с условием их прогрессирующего ритмо-фактурного усложнения (учащение пульсации, разрастание слоя более мелких длительностей, вычленение какого-либо одного рисунка и многократное его повторение); с одной стороны, это требование усложняет задачу, но с другой, наоборот, облегчает, так как делает всегда принципиально ясным, что надо писать дальше – нужно *повторять в другой гармонии* фразу или ее части-мотивы.

Главные средства тематизации – имитации (и предимитации) мотивов, повторение главного ритма, повторение главного рисунка (в том числе в обращении), варьирование главного мотива.

3. *Принцип роста*, то есть такое распределение тональных и сонантных (кон- и дис-сонантных) средств гармонии по всей композиции, чтобы образовалась ясная линия идущего через всю пьесу развития (нарастание отклонений и модуляций, нарастание аккордового напряжения, разрастание голосовой ткани и т. п.). Особо большое значение для выразительности пьесы в целом имеют хорошо выполненный эффект эмоционального подъема при движении к кульминации (необходимо специально строить такой участок гармонической структуры), пребывание в сильном напряжении в районе кульминации и дающий эмоциональное удовлетворение большой эмоциональный спад после кульминации. Для развития чувства формы часто полезно представлять себе, что произведение и пишется для достижения эмоционального подъема к кульминации, предельного напряжения сил в кульминационном «упоре» и пластики послекульминационного разряда энергии.

4. Ясность *структурной функции* каждого звука и в особенности каждого отдела формы, каждой части формы. Соблюдение принципа, что каждая часть формы гармонически строится иначе, чем первая часть, умение ускорять и замедлять развитие.

5. *Масштабность структуры* (укрупнение линий, в особенности на участках развития, подъема к кульминации, спадов после кульминации и т. д., интенсификация развития благодаря расхождению длинных линий крайних голосов, органичный пункт как средство ввести разбушевавшееся развитие в русло главной тональности).

Пьеса должна выглядеть как последнее Скерцо (с ориентиром на Шумана). Так, надо уметь писать тему не в сопрано, а в любом *другом голосе*, добиваясь того, чтобы контрапункт сопрано звучал бы как главная мелодия.

6. Регулирование *регистров* как специальное средство гармонии; контраст тем (в двухтемной форме) выигрышно подчеркнуть и различием в регистре (например, средний регистр для главной темы и средне-верхний для побочной). Развитие мысли естественно сочетается с разворачиванием возможностей регистров (например, предельное расширение звучащего диапазона при подъеме к кульминации и в момент кульминации). Также регулирование *плотности* ткани (например, контраст разреженной ткани, где голоса разделены широкими интервалами, и сжатого расположения трех нижних голосов в среднем регистре при высоком регистре сопранового голоса). Использование регистровых красок (в частности и эффектов перехода от одного расположения к другому) должно, однако, оправдываться непосредственно ощущаемыми выразительными эффектами – выражением «сильных» эмоций, либо, наоборот, замиранием, эффектами «воздуха» в ткани и т. п.

7. Регулирование *гармонического ритма*. Например, для экспозиционного изложения (в начальном периоде) характерны равномерные смены, без повторения оборотов. На участках подъема возможен иной ритм (например, учащение смены), как и в момент кульминации (один из приемов – остановка гармонии при продолжающемся учащенном движении голосов). В ходах – постепенное сведение гармонического пульса к повторению аккорда (или к протянутой, несменяемой тонике), независимо от ритма голосов и мотивов (например, эффект перегармонизации мотива – вместо 2-3 аккордов «укладывание» его по контурам тонического трезвучия).

8. *Артикуляция формы* средствами гармонии (лат. articulo – расчленяю), то есть создание нового членения формы благодаря различиям в гармонии, гармонической ткани, тематическим повторениям и другим факторам. Особенно важно противопоставление начала 1-й части как экспозиционного раздела и начала 2-й части как развивающего (это – в рамках песенной формы). Вообще всякие перемены (мелодия в сопрано – мелодия в басу, опора на консонанс – опора на диссонанс, мелодия и сопровождение – две мелодии и сопровождение, мелодия в прямом движении – мелодия в обращении и т. п.) необходимо применять широко, но тщательно согласовывать с общим процессом развития формы целого.

Нельзя точно сказать, какие из названных ресурсов гармонии лучше всего пригодятся для данной пьесы. Однако в конце концов оказывается, что все они нужны для эмоционально-впечатляющего построения формы. Поэтому при сочинении прелюдии рекомендуется использовать всю полноту извест-

ных нам композиционных приемов (см. перечисленные выше) и добиваться, благодаря их совокупному действию, достижения разнообразных выразительных эффектов и эмоциональной экспрессии пьесы.

Возможный план пьесы (ориентировочно):

1-я часть большое предложение 2 2 1 1 2	2-я часть середина 2 2 1 1 ½ ½ ½ ½ 2	3-я часть реприза 2 2 1 1 2 или: 2 2 3 1 (T).. ... D	кода 1 1 ½ ½ 1
T—————D	D----- -D	(T).. ... D	①— .. —

К 1-й части: при модуляции целесообразно использовать мажорно-минорные связи. Например, при модуляции из *cis-moll* в *E-dur* промежуточной тоникой может быть *e-moll* (наподобие секвенции *cis-moll* – *e-moll*), где тоника *E-dur* может появиться лишь в 8 такте; при модуляции *Fis-dur* – *Cis-dur* промежуточная тоника – или *A-dur* (например, как *nII* к *gis* в конце второй фразы), или *D-dur*, и тоже мажорная терция может появиться лишь в момент разрешения кадансовых гармоний.

Ко 2-й части: или в середине, или в репризе мелодию целесообразно передать из сопрано в другой голос. В начале середины желательно чуть оживить изложение ритмически. Форма середины – или секвенция (где звено, тт. 9-10, может основываться, например, на переходе от одной мягкодиссонирующей гармонии к другой, неблизкой), или – поначалу – повторение начальной фразы (тт. 9-10) с сильными изменениями (перестановкой голосов, сильным гармоническим варьированием). Далее – сильно выраженное движение к кульминации, с более частыми тематическими повторениями (см. схему). При учащении целесообразно «сгущать» тематические элементы, например:

в варианте 130 А

$\left\{ \begin{array}{l} \text{♩. ♩. ♩. | ♩. ♩. ♩. |} \\ \text{♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |} \end{array} \right.$   
 или далее:  $\text{♩. ♩. | ♩. ♩. | ♩ ♩ ♩ ♩ |}$   
 или:  
 $\left\{ \begin{array}{l} \text{— ♩. | ♩ ♩ ♩ ♩ |} \\ \text{♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |} \end{array} \right.$  и т. п.

в варианте 130 Б



или:



или далее: 

или: 

В результате ритмического учащения естественно образование сплошного потока ритма во всех голосах, вливающегося далее в репризу.

К 3-й части: написав (мысленно) первые две части, надо попытаться услышать, какова должна быть третья в качестве продолжения, *вытекающего из первых двух*. Целесообразно начать репризу повторением начальной фразы (тт. 1-2), но в очень сильно измененной фактуре. Далее же возможно повторить фразу квартой выше, либо с иным субдоминантовым уклоном, стремясь к неаполитанской гармонии (один из возможных приемов – остановка гармонии на нП либо на другой напряженной функции субдоминантовой стороны с продолжающимся ритмическим движением). В конце репризы – внушительно звучащая диссонирующая гармония доминанты, разрешение которой приходится на начало коды.

К коде: если удалось достигнуть большого развития в середине и репризе, то целесообразно прибегнуть к сильным средствам – органному пункту на тонике в басу (или сначала в басу, потом в сопрано). Выигрышно кратко повторить контрастный материал (например, секвентную модель середины), но придать ему противоположный смысл – успокоения, свертывания развития.

Предлагаемый план – ориентировочный. В нем многое возможно изменить. Обязательно только построить развернутую по размерам (24-30 тт.), имеющую сильное развитие, с богатым голосоведением, сочной гармонией пьесу со средствами позднеромантической гармонической системы.

И 1. Чтобы сыграть целую пьесу по заданному началу, необходимо хорошо усвоить заданный план, легко допускающий частичные изменения. При подготовке игры рекомендуется не упустить из виду некоторые облегчающие приемы, которые возможно представить себе моментально, как только получена начальная фраза. Не составляет труда сразу же вообразить себе:

1.1. Измененный вид фразы как *модель секвенции* в начале середины.

1.2. Путь *развития в репризе* как повторение начальной фразы репризы в субдоминанте, квартой выше и переход на нП или (в мажоре) нVI как гармонии заключительного каданса. В предлагаемой форме начальная гармония середины может быть ясна и независимо от того, на каком аккорде кончится 1-я часть. Остальное можно услышать по ходу игры.

Разумеется, для игры с листа целой трехчастной пьесы допускается крайнее упрощение фактурного изложения. Вполне достаточно ограничиться элементарной гомофонией в виде чрезвычайно простых мотивных отношений, с аккордами «столбами». Однако для хорошего звучания целого необходимо, чтобы к концам построений ритмическое движение не ослабевало бы, а, еще лучше, наоборот, усиливалось (например, на кадансовых участках – сплошное движение мелкими длительностями, что нетрудно подготовить заранее, так как кадансы представляют собой наиболее часто повторяющиеся гармонические «формулы»).

Приведенные в этом задании рекомендации для сочинения (письменно) и игры простых форм касаются основных видов работ в курсе гармонии вообще и имеют принципиальное значение и для последующих заданий, и для зачетных работ.

2. Образец украшения гармонии с помощью апподжиатуры показан (на другом аккорде) в Примере 132.

• Пример 132 А – И

А.                      Б.                      В.                      Г.                      Д.

Е.                      Ж.                      З.                      И.

## **2. Позднеромантическая гармония (конец XIX – начало XX века)**

Гармония позднеромантического периода, конца XIX – начала XX веков, не отделена никакой сколько-нибудь определенной гранью от предшествующей эпохи. Если и есть в этот период что-либо качественно новое, то оно представляет собой скопление и сгущение качеств и тенденций, продолжающих свое развитие далее, а также последствие их. Вместе с тем сложение одних только новых явлений романтической музыки, особенно при условии избегания классических клише и идиом, обновляет систему гармонии столь радикально, что становится понятным, как на разрыхленной таким образом почве выросла новая гармония XX века, рождение которой условно можно датировать годами 1907 – 1910. Понятно, что в сменах исторических эпох подобного рода не может быть никакой, даже столь приблизительной, однозначности; например, к «новой музыке», несомненно, относятся и «Прелюдия к полудню Фавна» Дебюсси (1894), и его же «Пеллеас и Мелизанда» (1902); и наоборот, в XX веке сколько угодно музыки, обходящейся без позднеромантической гармонии вовсе.

### **Новое ощущение гармонии. Тенденция децентрализации лада**

Один из самых мощных стимулов внутренней реорганизации лада – функциональная инверсия (см. с. 243–246). В позднеромантической гармонии культивирование неустойчивого и (мягкого) диссонанса оказало сильнейшее воздействие и на структуру лада, и на функциональную систему, и на аккордику. В числе главнейших последствий этого распространяется и тенденция децентрализации лада – уже диаметрально противоположная одной из важнейших основ классической тонально-функциональной системы. Децентрализация лада особенно ярко показывает совершенно новое ощущение гармонии, за которым стоит иное, чуждое воспитанному на идеях европейского Просвещения венско-классическому стилю художественное мировоззрение.

Децентрализация лада явственно обнаружилась в ряде сочинений Вагнера, пожалуй, наиболее очевидно в опере «Парсифаль» (см. 2 примера из II действия оперы: 1) от слов Парсифаля «*Dies alles hab ich nun geträumt?*»; 2) ариозо Парсифаля «*Ja! Diese Stimme*»).

Маленькое ариозо очарованного Парсифаля («Да! Тот же голос!»), поддающегося соблазнам Кундри, в рамках концепции оперы достаточно устойчиво по форме и по гармонической структуре. Вплетенное в длинную сцену

ариозо имеет простую трехчастную форму: 4+4, 7, 7, лишь слегка измененную влиянием текста и сценического действия (сильное движение в конце, тт. 18–20 и «психологический каданс» на гармонии малого септаккорда, которая вытекает не из тональной структуры пьесы, а из драматургии ассоциаций = лейтмотивов). Превосходно отображая обманчивую призрачность и иллюзорность, тональная структура как бы «взвешена» и не соприкасается со своим тональным корнем. Выставленные Вагнером два диеза при ключе (12 тактов до начала ариозо) относятся сначала к *h-moll*, а далее, и это главное, характеризуют авторское понимание тональности ариозо – *D-dur*. Об этом безоговорочно свидетельствуют начальные обороты (тт. 1–4) и начало репризы (тт. 15–16); косвенно последний аккорд (тт. 21–22), разрешающийся в следующий далее *g-moll* так, как если бы это был аккорд с основой *D-dur* (три-тоновая замена доминанты *g-moll*). Весь «мираж» ариозо выглядит как многоцветная доминантовая сфера, которая, рассеявшись, как дурманящее видение (далее слова Парсифаля к Кундри: «Губительница! Уйди от меня! Прочь. Прочь навек!»), оказывается огромной доминантой «своего» лада *g-moll*.

Но вместе с тем тональность-подоснова ариозо *ни одного разу* не обнаруживается в виде аккорда тоники *D-dur*. Единственно, где чувствуется опора на него – начало вокальной партии (тт. 2, 3), как бы с прерванным оборотом в гармонии. В результате далеко зашедшей функциональной инверсии получается целая пьеса с активной гармонией, в определенной и устойчивой форме, полностью лишенная аккорда тоники. Здесь не просто смещение художественного интереса с тоники на неустой, с центра на периферию, но последовательная децентрализация лада. Роль центра берет на себя оборот  $S^6 - D^7$  (тт. 1–2 и повторения).

Подобные гармонические формы индивидуализированы, единичны. Но зато сам принцип единичности структуры распространяется всё шире. И в них, а также в более типизированных формах находит свое выражение новый тип ощущения гармонии. Раньше диссонанс был терпим и эстетически привлекателен при условии, если он – фактор движения к консонансу-тонике, к снимающей всякое напряжение полной каденции. Удовлетворение ходом гармонии и эстетическое наслаждение связывались с происходящим при этом спадом напряжения – и аккордо-сонантного, и тонально-функционального. Теперь нечто противоположное. Конечно, трезвучные гармонии сохраняют свою ценность (и в «Парсифале» тоже: чистота, возвышенность и святость Грааля, служения великой вере, сияющее торжество предельно сильно выражаются звучанием трезвучий, особенно мажорных, простых и ясных кадансов, заключительной консонантной тоники). Но наряду с этим художник необычайно детально, во всей силе действия, ничего не пропуская, исследует



темную стихию чувственности, любовной страсти, «греховного» обольщения «святого простеца» тремя группами девушек-искусительниц, упоения красотой, «корчи безумия», без всякой дистанции между своим миром и этим, сюжетно им отвергаемым.

Фиксация *основного* уровня своего ощущения на выражающих эту стихию гармониях, интонациях, мелодических оборотах есть показатель совершенно новой трактовки диссонанса и неустоя. Для ощущения гармонии конца XIX века типична допустимость опоры гармонии на диссонансе и неустое. Конечно, в конце концов, после диссонанса почти обязательно наступит консонанс, но когда композитор перебирает красивые мягкие диссонансы, он относится к ним не с вынужденным терпением, а, наоборот, с наслаждением даже большим, чем при стандартном разрешении диссонанса в консонанс. Слух «купается» в ласковых, приятных, слегка будоражающих звучаниях гармоний типа 4.3.3 или 3.3.4 или в бесконечных их украшениях. И так же, как в ладовых интонациях наблюдается выход за пределы диатоники, в аккордике происходит аналогичный перелом – эстетическая переоценка диссонанса. От некоторых диссонансов уже не хочется возвращаться к консонансу. Здесь начало процесса эмансипации диссонанса.

Подобное ощущение гармонии – свойство не только Вагнера, но общая тенденция позднеромантической музыки. В том или ином виде эта тенденция встречается и у Листа, Вольфа, Брукнера, Малера, Рegera, Р. Штрауса, Грига, Дюка, д'Энди, Пуччини, Мусоргского, Римского-Корсакова, Скрябина, раннего Стравинского.

Важны не только столь прямые проявления новых закономерностей. Новое ощущение гармонии сказывается на всей гармонической структуре в целом, в том числе и там, где формально ничто не отклоняется от норм классической функциональности.

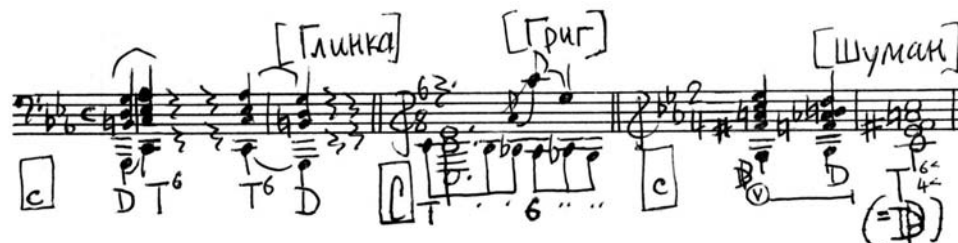
### **Структура аккордовой вертикали. Вторичные аккорды. Разработка аккорда**

Основной принцип классической аккордики в целом сохраняет свое значение до конца эпохи романтизма. Но в преддверии наступающих далее перемен и в области аккордики возникают новые явления. Если вертикаль венских классиков стремится к оптимальной гармонической полноте и динамической действенности созвучий, то в послебетховенское время помимо продолжения этой линии развивается стремление к разнообразию аккордики, проявляясь в разнообразных отношениях.

Созвучия, сами по себе обычной для неустойчивых функций структуры, переносятся всё чаще на тонику (Пример 133 А); кроме того, функциональная инверсия приводит к возможности заключения пьесы (тем более – части более крупной формы) нетоническим аккордом (Пример 133 Б). Схемы:

- Пример 133 А Б

А.

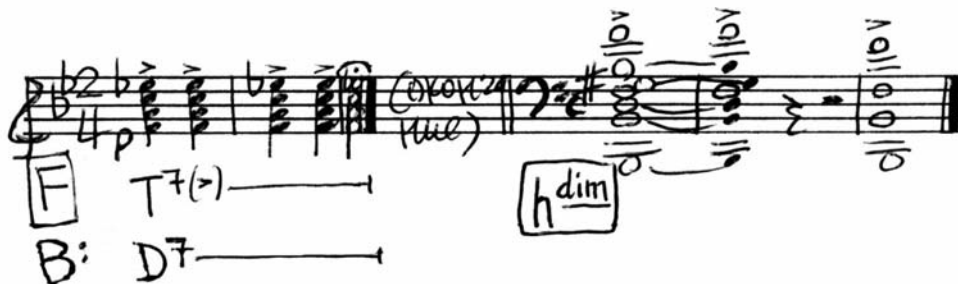


П. И. Чайковский.

«Крестьянин на гармонике играет»

Н. А. Римский-Корсаков.

«Сказание о невидимом граде Китеже»

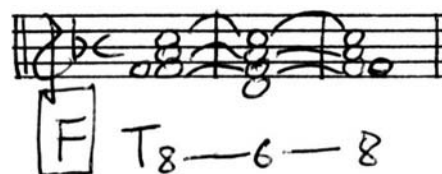


Н. А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»



М. П. Мусоргский. «Картинки с выставки»,  
«Баба-Яга»

Н. А. Римский-Корсаков.  
«Сказка о царе Салтане»



С. В. Рахманинов. Третий концерт



П. И. Чайковский. Четвертая симфония      Х. Вольф. «Seufzer»

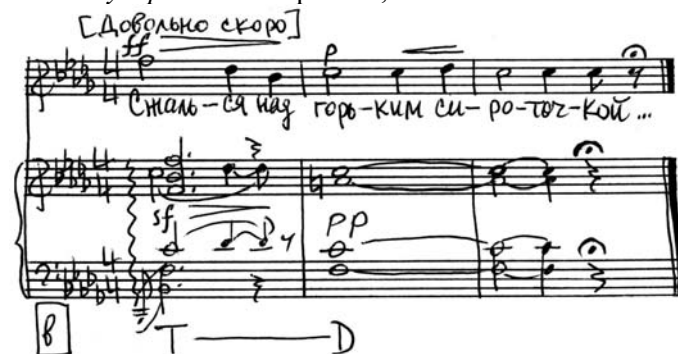


Б. М. П. Мусоргский. «Хованщина»

«Картины с выставки»,  
«Катакомбы»



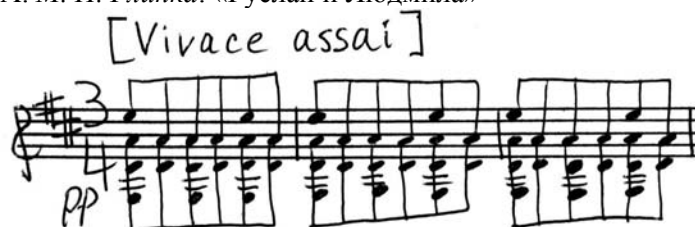
М. П. Мусоргский. «Сиротка», окончание



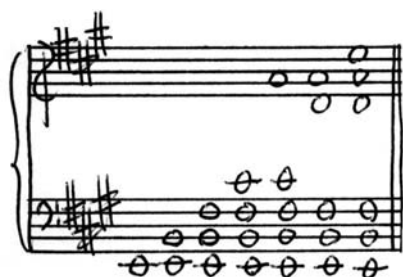
Тем самым размывается граница, прежде достаточно четко разъединявшая аккордовую вертикаль в сферах устойчивой функции (Т) и неустойчивых (D, S). Особенно важно частое, у некоторых композиторов (Вагнер) систематическое применение прерванной каденции внутри крупных вокальных, оперных форм (оперные сцены и картины), а также функционально-инверсионное подчеркивание любых диссонирующих и полигармонических (прежде всего с участием органного пункта) аккордовых комплексов, благодаря опоре на них, вполне смыкающихся с подлинными устоями-консонансами.

• Пример 134 А – К

А. М. И. Глинка. «Руслан и Людмила»



Б. Ф. Лист. Мефисто-вальс (схема)



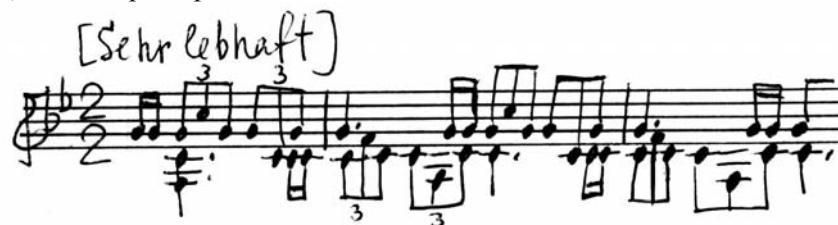
В. А. Н. Скрябин. Первая симфония, I часть (схема)



Г. Р. Вагнер. «Тангейзер»



Д. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда»

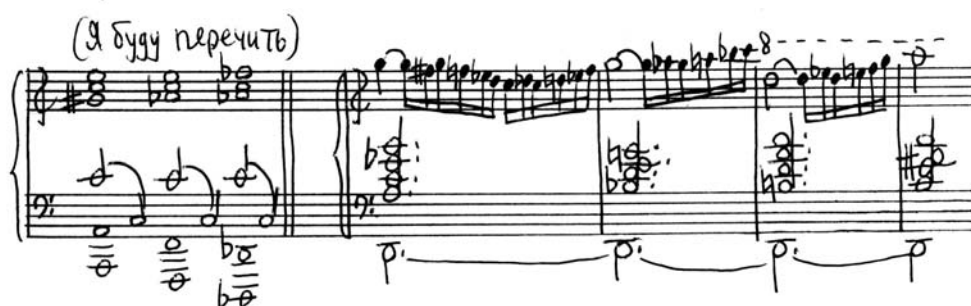


Е. Р. Вагнер. «Парсифаль»

Ж. Р. Вагнер. «Закат богов»



З. Н. А. Римский-Корсаков. Из Записных книжек



И. Н. А. Римский-Корсаков.  
«Золотой петушок»



К. А. Н. Скрябин.  
«Желание», ор. 57 № 1



Одновременно с этим появляются аккорды собственно новой структуры (Пример 135): многотерцовые (А), «натуральный» (обертоновый; Б), автономно-симметричные под видом альтерированных (В), квартаккорд (Г), терцовые полиаккорды (Д), кластер (Пример Е подсказан Ю. А. Фортунатовым).

• Пример 135 А – Е

А.



Б.

В.



Г.



Д.

Э. Григ, ноктюрн

А. С. Скрябин, 5 соната

Н. Римский-Корсаков, там же  
мотив ангелов

Е.

[Allegro agitato]

А. Ж. Верди, Отелло

Legni 3

V.le pp

Org. pp

pp

cr.

Наиболее необычные из них (кластер) – исключение. Однако показательна общая тенденция к многообразию аккордовой вертикали. Незаметно и постепенно развивается трудноуловимая, но крайне важная тенденция к внутренней реорганизации некоторых диссонирующих аккордов, прежде всего уменьшенного септаккорда и созвучий с малой септимой. Во времена венских классиков диссонантные аккорды были четко дифференцированы по внутриаккордовым функциям, как правило, звуки консонантного ядра остро противопоставлялись диссонансам. В эпоху позднего романтизма часто все звуки диссонантного комплекса трактуются как равнозначные в этом отношении, причем мягкие терцовые диссонансы переживаются как приятно ласкающие, а не напряженно стремящиеся к разрешению. Отсюда типичное оттягивание разрешения; переход к консонантному звучанию происходит как бы нехотя, по привычной инерции, а не по внутренней необходимости. Поэтому нередко целая часть формы строится из одних диссонансов – психологически более желанных (в этом смысле более благозвучных), чем строгие единообразные консонирующие трезвучия, красочно переливающихся, сладостно раздражающих слух.

- Пример 136. Э. Григ. Ноктюрн (схема)

Handwritten musical score for Example 136, Edvard Grieg's Nocturne. The score is in G major, 3/4 time. It features a piano introduction with a trill and a main melody. The tempo is marked "Andante" and "Piu mosso". The key signature is one sharp (F#). The score includes a piano part and a guitar part. The guitar part is written in G major and includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line. The guitar part includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line.

Below the piano part, the guitar part is written in G major and includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line. The guitar part includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line.

Below the guitar part, the piano part is written in G major and includes a trill and a melodic line. The guitar part includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line.

Тем более пригодны диссонантные ряды для выражения сильных эмоциональных движений, драматизма, различных оперных ситуаций, конфликтов.

- Пример 137 А Б

А. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда» (партия оркестра)

Handwritten musical score for Example 137, Wagner's Tristan und Isolde. The score is in F major, 3/4 time. It features a piano introduction with a trill and a main melody. The tempo is marked "Sehr gehalten". The key signature is two flats (Bb, Eb). The score includes a piano part and a guitar part. The guitar part is written in F major and includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line. The guitar part includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line.

Below the piano part, the guitar part is written in F major and includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line. The guitar part includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line.

Below the guitar part, the piano part is written in F major and includes a trill and a melodic line. The guitar part includes a trill and a melodic line. The piano part includes a trill and a melodic line.



Б. М. П. Мусоргский. «Хованщина»



Обнаружившееся новое применение диссонансов требует соответствующих методов трактовки. Многие аккорды, вне контекста по-прежнему сохраняющие ясные функции доминанты, субдоминанты, в рамках длинного диссонантного последования выполняют другие функции, где непосредственная цель оборота и соответственно функционально-инверсионное направление движения более не связаны с центром-консонансом (образцовый пример – вагнеровский мотив судьбы). Трактовка таких аккордов как представителей соответствующих консонантных тоник (в Примере 136 тт. 1–3 C-dur, тт. 4–6 Es-dur) ошибочна в двух отношениях: во-первых, на место позднеромантического ощущения гармонии подставляется венско-классическое, что фальшиво эстетически; во-вторых, – для слухового восприятия навязываются не те предметы, которые реально звучат – более не существующие фиктивные тонические консонансы вместо приобретших автономность желанных композитору диссонансов. Так, если бы в Примере 136 пользоваться неадекватным музыке методом учета воображаемых тоник строгих классических тональностей (C-dur – Es-dur) A-dur – Des-dur – G-dur, получился бы некий «целотоновый комплекс» вместо реально функционирующего комплекса полутоновых интонаций (*a-as – h-b* в тт. 3–4, *f-fis – c-h* в тт. 6–7, *a-b – d-es – h-c – e-es* в тт. 10–11, *es-e – as-a – es-d* в тт. 12–13, *fis-f* в тт. 14–15) в аккордах романтической *расширенной* тональности (а не строгой классической) двух тональных сфер C-dur – D (на V, nVII и III ступенях) и  $\text{D}^\flat$  (на nVI и на II ступенях). Как в вагнеровском мотиве судьбы, диссонирующие аккорды лишены – в контексте их неразрешаемости – ощущения соответствующих их разрешениям тоник. Поэтому правильное их восприятие и оценка предполагают сосредоточение на самих диссонансах без привлечения более уже не существующих в данном построении A-dur и Des-dur. Классический диссонанс представляет прежде всего не самого себя, а тот консонанс, в который направлено его тяготение. Показанный позднеромантический диссонанс, лишенный тяготения в «свою» тонику, представляет себя, а не другой аккорд.

Функциональная инверсия периода позднего романтизма интенсивно пролагает дорогу эмансипации диссонанса, происходящей в XX веке, но фактически пробивающейся уже в непосредственно предшествующее время.

Аналогично обстоит дело с прочими диссонантными построениями (см. Пример 137). Выравнивание сонантности вследствие неразрешаемости в консонанс устанавливает новый режим в гармоническом последовании, прежде всего: переводится в разряд нормы окончание фразы, предложения, любого построения на диссонансе как на закономерной цели движения (а не как нарушения консонантной тоники, как в обычном прерванном кадансе или обороте); также – устанавливается более тонкая градация сонансов, естественно, и в группе диссонансов (например, мягкие – острые диссонансы), и в группе консонансов (октавы – кварты-квинты – терции и трезвучия). См.: Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане», II действие, ариозо Лебедь-птицы, с. ц. 118 («Ты не лебедь ведь избавил, девицу в живых оставил»); также: Шуберт. Симфония h-moll, I часть, начало разработки; Чайковский. «Евгений Онегин», ария Ленского, при словах «Бдения [и сна приходит час]»).

Многообразие аккордовой вертикали стимулирует процесс образования вторичных аккордов. Под этим подразумеваются созвучия, возникающие при мелодической фигурации протянутого аккорда. Звуки фигурации, берущиеся вместе со звуками основного аккорда, образуют сочетания, воспринимаемые как самостоятельные аккорды. Однако функциональное значение сохраняется за аккордом-фундаментом. Вторичные аккорды – явление не новое.

- Пример 138 А. Б. Ф. Шопен. Этюд оп. 25 № 6, тт. 5–6 (схема)

А.



Б.



(На основе линейных функций вторичные аккорды встречаются в эпоху Баха: Бранденбургский концерт № 3, G-dur, I часть, тт. 132–135.) В Примере 138 А вторичные аккорды 1 и 2 формально могли бы сложить субсистему E-dur или H-dur. Как показано в Примере 138 Б, оба эти аккорда образованы фигурацией (гамма  $v \rightarrow o$ ) и не колеблют тонической функции *gis-moll*. Нет функции доминанты и в обороте с вторичным аккордом 4. В более развитом виде вторичные аккорды см. в прелюдии Рахманинова As-dur оп. 23 № 8.

Вторичные аккорды расслаивают единое функциональное звучание и со своей стороны готовят полигармонию. Перерастание в нее показывает следующий пример.

- Пример 139. Г. Малер. Шестая симфония, I часть

[Etwas gehalten]

Gg T (D)7 T (Bb)7 T D T 6 T (Bb)7 T D B D

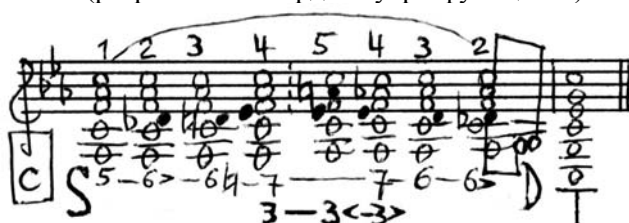
Аккордами-фундаментами являются здесь простые гармонии: Т и D в g-moll=dur (см. нижнюю строку обозначений). Вторичные аккорды предельно разнообразят их звучание, дополняемое линейными аккордами («соскальзывающий» верхний полутон – Gleiton – перед D в т. 4; вспомогательного значения побочная D в т. 5)<sup>1</sup>.

Принцип вторичных аккордов открывает дорогу еще одному приему позднеромантической гармонии. Назовем его разработкой аккорда. Подразумевается особого рода функциональная связь между аккордами, когда все они оказываются вариантами или вторичными аккордами по отношению к неизменному аккорду-фундаменту. Жизнь протяженного аккорда-фундамента состоит в его вариантах, преобразованиях и наложениях – в его разработке.

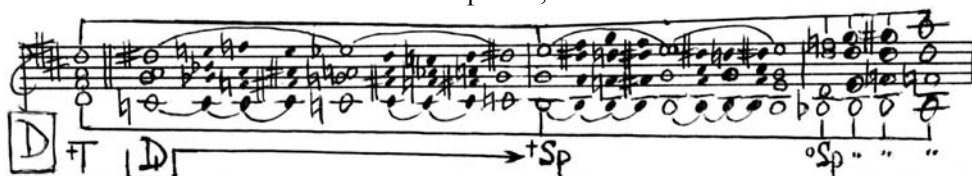
<sup>1</sup> Приводя этот пример, Э. Курт находит в нем движение «поверх отдельных аккордов» (это близко к понятию вторичных аккордов) и «эффекты атональных [то есть несвязных – Ю. Х.] сочетаний и перечений» («Романтическая гармония <...>». М., 1975. С. 343), с чем нельзя согласиться. Здесь нет диатонизма (мажоро-минорный лад), но тональность не нарушается.

- Пример 140 А Б

А. С. В. Рахманинов. Второй концерт, I часть  
(разработка аккорда внутри функции S)



Б. П. И. Чайковский. Шестая симфония, I часть



(белые ноты обозначают звуки аккорда – основы при его разработке).

В эпоху романтизма многообразие вертикали проявляется и с противоположной стороны. Помимо вертикального переполнения начинает автономизироваться и созвучие с меньшим числом тонов – двузвучия. В строго тональной классической гармонии всякое двузвучие понимается как часть аккорда из трех-четырех звуков. Романтическая гармония стремится извлечь свежие художественные эффекты из использования как автономизирующихся аккордов-диссонансов, так и автономизирующихся малых секунд, больших секунд, малых терций, больших терций и т. д.

- Пример 141 А – Е

А. М. П. Мусоргский. «Трепак»



Б. М. П. Мусоргский. «Семинарист»

Не успеешь скоро

*p*

Pa-nis, pis-cis, crī-nis finis, ig-nis, la-pis, pul-vis, ci-nis...

В. М. П. Мусоргский. «Борис Годунов»

*ff* *p* (sim.)

Г. Н. А. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»

*Rit. mosso*

146

ром-че... ти-ше... даль-ше... бли-же...

*f* *sfp*

Д. А. П. Бородин. «Князь Игорь»

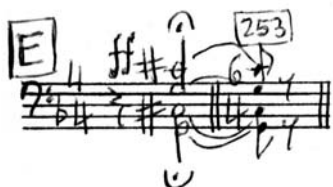
[Аллегро]

Скула: Ерошка:

И-ну! И-ну!

*mf* *p* *rallent.*

Е. Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка».  
Леший оборачивается сухим пнём.



Призрак исчезает; на месте его остается пенёк с двумя прилипшими, светящимися как глаза, светляками.



Иногда возможно даже говорить об однозвучиях и октавах как о полных выразителях функции. См. в Примере 140 А однозвучковая (в контексте – с октавным удвоением) доминанта. Ср. в пьесе Грига «Кобольд» (ор. 71 № 3), доминанта-звук перед репризой. Может быть, первый яркий случай функции-звука находится у Бетховена: «неаполитанская прима» (*es*<sup>1</sup> записан как *dis*<sup>1</sup>) в I части Скрипичного концерта (тт. 10, 12).

Преобразование вертикали в направлении ее многообразия идет параллельно расширению тональности (эмансипация функций помимо квинтовых D и S). В результате общая картина гармонии рубежа XX века резко отличается от рубежа XIX века. Во времена Моцарта средоточием гармонии и в сущности *единственным*, абсолютным ее материалом было консонирующее трезвучие; все прочие созвучия так или иначе сводимы к нему. Теперь же гармонию представляют множество выразительных элементов, уже не сводимых один к другому, причем высотная позиция их также не сводима к главным квинтовыми функциям, а стремление извлечь максимум самостоятельных выразительных эффектов из каждого гармонического элемента равнозначно тенденции к устойчивости любого из них. От функциональной инверсии начинается переход к множественности устоев и соответственно к индивидуализированности системы. Если принцип классической гармонии – в установлении многообразия в имеющемся исходном единстве, то на рубеже XIX – XX веков наоборот – единство в многообразии.

### **Модальная гармония 1**

#### **Натуральные лады**

Одна из сторон этого нового многообразия – возникновение и быстрое укрепление модальности как нового принципа гармонии, который может считаться соперничающим с казалось бы абсолютным принципом тональности. Модальность характеризуется опорой на определенный ладовый звукоряд, тональность – тяготением к определенному основному тону. Наиболее естественный материал модальности – одноголосная мелодия; соответственно тональности – аккорд. Тональность и модальность некоррелятивны друг другу: опора на определенный звукоряд и тяготение к одному центру не исключают одно другое. Поэтому тональность и модальность могут смешиваться друг с другом в любых пропорциях. В частности модальная гармония как аккордовая структура содержит в себе объединение моментов и собственно модальных (определенные ладовые звукоряды) и тональных (тональное единство и тональная функциональность аккордов в их последовании).

Чистый вид модальности представлен в древних монодических культурах – античных ладах, грегорианских, в мелодиях знаменного распева, в мелодиях Востока. Модальная гармония европейского средневековья и Возрождения опирается на звукоряды грегорианских ладов. Тональная гармония укрепляется сперва на каденционных участках модального многоголосия эпохи Возрождения, а далее вытесняет модальную. Господство тональной гармонии приходится на XVII – XIX века. В XIX веке в связи с разработкой новых пластов образного содержания (воплощение образов народной жизни, историческая тематика) вновь возобновляется казалось бы ушедшая в прошлое модальность, постепенно отвлекаясь от обычной гармонии (идея модальной гармонии – в *Adagio* квартета Бетховена op. 132 a-moll), сначала в отдельных оборотах, далее в целых пьесах. Особенно интенсивно проявилась модальность у композиторов восточной и юго-восточной Европы – у Шопена, русских композиторов XIX века. Постепенно увеличивая свое значение, модальность в XX веке превратилась в силу, равноправную с тональной гармонией.

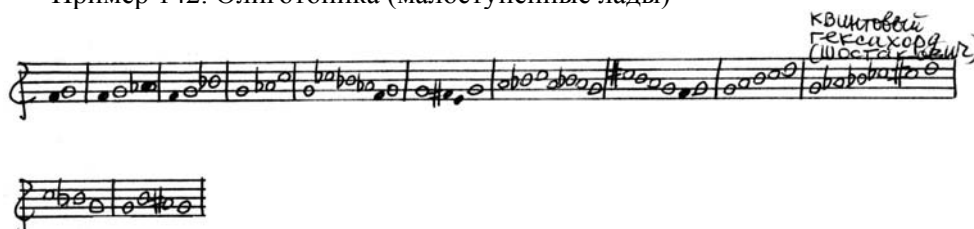
Соответственно, следует различать два типа ладов: 1. тональные (классический мажор и гармонический минор) и 2. модальные (древние монодические, многообразные натуральные и искусственные лады XIX – XX веков). Модальные лады в свою очередь подразделяются на натуральные (возникшие в монодической музыкальной практике) и искусственные (прежде всего основанные на темперации симметричные лады, см. далее, и всевозможные составные, хроматические и сложные лады музыки XX века). В настоящем разделе рассматриваются натуральные лады.

Основная систематика ладов связана с категорией *интервального рода* как определенного типа интервальных структур. Современная классификация интервальных родов такова:

I. Пентатоника	– пятиступенная система, звуки которой расположены по чистым квинтам; пентатоника может быть и полутоновой;
II. Диатоника	– семиступенная система, звуки которой расположены по чистым квинтам;
III. Миксодиатоника	– система, стабильно объединяющая две диатоники и более;
IV. Гемииолика	– звукоряды с увеличенной секундой;
V. Хроматика	– полутоновая гамма;
VI. Микрохроматика	– звукоряды с интервалами уже полутона (четвертитоновая гамма, трететоновая, пятинантоновая);
VII. Экмелика	– система со звуками неопределенной или нестабильной высоты.

Кроме того, звукоряды могут быть различного объема. Обычно звукоряды представляются октавными, однако в древнегреческой системе основой был тетрахорд, в народных мелодиях звукоряды часто малоступенны. Надо представлять звукоряды равновозможными в разных объемах – секунды, терции, кварты (тетрахорд), квинты (пентахорд), сексты, септимы, октавы (октохорд) и в более обширных. Необходимо выделить категорию *олиготоники* как области немногозвучных звукорядов, в пределах кварты, квинты, также терции, секунды, сексты (Рахманинов, Третья симфония, лейтмотив).

- Пример 142. Олиготоника (малоступенные лады)



В модальных ладах нередки и неоктавные лады, где звуки одинакового названия в смежных октавах имеют разные модальные функции (например, в обиходных ладах). Лады могут быть переменными<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Примеры ладовых звукорядов различных типов см. в книге автора: Гармония. Теоретический курс. С. 162–166.



• Пример 143 А – Г. Некоторые образцы монодической модальности

А. Древнегреческая мелодия; так. наз. «Песня Сейкила» (?I век н. э.)

Handwritten musical notation for the ancient Greek melody "Song of Seikilos". The notation is on a single-line staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The melody is written in a style that combines modern notation with ancient Greek letter notation. The lyrics are: "Hó-son zes, Phai-nu, me-dèn ho-los sy ly-pu; pros o-li-gon e-sti to zen, to té-los o chró-nos ap-ai-tei." Below the staff, there are annotations: "Лад: 'гегемон' (начальн. тон)" and "Господств. тон" (конечный тон). A bracket indicates the mode: "[греческий лад – «фригийский»]".

Б. Грегорианские лады. Гимн Lucis Creator I-го тона (1-я строфа). LU, p. 258

Handwritten musical notation for the Gregorian chant "Hymn of Lucis Creator". The notation is on a single-line staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody is written in a style that combines modern notation with Gregorian chant notation. The lyrics are: "Lu-cis Cre-a-tor óp-ti-me, Lú-tem di-e-rum pró-fe-rens, Pri-mór-di-is lu-cis nó-vae Mun-di pa-rans o-ri-gi-nem;" Below the staff, there are annotations: "Лад: амбигус" and "репер-курс" (фина-лис). A bracket indicates the mode: "[фригийский]".

В. Октоих. Степенна. Антифон 1-й 1-го гласа

Handwritten musical notation for the Octoechos "Stepenna". The notation is on a single-line staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody is written in a style that combines modern notation with Octoechos notation. The lyrics are: "①вне-гда скор-бе-ти ми, ②у-слы-ши мо-я бо-ле-зни, ③го-спо-ди, те-бѣ 30-ву." Below the staff, there are annotations: "Лад: область" and "1 = начальн. (Н), 2 = господствующий (Г), 3 = конечный (К)". A bracket indicates the mode: "[Г большой обиходный; переменный]".

Г. Русская народная песня (запись Балакирева)

Handwritten musical notation for the Russian folk song "What I suffered". The notation is on a single-line staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody is written in a style that combines modern notation with Russian folk notation. The lyrics are: "Что не я-сфед со-вы-ка-лся с пере-нё – лу-шко-ю, со-лю-дил-ся мо-ло-дец, с крас-но-ю де-ву-шко-ю." Below the staff, there are annotations: "Лад: переменный – ионийский Г и фригийский а".

Образец многоголосной аккордовой модальности:

- Пример 144. М. П. Мусоргский. «Картины с выставки»  
(форма из трех строк)

[Allegro alla breve]  
senza espressione

Р

dim.

lag!

as малый обиходный

Другой пример: Римский-Корсаков, «Снегурочка», II действие, Гимн берендеев («Владыка серебокудрый, отец земли своей»).

При анализе гармонии модальной или окрашенной модальностью необходимо учитывать обе стороны – и специфику особого лада, и собственно тональные отношения. Специфика особого лада раскрывается в роли всех тех ладозвукорядных и гармонических элементов, которые отличают данное последование от обычного тонального, прежде всего специфические *модальные тоны* (дорийская секста, фригийская секунда, обиходное переченье уменьшенной октавы, такой же интервал в «ладах Шостаковича» и т. д.), *модальные аккорды* (аккорды со специфическими модальными тонами), мелодические и аккордовые обороты с модальными тонами или – *модализмы*.

С учетом горизонтально-мелодической природы модальности допустимо при анализе модальной гармонии сначала рассмотреть *отдельно* взятую от вертикального контекста мелодию, как если бы она была самостоятельным целым (в частности при рассмотрении обработок народных мелодий, древних церковных, вообще архаических мелодий). А далее (как самостоятельный аспект анализа) рассмотреть многоголосное целое и значение мелодических модализмов в нем.

## Практические указания

### 1. Эскизы на натурально-ладовую гармонию

Избираем дорийский лад. Задача – написать мелодию и гармоническое последование с ярко выраженной натурально-ладовой окраской. Примерные модели: мелодическая (Пример 145 А), аккордовая (145 Б). Возникает песенного характера мелодическая фраза (145 В). В основу гармонизации избираем принцип терцовой дублировки и типичное для народного многоголосия схождение голосов в унисон (и октаву). Эскиз гармонизации – Пример 145 Г. Отделка его ткани, однако, пока еще неудовлетворительна (однообразна и схематична). Улучшаем его голосоведение. Получается двухголосный (в одном месте – трехголосный) вариант гармонизации (145 Д). Помимо него, делаем также четырехголосное изложение – 145 Е.

- Пример 145 А – Е

Дорийский лад  
Мелодическая

Аккордовая схема

Фраза

The image shows handwritten musical sketches. At the top, there are three labels: 'Дорийский лад' (Dorian mode), 'Мелодическая' (Melodic), 'Аккордовая схема' (Accordscheme), and 'Фраза' (Phrase). Below these are several staves of music. The first staff shows a melodic line in Dorian mode. The second staff shows an accordscheme. The third staff shows a phrase. The fourth staff shows a piano accompaniment with a 'mp' marking.

### 2. Обработка народной мелодии

В данной теме целесообразно вместо сочинения прелюдии представить воссочинение подлинной обработки, выполненной большим мастером.

- Пример 146. Мелодия народной песни «Из-за лесу, да лесу темного»

Из-за ле-су, да ле-су тём-но-го, ай, лю-ли, лю-ли, ле-су тём-но-го.

The image shows a handwritten musical notation for a folk song. It is in 4/4 time and features a melody with lyrics in Russian. The lyrics are: 'Из-за ле-су, да ле-су тём-но-го, ай, лю-ли, лю-ли, ле-су тём-но-го.' The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Форма песни – крошечная двухчастность, с припевом («ай люли»), в основе структура пары периодичностей  $aa^1 bb^1$ . Лад – переменный: эолийский  $a + G$  миксолидийский. Избираем склад – аккордовый, с переменным числом голосов. Основа гармонизации – линии крайних голосов, опирающиеся на мягкость консонансов и, где возможно, дающие противодвижение либо параллельное движение несовершенными консонансами. Кроме того, линия баса усиливает структурные отношения  $aa bb$ :

• Пример 147



(бас четвертого такта также имитирует мелодию третьего).

Подразумеваемые гармонии указаны цифровкой.

Теперь приводим оригинальное решение – гармонизацию А. К. Лядова.

• Пример 148

*Allegretto*

Голос

1. Из-за ле-су-да ле-су-те́м-но-го, ай, лю-ли, лю-ли, ле-су-те́м-но-го

*Q.n.* *p legato*

1-я часть песни – четырехголосна. Начало 2-й – трехголосно (уместно в связи с низким регистром мелодии), в конце восстанавливается четырехголосие. Вместо естественного баса  $e$  во втором такте у автора стоит  $g$  (конечно, тоже совершенно естественный). Очевидно, это связано со стремлением не повторять басы на относительно сильных долях второго и третьего тактов, а также с повтором (измененным метрически) басовых последований ради большей рельефности формы ( $aa bb$ ).

## Модальная гармония 2

### Симметричные лады

Натуральные лады в гармонии XIX века отчасти могут рассматриваться как возобновление модальной практики XIV – XVI веков в новых условиях. Но в гармонии XIX века развилась модальная гармония совершенно иного типа – на основе ладов со звукорядами симметричной структуры, с и м м е т р и ч н ы х л а д о в .

Симметричные лады возникают при условии равномерной темперации путем равнодольного деления октавы, то есть деления 12 полутонов на равные отрезки (сегменты) и совершенно одинаковым заполнением каждого отрезка (это и есть симметрия). По числу способов деления двенадцати на равные части (на 6, 4, 3 и 2) образуются четыре основных типа ЦЭ и соответственно четыре т и п а симметричных ладов:

- I. ЦЭ =  $12 : 6$  = целотонное шестизвучие  
Целотонный лад  
(звукоряд имеет 2 высотные позиции,  $12 : 6 = 2$ ).
- II. ЦЭ =  $12 : 4$  = малотерцовое четырехзвучие (уменьшенный септаккорд)  
Уменьшенный лад или малотерцовая система  
(имеет 3 высотные позиции,  $12 : 4 = 3$ )
- III. ЦЭ =  $12 : 3$  = большетерцовое трехзвучие (увеличенное трезвучие)  
Увеличенные лады или большетерцовые системы  
(имеют 4 высотные позиции,  $12 : 3 = 4$ )
- IV. ЦЭ =  $12 : 2$  = тритон  
Тритоновые лады или дважды-лады  
(звукоряд имеет 6 высотных позиций,  $12 : 2 = 6$ ).

В результате получаются одиннадцать (или двенадцать) симметричных ладов (интервалы в симметричных ладах цифруются по числу содержащихся в них полутонов: 1 = полутонов, 3 = малая терция, 4 = большая терция и т. д.).

• Пример 149

ЦЭ I 1 целотонный  
12:6

ЦЭ II 2 УМЕНЬШЕННЫЙ (малотерцовая система)  
12:4

ЦЭ III УВЕЛИЧЕННЫЕ (большемерные системы)

③ лаг 3.1 ④ лаг 2.1.1

IV ТРИТОКОВЫЕ (дважды-лаги)

⑤ лаг 5.1 ⑥ лаг 4.1.1 ⑦ лаг 3.2.1 (дважды-мажор)

⑧ лаг 3.1.2 (или 1.2.3) (дважды-минор) ⑨ лаг 3.1.1.1

⑩ лаг 2.2.1.1 ⑪ лаг 2.1.1.1.1

Теоретически возможное деление октавы на двенадцать частей дает предельный случай симметрии – гемитонику, то есть систему из 12 автономных звукоступеней, не имеющую собственной структурности и способную функционировать при наличии определенного – и действующего как закон лада – принципа последования, то есть серии; однако эта предельность и отделяет гемитонику от собственно симметричных ладов.

Симметричные лады чаще применяются в чистом виде, то есть с исключением внесистемных тонов, но нередко и с их участием в качестве проходящих и вспомогательных. В таком случае должна быть строго выдержана *модальная основа* гармонии (см.: Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже», с. 249–250). Симметричные лады с внесистемными тонам могут давать полную гемитонику.

Генетически предшествующие симметричным ладам явления – равноинтервальные последования (особенно транспонирующие секвенции, смещающиеся по одним только малым терциям либо по одним большим; сжатие секвенции, превращающее ее в параллелизм одноструктурных аккордов, обычно уже дает симметричный лад – уменьшенный, увеличенный), фигурация дис-

сонирующих аккордов (в особенности равноинтервальной структуры – уменьшенного септаккорда, увеличенного трезвучия), либо аккордов, в составе которых есть равноинтервальные аккордовые ряды по симметричным интервалам (3, 4, 5, 2), сведение тональных функций к равноинтервальным отношениям ( $^{+}T - ^{\circ}Tr - ^{+}T - ^{+}Tr < - T, T - W - T, ^{\circ}Dp^7 - ^{+}Dp^7 < - D^7 - D^{6<} , D^7 - D^{6<} - D^7, D^7 - D^{6<} - D^7$  и т. п.).

Образная сфера симметричных ладов чаще всего связана с миром фантастики (Глинка, «Руслан и Людмила», гамма Черномора; Даргомыжский «Каменный гость», образ Командора; Римский-Корсаков, народно-сказочная фантастика в операх «Садко», «Ночь перед Рождеством», в особенности «Кашей бессмертной»), с неживыми «потусторонними» образами (сцена призрака Графини в «Пиковой даме» Чайковского), с экспрессией ужаса, потрясенного сознания (кульминация I части Шестой симфонии Чайковского, появление татар в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова), уносящейся от обыденных чувств мечтательности (Чайковский, II часть Четвертой симфонии, тт. 53–61).

• Пример 150 А – Г. Некоторые образцы симметричных ладов<sup>1</sup>  
А. М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». Мелодический целотонный лад *es* гармонически структурирован в родственном ему увеличенном *Es* (12:6 и 12:3).



<sup>1</sup> Ладь обозначаются аналогично мажору и минору по центральному тону (аналогичен тонике) и латинскому названию лада (предложено Яворским):

- целотонный = *ton* (от лат. *tonus* – целый тон),
- уменьшенный = *dim* (от ит. *diminuendo* – уменьшая),
- увеличенный = *max* (от *maximum* – наибольшее),
- тритоновый (или дважды-лад) = *dpl* или *dupl* (от *duplex* – двойной); возможно также *trit* (от *tritonus*).

Например, уменьшенный лад в начале 2 картины «Садко» Римского-Корсакова – *C<sup>dim</sup>* (произносится: «Це-уменьшенный» по аналогии с *C-dur*, допустимо «Це-дим»).

Б. Н. А. Римский-Корсаков. «Ночь перед рождеством». Подобное применение, в сущности, не выделяет одного аккорда и одного основного тона в качестве господствующего. Тональная многозначность ( $b - des - e - g$ ) позволяет выделить один тон условно, по принципу какой-либо формы преобладания, здесь – по признакам структуры и контекста.



В. М. П. Мусоргский. «Борис Годунов». Вся сцена с курантами выдержана в дважды-ладе  $A - Dis$  с оstinatно выдержанными тоно-устоями  $cis$  и  $g$ . Также пример того, что в состав симметричного лада могут входить внесистемные тоны.



Г. А. К. Лядов. «Из Апокалипсиса». Редкий в поздне-романтической музыке образец полимодальности, то есть сочетания в одновременности двух различных симметричных звукорядов, хотя и родственных ладов (тритонового внизу,  $12 : 2$ , и малотерцового вверху,  $12 : 4$ ).





[нижний голос: и интервалы, и длительности в единой пропорции 1.2.2.1]

## Практические указания

### 1. Эскизы

В основе техники симметричных ладов в стиле XIX века лежат главные типы:

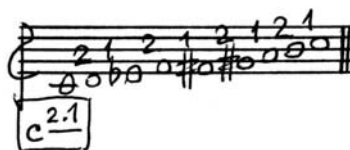
1. мелодический и 2. аккордовый, а также 3. комбинации того и другого.

Первый имеет дело с горизонтальными, второй – с вертикальными группами.

*Техника мелодических структур* с точки зрения модальности имеет преобладающее значение. Технические правила следующие.

Звукоряд лада в данной высотной позиции есть исходный звуковой материал (своего рода «мелодия-модель»). Сущность модальной техники состоит в верности звукоряду – он или единственный, или, по крайней мере, ощутимо лежащий в основе ряд звуков, из которого создается произведение. Пример – лад 21212121:

- Пример 151



Простейший способ образования мелодии заключается в гаммообразном движении по звукоряду вверх или вниз с соответствующей ритмизацией. Ввиду симметричного строения звукоряда (периодического повторения в нем одинаковых по структуре ячеек), при этом возникают секвентные последования, которые либо сохраняются (тогда они подчеркиваются), либо вуалируются благодаря ритму, рисунку линии, повторениям звуков или групп.

- Пример 152. [Римский-Корсаков]



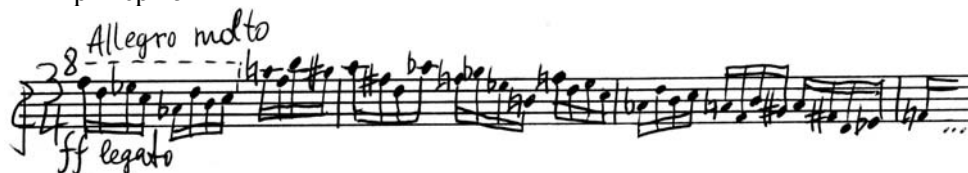
Столь же элементарно построение мелодии как при фигурации двузвучий, трехзвучий, четырехзвучий; с теми же ритмическими и метрическими условиями.

- Пример 153



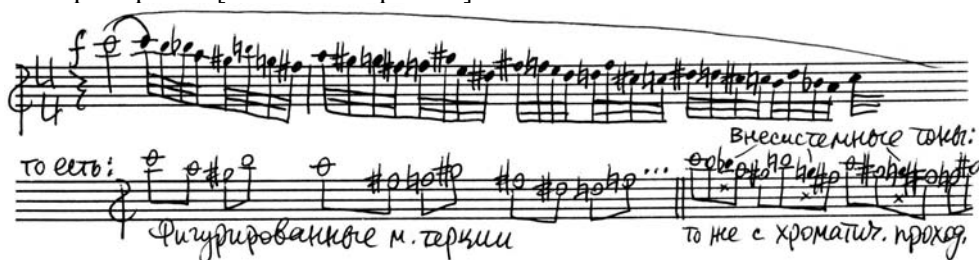
Более сложные приемы – чередование различных фигурированных созвучий.

- Пример 154



Применение внесистемных тонов лада (подобных неаккордовым звукам).

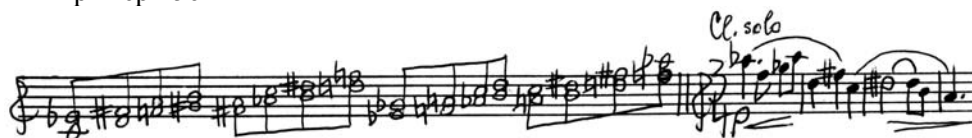
- Пример 155. [Римский-Корсаков]



(гемитоника 12 : 12 на основе уменьшенного лада)

Более свободный порядок мелодических ступеней, чем ходы в многоголосии по гамме или простым аккордам (однако – предусматривающий возможность гармонизации без свободного применения диссонансов).

• Пример 156



Впрочем, мягкие диссонансы (структуры 4.3.3, 3.3.4, 2.4.4, 4.2.4 и т. п.), свободно применяемые у Римского-Корсакова, также возможны, хотя представляют собой переход к иной трактовке модальной техники, типичной для музыки XX века.

• Пример 157



*Техника аккордовых последований.* Функциональность в модальной технике может имитировать строго тональную, скорее всего с некоторыми отклонениями. Однако специфичны последования с собственно модальной функциональностью. Наиболее характерно смещение художественного интереса с момента остро очерченных звуковых смен (по типу тональных:  $F^7 - A_s^7 - H^7 - D^7 - F^7$  и т. д.) на состояние длящегося пребывания в одной многокрасочной, переливающейся оттенками, звуковой сфере. В этом – принципиальное различие между модальностью и тональностью. Чтобы достичь эффекта, аналогичного (или сходного) функциональным сменам, для модальности требуется смена высотной позиции («тональности») лада. Еще в одном отношении обнаруживается, что ступени тональности вобрали в себя то, что прежде было свойственно целому ладу (в этом смысле звукоряд от VI ступени мажора – «эолийский», от IV-й – «лидийский» и т. д.).

Простейшие технические приемы – равноинтервальные (симметричные) последования (согласно модулю лада) одинаковых аккордов, построенных из звуков лада.

- Пример 158. Выбор аккордов:

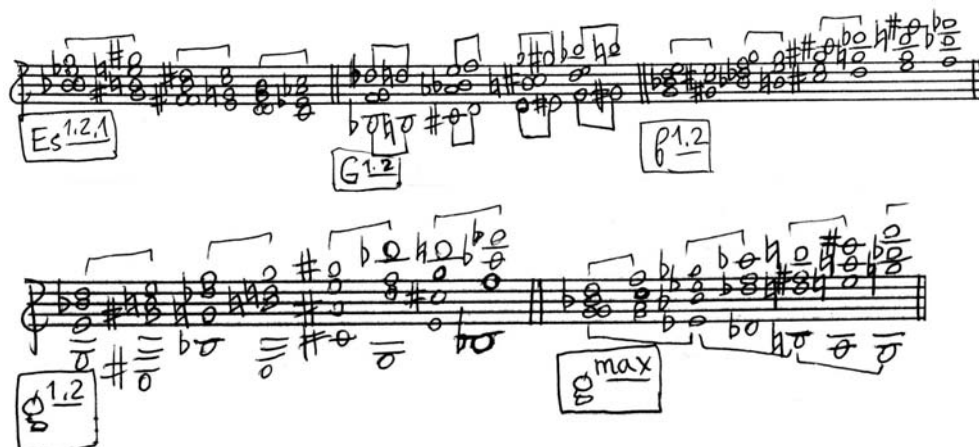


- Пример 159. Последования по равновеликим интервалам:



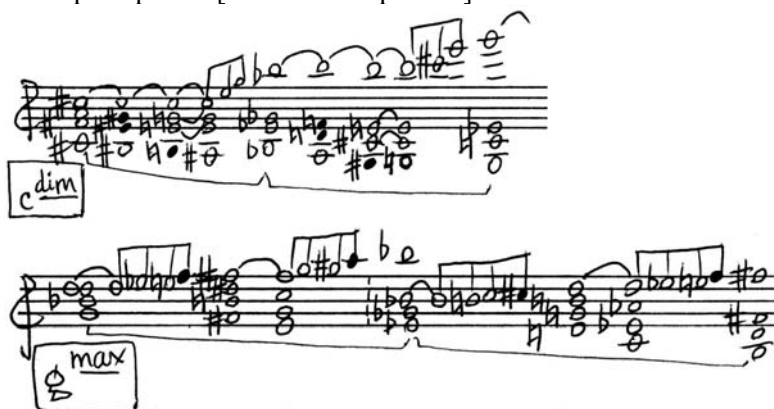
Наиболее эффектно последования по два аккорда в звене.

- Пример 160



Наличие двух аккордов в звене дает большое разнообразие гармонии и в то же время всё еще отчетливо выявляет целостность лада в его специфике – равновеликости (симметричности) звеньев. (Возможны, конечно, звенья по 4–5 аккордов, однако по мере увеличения длины звена растет его собственный удельный вес за счет роли целостной системы симметричного лада; поэтому такие звенья здесь почти не приводятся). При двух аккордах (тем более – при большем их числе) суммарный звукоряд нередко утрачивает свою модальную специфику, превращаясь в обычный двенадцатизвуковой ряд (то есть 12 : 12). Однако, как правило, благодаря симметричности лада, то есть повторяемости одних и тех же ячеек путем их секвенцирования, в одном или нескольких ведущих голосах всё же образуется характерный звукоряд, отражающий модальную специфику лада (см. четвертое последование в Примере 160). Примеры ячеек лада с неаккордовыми звуками и из нескольких (трех-четырех) аккордов:

- Пример 161. [Римский-Корсаков]



Далее аккорды становятся основой для выработки характеристических мотивов (по образцу Примеров 155–160).

Как и в других случаях, используется и линейно-полифоническое письмо, соединение мелодических рисунков, имитационно или неимитационно.

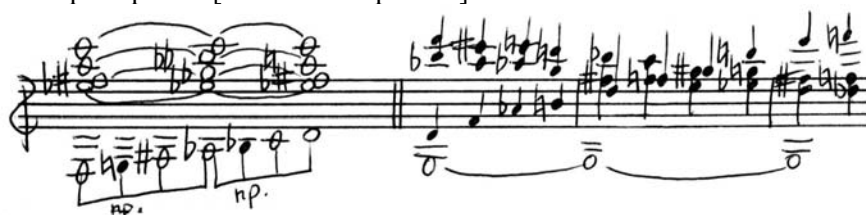
- Пример 162



(Обратим внимание: строгий «тональный» ритм и фактура традиционной полифонии не находятся в полном единстве с характером ладового материала, хотя и могут дать своеобразный синтез неоклассического типа.)

Соединение мелодической линии и аккордового пласта (либо протянутого аккорда): сочетание пласта двузвучий одноголосной линии и педали.

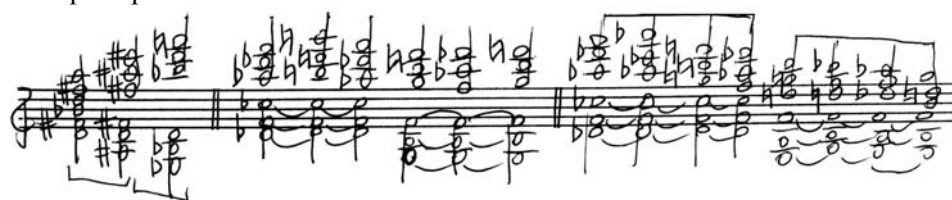
- Пример 163. [Римский-Корсаков]



(см. также Примеры 160, 165).

Наконец, сочетание двух аккордовых пластов, как правило, при условии косвенного движения:

- Пример 164



Наряду с одноголосными структурами в одной позиции, возможно применять также транспозиции (смена высотного положения как способ развития средствами того же лада).

- Пример 165



Для более крупных построений – наряду с систематическим и последовательным использованием всех высотных позиций данного лада – также и смена одного симметричного на другой, также на лады иной природы (натурально-диатонические; мажор и минор как условно-диатонические, так и хроматизированные и т. п.), в разных комбинациях.

## 2. Образец прелюдии в технике симметричных ладов Римского-Корсакова

Прелюдия в форме периода – первое соло Звездочета («Я колдун. Наукой тайной дан мне дар необычайный») из оперы «Золотой петушок».

Избираемая система – большетерцовая, с центральным элементом (ЦЭ):  $Es - H - G$ . Главный элемент (ГЭ) – два мажорных аккорда на расстоянии полутона ( $Es - E = T$  и  $N$  в  $Es$ -dur). Мелодическая находка – фраза, выполненная как аккордовая фигурация.

- Пример 166



План и форма: 1-е предложение – секвенция по большим терциям вниз (простейший прием изложения симметричного лада). Вместо каденции – повторение последнего звена как торможение движения (конечно, речи не может быть о традиционном половинном кадансе).

- Пример 167



Общий гармонический план периода – по звукам ЦЭ:

	1 предложение	2 предложение (развивающее)
	$Es (-E), H (-C)$	$(D^7-) Es, H^7 (-C)$
	$G (-As), G (-As)$	$G^7 (-C), H (-Fis) - dis$
тт.	1 8	9 17

Окончание мелодии задумано на терции  $H$ -dur, то есть на звуке, энгармонически равном начальному  $Es$ . Это средство усиления связи (замыкание) в тонально ослабленной структуре.

Гармония 2-го предложения – вариантная разработка избранных ГЭ (полутонового соотношения аккордов). Так как простейший прием – простое прохождение с избранным ГЭ по звукам уже состоялось, еще раз их повторять, без варьирования, кажется художественно бедным. Варьирование нарушает строгость модального звукоряда, но улучшает гармонию в целом. Способы варьирования главного функционального отношения (полутон вверх):

• Пример 168



Аккорды выбраны так, чтобы второе предложение было варьированием аккордовых структур и высот первого предложения (соотношение высот указано снизу). Гармония второго предложения ближе к оборотам мажорно-минорной системы (элемент смешения), и заключительный каданс, в H-dur, выполнен так, как если бы пьеса заканчивалась в H-dur (уже с традиционными функциями аккордов, в отличие от конца первого предложения). В прерванном кадансе появляется, однако, вместо ожидаемой тоники аккорд *C·fis·ais·dis*, в составе которого – минорный (энгармонически замененный) вариант начальной тоники: своеобразное средство замыкания на центральном тоне пьесы. В конце – «функциональный ракоход»: полутоновое соотношение аккордов в обратную сторону (не H – C, а C – H; не Es – E, а e – ... – dis, ср. тт. 3–4 и 14–15, 1–2 и 16–17). См. в Примере 169.

Мелодическая фраза один раз повторяется (тт. 3–4) на терцию ниже. В третьем звене секвенции дается ее обращение (и далее – повторение звена). Второе предложение благодаря этому можно начать подобно первому, только аккорд Es-dur теперь оказывается не начальным, а разрешающим. Вследствие этого возможно вступление quasi-канона у колокольчиков (в Примере 169 – дополнительный голос, начиная со второго такта второго предложения), как бы повторяющего мелодию первого предложения, но с опозданием на один такт. Перед каденцией – мелодическое нарушение, обострение с тем, чтобы далее восстановить (измененно) начальную главную мелодическую фразу (тт. 15–17). Пример 169 – схема-прелюдия. Оригинал Римского-Корсакова см. по клавиру оперы «Золотой петушок» (ц. 6–7 Введения, 17 тактов).



## • Пример 169

**Голосоведение и эволюция гармонии**

Голосоведение как мелодическое движение в голосах многоголосной ткани составляет важнейшую сторону *практической* реализации гармонии. Чайковский писал: «Истинная красота гармонии состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса, не стесняясь ни тем, ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда». «Искусство голосоведения» составляет «всю сущность гармонической техники»<sup>1</sup>.

Но нормы голосоведения не являются неизменными даже в рамках одной исторической эпохи (Моцарт и Бетховен, Чайковский и Мусоргский, Мусоргский и Римский-Корсаков). Тем более изменчивы они при сменах эпох. Так, голосоведение полифонии «строгого письма» XV – XVI веков резко отличается от голосоведения музыки «Нового времени» XVII – XVIII веков, хотя на стыке эпох, то есть в период конца XVI – начала XVII веков (Палестрина – Шютц), когда происходит сама стилевая перемена, процесс изменений может быть чрезвычайно постепенным, почти неуловимым. Еще более радикальная смена норм голосоведения произошла через 300 лет, при переходе от «Нового времени» к нашему XX веку. Сравним нормы голосоведения у Лядова и Прокофьева (Ю. Н. Тюлин передавал слова Глазунова, сказанные им в связи с

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. III-А. М., 1957. С. 43, 155.

исполнением Первого фортепианного концерта Прокофьева: «Это музыка для собак»), Вольфа и Веберна.

В процессе изучения стилей гармонии необходимо точнейшим и тончайшим образом учитывать нормы и особенности голосоведения, без чего недостижима главная цель практического изучения гармонии – постижение, освоение гармонической красоты. Под голосоведением подразумевается обширный комплекс приемов плетения гармонической ткани: выработка мелодических фраз в голосах, контрапунктическое соотношение голосов, расположение гармоний в гармоническом пространстве – удвоения аккордовых тонов, мелодическая фигурация, оптимальные приемы (нормы) совместного ведения голосов, фактурное развитие ткани как целого (широта, тесситура, плотность или разреженность, выровненность или, наоборот, неравновесие отделов ткани и т. д.). Будучи материальной реализацией гармонии, голосоведение есть выражение существа ладогармонической системы. Естественно, различные системы имеют различные, подчас резко противоречащие друг другу нормы голосоведения. Рассматривая гармонию в ее исторической эволюции, необходимо видеть эти различия. Для лучшего уяснения стилиевой обусловленности норм голосоведения сравним между собой три образца. Первый – в общеизвестных нормах классического голосоведения – Экспромт Ф. Шуберта op. 90 № 3 Ges-dur (рассматриваются начальные 8 тактов).

• Пример 170 А Б В

А. Без аккордовой фигурации



Б. Контурное двухголосие (двухголосный простой контрапункт; бас как контрапункт к мелодии)



В.

Мелодия

Остов гармонии в мелодическом голосе

мелодия как фигурация ЦЭ

ЦЭ

Всё искусство голосоведения направлено на максимальное выявление терцово-трезвучной консонантности звучаний. Мягкость и вместе с тем эластичная упругость терцового созвучия пронизывает всю структуру гармонической системы – ее ЦЭ (тоническое трезвучие), его развертывание-мелодию, контурное двухголосие (бас + сопрано) как контрапунктический остов гармонической ткани, чувственная полнота мягко колышущихся переборов благозвучных аккордов в их гармонической фигурации. Важны и негативные ограничения – запрет открытого или подчеркнутого звучания октав, квинт, кварт (при сосредоточении заключительного действия октавы в завершающем кадансе). С этими эстетическими установками связаны и все конкретные предписания, которыми сознательно или интуитивно руководствуется композитор, выверяя звучность гармонии.

Следующий пример – русская народная песня «Ой, да закипучий ключ» (из сборника А. Рудневой, В. Щурова, С. Пушкиной «Русские народные песни в многомикронной записи»).

Резкое отличие в нормах голосоведения бросается в глаза. Возможно говорить даже о полной противоположности их. Даже сами основные категории голосоведения – фактурные функции голосов – не вполне совпадают в Примерах 170 и 171.

## • Пример 171 А – Д

А.

ко-ло-де-а(36),  
ключ, де-лай да ко-ло-де-а(36).  
1. Ой, да за-ки-пу-чий ключ, де-ла-и да ко-ло-де-а(36).  
...чей ключ, де-лай ко-ло-но-де-а(36).  
де-ла-й ко-ло-а-но-де-а(36).

Б.

1. Ой, да за-ки-пу-чий ключ, де-лай ко-ло-де-а(36).  
2. Ой, да за-ки-пу-чий ключ, де-лай да ко-ло-де-а(36).  
3. Ой, да за-ки-пу-чий ключ, де-ла-и да ко-ло-де-а(36).  
4. Ой, да за-ки-пу-чий ключ, де-лай ко-ло-но-де-а(36).  
5. Ой, да за-ки-пу-чий ключ, де-ла-й ко-ло-а-но-де-а(36).

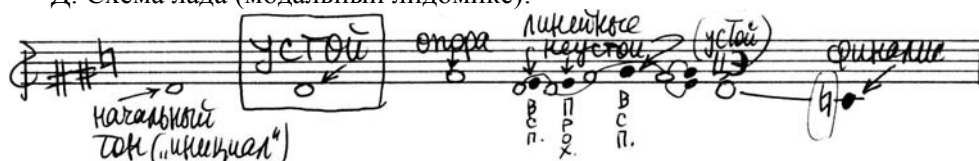
В. Схема многоголосия:

оск.-всп.-оск.-всп.-оск.

Г.



Д. Схема лада (модальный лидомикс):



В теме Шуберта действуют главнейшие обычные фактурные функции европейской музыки: 1) главный голос (мелодия), 2) контрапунктирующий ему бас, составляющий вместе с мелодией полифоническое *контурное двухголосие*, 3) средние гармонические голоса, придающие полноту звучания аккордовой гармонии. В более развитой ткани такого типа есть еще функции: 4) выдержанный или педальный звук, 5) противопоставляемый мелодии контрапункт; в многоголосной оркестровой ткани нередко дублировки движущихся голосов, прежде всего основной мелодии. В ткани же народного многоголосия<sup>1</sup> совершенно иная система фактурных функций. Здесь, как в полифонии, отсутствует фигурация аккордов, и не может быть того различия, которое в Примере 170 соответствует изложению А. Даже, казалось бы, такая очевидная категория, как мелодия, часто представлена необычно – не в виде доминирующего над другими одного главного голоса, а в виде двух (в иных случаях и большего числа) голосов: мелодия гетерофонно разветвлена (171 Б) так, что начавший ее голос может совпадать с нижним (слог «ло»). Нет здесь и контурного двухголосия с его упругим контрапунктом крепких линий крайних голосов (соответствует 170 Б). Сущность такого подголосочного многоголосия – в том, что все голоса – *варианты* одной мелодии, хотя подголоски (см. например, нижний голос) имеют явно подчиненное и оттеняющее значение в сравнении с *ведущими* голосами. При гетерофонии все голоса исполняют один единый интонационный комплекс (ср. партию двух нижних

<sup>1</sup> Приводимое многоголосие фиксировано в *многоканальной* записи (то есть записано подлинное звучание *каждого* голоса в народной ансамбле). Таким образом, впервые дается истинная картина русского народного многоголосия.

голосов в т. 2 и интонацию  $d - e - d$  в конце первого такта). Схема многоголосия – 171 В. Отсутствие тонально-функциональной аккордовой гармонии выражается в отсутствии звучания аккордов («гармонической вертикали») и функциональных смен (ср. с Примером 170). Вместо них принцип вертикали – *гетерофонная дублировка* ведущей мелодии при эстетической допустимости *вертикализации тонов лада*. Не только терцовые, но и секундовые созвучия эстетически допустимы, если они выводимы из гетерофонно излагаемой мелодии (171 Д). Секунды в вертикальных созвучиях, даже параллельные (171 Б, слоги «ла-и») являются здесь допустимой нормой голосоведения для неустоев – скользящих, «струящихся» ходов на срединных и предкадансовых участках; однако не нормой вертикальных устоев. Звукоряд, а не аккордовая система, есть действительная основа такого многоголосия. Это – многоголосная модальность в ее чистом виде. ЦЭ такой системы – не аккорд, а однозвук. Соответственно и система – не взаимодействие аккордов (TSDT), а взаимодействие модальных функций – устоя  $d$ , опоры  $fis$ , линейных неустоев  $e$  (вспомогательного к  $d$ , также проходящего от  $d$  к  $fis$ ) и  $gis$  (вспомогательного к  $fis$ ; также финалиса  $c$  – брошенного вспомогательного к устою  $d$  (функция финалиса стабильна: он показанным способом заключает каждый из куплетов песни, в записи их приведено девять, всего в песне их четырнадцать). Прочие особенности голосоведения проистекают от этого принципа модального лада.

Третий пример: *Н. А. Римский-Корсаков. «Садко», вступление ко 2-й картине* (первая часть двухчастной формы) см. в книге автора: *Гармония. Теоретический курс* (с. 212–215).

Римский-Корсаков в целом придерживается главнейших принципов классического голосоведения, сознательно ориентируется на них в своем Учебнике гармонии. Однако в его музыке немало отличий, составляющих драгоценную стилевую особенность композитора позднеромантической эпохи, черты индивидуального стиля<sup>1</sup>. Отметим некоторые, касающиеся голосоведения (см. в нотах Вступления ко 2-й картине «Садко»). Симметричные лады композитор трактовал с позиции единственно известной в его время теории мажора и минора, от которых они ответвились, но с которыми вступили в столь

<sup>1</sup> В эскизах к опере «Сервилия» (1899) Римский-Корсаков сам набросал несколько принципов и приемов гармонии и голосоведения (также формы и инструментовки): «1) поменьше каденций, 2) избегать секвенций, 3) несвязные аккорды и несвязные модуляции, 4) церковные лады: дорийский, фригийский, миксолидийский, 5) ритм, 6) ансамбли подлиннее, но проходящие, 7) [инструментовка] в аккордах соблюдать одинаковые регистры, 8) снимать, не разрешая, аккорды наподобие органа, 9) бросать бас и тем получать новые разрешения». См.: *Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений*. Т. IV доп. М., 1970. С. 120.

сильное противоречие. Римский-Корсаков дал им название «*круговые*» последования и модуляции, очень верно охарактеризовав тем самым их симметрию сравнением с самой симметричной геометрической фигурой. Но сами аккорды он был склонен трактовать как тоники тональностей, взятые без подготовки и покинутые без связи с последующими аккордами. Современная теория дает более верную картину (если бы здесь были модуляции, мы слышали бы сильное тональное *движение*, но музыка воплощает нечто диаметрально противоположное – *статику* волшебной завроженности) и обнаруживает новые особенности голосоведения, в чем-то противоположные классическим установкам.

Прежде всего – это неразрешаемые диссонансы. С точки зрения консонанса-устоя необъяснимо ведение септимы *b* в т. 5, *es* в т. 6, *b* в т. 7. Да и звучание их непохоже на звучание септим в классических аккордах. Это какие-то другие септимы, они не тяготеют больше ни вниз, ни куда-либо. Поэтому и аккорды  $C^7$ ,  $Fis^7$  в тт. 5, 6, 7 лишь по формальным наименованиям совпадают с классическими. Секрет всего голосоведения состоит здесь в том, что гармония функционирует не в мажорном или минорном ладу, а в модальном симметричном *уменьшенном*. Его ЦЭ – прежде всего уменьшенный септаккорд от *E*. В рамках данного лада все звуки ЦЭ являются *устоями* в том числе *e* и *b*. Поэтому они не требуют разрешения. Поэтому же трезвучия *C*, *Es*, *Fis*, *A* входят в комплекс *тоники* лада и не дают эффекта модуляции. Неизменность комплекса ЦЭ, его несменяемость естественны для воплощения характера статики. Но это не пассивная застылость, а сказочно многокрасочный, художественно богатый мир звучаний, навеянный образами русского фольклора. Таким образом композитору удастся блистательно разрешить труднейшую художественную задачу, одной из сторон чего явилось новое, смелое голосоведение, отнюдь не совпадающее с нормами классиков<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ощущение интонационной новизны музыкального языка, гармонии, голосоведения в наиболее сильной степени было свойственно Мусоргскому. Некоторые шокировавшие современников «неряшливости в голосоведении» ныне раскрыли заложенную в них новаторскую сущность и могут быть достойны специального внимания. Например, «*октавы Мусоргского*» – как с внутренними голосами («*Картинки с выставки*», «*Золотые ворота*», побочная тема, тт. 2–3), так и во внешних, крайних голосах: «*Борис Годунов*», хор «*Расходилась, разгулялась*», канон на словах «*Поднималась, тешилась*»; хор «*На кого ты нас покидаешь*», т. 2; также полный параллелизм – хор отшельников «*Помилуй нас, боже*» из 1 картины I действия.

### **Эволюция тональности. Сложение хроматической ладовой системы. Постальтерация**

Тональная система конца XIX – начала XX веков несет на себе отпечаток совершенно иной, в сравнении с венско-классической, эстетической концепции, весьма сильно отличается от системы времен Моцарта – Бетховена по составу элементов и по способу их связи между собой. Конечно, немало и таких тональных структур, которые весьма сходны с типом венско-классического интенсивного тяготения к тонике, но они охватывают лишь часть многообразного целого. Ряд мощных факторов, взаимодействуя друг с другом, сильнейшим образом преобразуют тональную систему изнутри:

- рост субсистем, в особенности хроматических,
- усиление роли побочных функций (D, S) и их всё более тесное взаимодействие с тоникой,
- дальнейшее усиление линейности, в частности хроматической,
- смещение ладов,
- функционально-инверсионная эмансипация диссонансов, неустоев (побочных доминант, вводных созвучий),
- развитие функциональных тритоновых замен,
- распространение ладов модального типа, натуральных и симметричных с подчас совершенно необычным обликом тональности в них,
- выдвижение новых типов неустоя высшего порядка в виде обширных участков диссонантности (без разрешения в консонансы),
- обогащение аккордовой вертикали,
- усиление роли энгармонизма,
- тенденция к смыканию «краев» лада – звуков и созвучий бемольной и диезной стороны,
- изменения системы тонального родства благодаря возрастающему сближению, казалось бы, отдаленных созвучий.

Эти и аналогичные факторы начинают объединяться, действие их – сгущаться в конце романтической эпохи.

Расширение тональности как увеличение аккордовых основных тонов, находящихся в подчинении власти данной тоники, постепенно начинает приближаться к своему пределу, захватывая уже и самые отдаленные от традиционного центра ступени – в полутоновом и тритоновом отношении к нему. Стабилизация ладовых смещений закрепляет существование в тональности

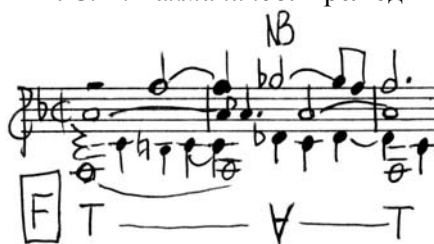


двойных ступеней<sup>1</sup>: нII и II (N и  $\mathbb{D}$ ), нIII и вIII (°Tr и M), нVI и вVI (W и  $^{+}\text{Tr}$ ), нVII и вVII (SS и A)<sup>2</sup>.

Побочные функции, наконец, пополняют систему и самой далекой гармонией – тритоновой, как правило, это субдоминанта к неаполитанскому или неаполитанский к субдоминанте: NS или SN (сдвоенные знаки надо понимать так: NS = в области неаполитанского – субдоминанта).

• Пример 172 А – Ж

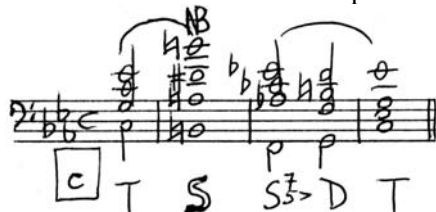
А. С. В. Рахманинов. Прелюдия F-dur (схема)



Б. А. П. Бородин. «Князь Игорь» (схема)



В. С. В. Рахманинов. Второй концерт (схема)



<sup>1</sup> Под ступенями в гармонии понимаются звуки – основные тоны аккордов, тем самым и аккорды как элементы гармонической системы.

<sup>2</sup> А – «атакта», лат. attactus – прилегающий [«А» = снизу, восходящий], от attingo – прикасаться, граничить. Буквенное обозначение известной функции прилегающего и латиноязычное его объяснение принадлежит Т. Зелиньскому (Zieliński T. Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. S. 116). Верхний, нисходящий прилегающий мог бы обозначаться V (как бы стрела, направленная вниз; см. Пример 172 А).

Г. Р. Штраус. «Кавалер розы» (схема)



Д. Р. Штраус. «Ариадна» (схема)



Е. М. П. Мусоргский. «Песня о блохе»



Ж. Ф. Лист. «Когда я сплю» (схема)



Все приведенные здесь обороты содержат аккорды, не принадлежащие ни диатонике, ни мажоро-минорной смешанной системе. Такие подчиненные тонике гармонии относятся к третьему типу ладовой системы – хроматической системе. Наиболее типичные для нее, не существующие в диатонике или мажоро-миноре, ступени следующие:

Мажор: нII>, нIII>, вIV, нV, нVI>, вVI<, нVII>, вVII<

Минор: нII>, нIII>, вIII<, вIV, нV, вVI<, вVII<

Особенность их применения в эпоху романтиков в том, что самые далекие из них возникают как выражение крайней экспрессии, как «выхождение за пределы» системы: в Сонате Листа нV – крайнее удаление от центра; в опере Бородина – высшее напряжение экспрессии; во Втором концерте Рахманинова – наибольшая напряженность тонально-функциональных отношений.

Важные изменения происходят и на другом традиционном пути расширения и трансформации тональности – в альтерации. Сохраняя свою коренную сущность – хроматическое видоизменение звуков аккорда (практически любой функции, в том числе и тоники), альтерация по мере распространения хроматически видоизмененных аккордов внутренне преобразуется. В одной из ветвей развития альтерации (у Скрябина) альтерированный аккорд из момента чрезвычайно неустойчивого и как бы нетерпеливого перехода в аккорд разрешения превращается путем функциональной инверсии в главное, эстетически центральное созвучие, что подготавливает соответствующую технику новой музыки XX века. Этап перерастания назовем *поздней альтерацией*, а то, во что альтерация превращается, – *постальтерацией*.

Творчество Скрябина – классический образец всех трех стадий развития техники альтерации:

ранний Скрябин – развитие ранней альтерации (Третья соната),

средний Скрябин – развитие поздней альтерации («Поэма экстаза»),

поздний Скрябин – постальтерация («Прометей»).

Сущность двух последних техник состоит в том, что альтерированные (или по происхождению альтерированные) аккорды становятся преобладающим или даже единственным гармоническим материалом. Консонирующие аккорды всё более вытесняются, вплоть до полного их исчезновения. Вытеснение трезвучия распространяется даже на тоническую функцию. В результате изменяется сама природа альтерации. Обострение тяготения к тонике перестает быть целью альтерированных аккордов, альтерированные аккорды утрачивают это качество и, в сущности, *перестают быть альтерированными*. Различие между поздней альтерацией и постальтерацией состоит в том, что поздняя альтерация вписана в систему тяготения к обычному (трезвучному) тональному центру, даже если он и избегается (например, согласно функциональной инверсии), а постальтерация уже развивается в системе, где нет этого тяготения, и центром является такое же (альтерированное по своему происхождению) созвучие.

### Техника поздней альтерации

Основа аккордики – альтерированные созвучия с мягкодиссонантной основой. Сущность большинства из них – усложненные, модифицированные, альтерированные доминантовые диссонансы.

• Пример 173

Альтерация в мажоре:

основание малых септим и увелич. секст (функция D):

Альтерация в миноре:

основание малых септим и увелич. секст (функция D):

Эти аккорды строятся также и в каждой группе побочных доминант расширенной тональности, включающей также и мажоро-минорные смешения. Так, если аккорды Примера 173 имеют один и тот же основной тон функции доминанты к тонике – звук g, то выпишем теперь аналогичные *другие основные тоны* побочных доминант в системе C-dur, от каждого из которых можно построить такую же группу аккордов, транспонировав выписанные в Примере 173 на соответствующий интервал.

• Пример 174

основание малых септим и увелич. секст (функция D):

Аналогично в миноре.

основные тоны подопытных доминант (в миксоре): отсутствуют

C D D D S D Tr D Sp D Dp D N D Tr D Dp D Tr Sp

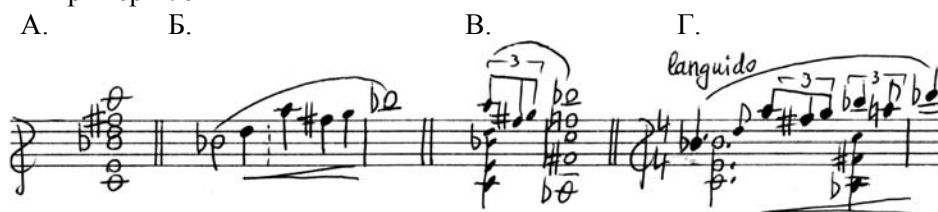
Итак, сущность техники заключается в переходе от одного мягкодиссонирующего доминантообразного альтерированного аккорда к другому; аккорды же такого рода расположены почти на всех ступенях хроматической гаммы, а с учетом однофункциональности доминантовых гармоний, отстоящих друг от друга на тритон – практически на всех двенадцати звуках.

### Эскиз на позднеальтерационную технику

Выбираем основной аккорд в тональности C-dur (Пример 176 А). Из его верхней части делаем лирический мотив – 176 Б (правда, именно «альтерационный» звук при этом пострадал, превратившись в горизонтальную гармонию, но постараемся наверстать упущенное при других аккордах). Под последний звук подставляем другой такой же аккорд, неизбежно «альтерированный» – 176 В.

Проверяем и уточняем возникающую фразу. Устанавливаем окончательный метр (4/4) и придаем мотиву ритмическую форму. Согласно лирико-жанровой сущности мотива (некое *languido*) смешиваем простое деление с округлым триольным – 176 Г. Мотив сам собой продлевается еще немного и заходит в следующий такт.

• Пример 176



Где заканчивать фразу? Надо придти к одной из основных тональных функций, например, к доминанте. Доминанту лучше брать не на квинте (звуке *g*), а на полутоне (звуке *des*). Простейший ход к ней – через повторение пары аккордов с расчетом, чтобы конец второй пары и оказался целевым аккордом с басом *des*. Получается последование басов: *as – f – des*. Основной аккорд на *f* как раз подходит как гармония под звук *des* в начале второго такта. Получаем остов двутакта:

Пример 177 А



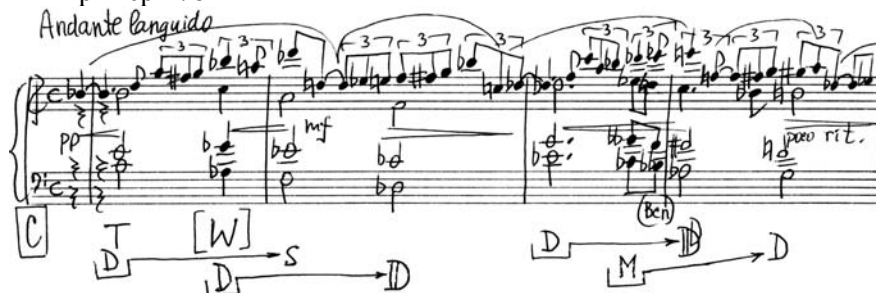
Дописываем мелодическую фигурацию во втором такте. Для большей мягкости начала мелодию начинаем из-за такта, а первый аккорд, наоборот отодвигаем с первой доли на вторую (отсутствие удара на первой доле смягчает характер музыки). Теперь двутактовая фраза – головка воображаемой темы – готова:

• Пример 177 Б



Эскиз можно было бы здесь и закончить. Но можно и продолжить. Простейший способ развития – секвентное повторение. Окончание двутакта звуком мелодии, лежащим на малую терцию выше начального, дает удобный повод превратить его в затакт секвенции, сдвигаемой по полтора тона вверх. Чтобы секвенция не звучала механично, варьируем ее: последний аккорд строим не на III-й, а на V ступени, первый аккорд ставим на первую, а не на вторую долю, при переходе в четвертый такт варьируем изложение аккорда в сторону большей активности, изменяем мелодию второго такта во втором звене секвенции – Пример 178. Заодно можем не церемониться с чопорностью нотации: всё равно звук  $si\sharp$  во втором такте не идет по «тяготению», так не обязательно его и нотировать как увеличенную сексту. Однако это не должно приводить к небрежности в записи, нотация должна быть продуманной и оправданной.

• Пример 178



### Тональное сжатие. Энгармонизм. Пантональность

Расширение тональности, интенсивность модуляционных процессов, смешение ладов, в особенности альтерация и симметричные лады, внесли новые качества в структуру классической тональной системы и существенно преобразовали ее изнутри. Одно из важнейших новых качеств – практически устранение «перегородок» между тональностями. В результате систематического соприкосновения между собой некогда отдаленных и чуждых друг другу тональных областей появилась техника быстрого чередования отдаленно-родственных гармоний. В рамках расширенной тональности к таковым относятся побочные доминанты и субдоминанты в отклонениях и аккорды смешанного мажоро-минора и миноро-мажора. Так как отклонения имитируют модуляционные процессы, то есть переходы из одной тональности в другую, то интенсификация отклонений и побочных функций с точки зрения процесса внутренней эволюции тональной структуры есть тональное сжатие. Под этим термином понимается превращение тональных смен во внутритональные смены, устранение промежуточных звеньев при переходе в более отдаленные тональные области, передача свойств тональных смен (например, секвенции по малым терциям в одном направлении) последованию аккордов.

Самое интенсивное тональное сжатие наблюдается в симметричных ладах, когда чередование диатонически неродственных трезвучий, «представляющих» свои тональности, превращается как бы в смену тональности в каждом аккорде (см. Пример 159), когда в рамках одного лада как бы объединяются несколько тональностей, или даже иногда две-три тоники сливаются в один аккорд (*fes · as · c · es · g · h* как объединение тоник E-dur + As-dur + C-dur в III акте «Золотого петушка» Римского-Корсакова, тт. 2–1 до ц. 260).

Особо важная роль в процессе устранения «перегородок» между тональностями принадлежит энгармонизму. Его справедливо считают средством ускоренного переключения тональных тяготений и мгновенного перехода к самым далеким гармониям, тональностям, то есть средство связи между удаленными друг от друга гармониями.

Но есть еще и другая сторона энгармонизма, которую можно считать одной из целей его распространения. Если учитывать взаимообратимость энгармонизма (например, не только малая септима равна увеличенной сексте, но и наоборот, увеличенная секста равна малой септима), то в условиях расширенной тональности постоянная легкая возможность энгармонизма устраняет последние преграды к тому, чтобы аккорд любой структуры (в полутонах) мог найти себе место на любом звуке полутоновой гаммы каждого из ладов. Позднеромантическая тональная система отличается весьма значи-



тельно от венско-классической. В частности, в интересующем нас отношении разница состоит в том, что в венско-классической тональности на первом плане гармонии слышится трезвучие, прежде всего тоническое; в позднеромантической же на первом плане нередко вместе с трезвучием и не менее заметно выступают мягкодиссонирующие доминантообразные гармонии. Психологически композитор хочет иметь дело с наиболее важными из них (структура в полутонах: 4.3.3 и 3.3.4 и другие) *независимо* от того, каким образом мотивируется их применение – альтерацией, отклонением, звукоизобразительностью, лейтмотивностью или еще какими-либо причинами.

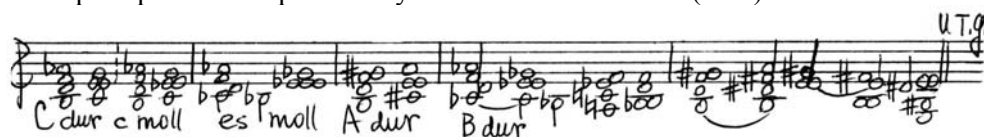
Отсюда тенденция позднеромантической гармонии расположить, под любой мотивировкой, определенное звучание аккорда то в том, то в другом месте, то на одной, то на другой ступени. Если аккорд не входит в диатоническую систему (а, например, малый септаккорд 3.3.4 в чистой диатонике встречается всего один раз), то при его введении он мотивируется как-нибудь иначе – как принадлежащий другому ладу, как подчиненный местной тонике, как альтерированное созвучие, как мнимый аккорд. Главная цель – получить в распоряжение определенный аккорд, звучание; как он будет мотивироваться – решается *ad libitum*. В результате возникает тенденция всетональности – пантональности, сначала как ощущение сквозной связи всех тональных областей в процессе перехода из одной в другую, далее (благодаря тональному сжатию) – как ощущение связи далеких уже внутритональных областей. Пантональная связь имеет два аспекта:

1. аккорд (если необходимо, переключаемый энгармонически) понимается во всех двенадцати высотных позициях в каждом из двух ладов;
2. в пределах каждой тональности аккорд данной структуры суммарно может найти место практически на каждом из звуков хроматической гаммы.

Аккорды, которые (с учетом энгармонических замен) получили пантональное применение, – прежде всего наиболее распространенные мягкодиссонирующие созвучия: уменьшенный септаккорд, доминантсептаккорд, малый септаккорд, увеличенное трезвучие и некоторые другие.

Систематизируем возможные значения важнейших мягкодиссонирующих аккордов, широко использовав развитый в классико-романтической (особенно позднеромантической) гармонии энгармонизм. Наиболее распространен в многообразных энгармонических заменах уменьшенный септаккорд.

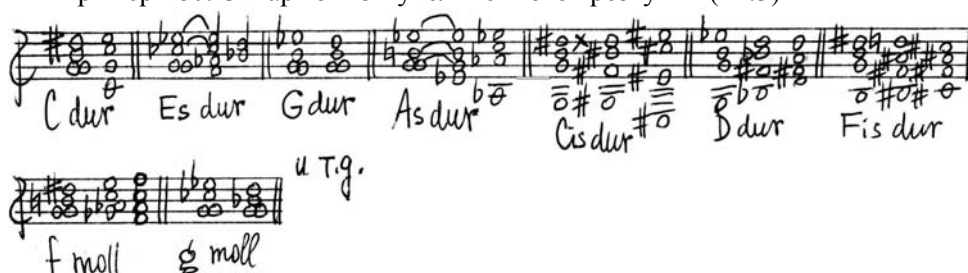
- Пример 179. Энгармонизм уменьшенной септимы (12:4)



При строго тональном разрешении уменьшенного вводного к субдоминанте (основной тон этой функции – прима тоники), по традиции применяется истолкование его как вспомогательного к доминантсептаккорду. Но вполне оправданно и более прямое проявление его функции – ход к тонике через разрешение в какую-либо субдоминантовую гармонию (разрешения в *H*, *h*, *D*, *d*). Прообразом понимания такого последования в рамках одной тональности служат цепочки побочных функций в диатонике:  $\text{III}^7 - \text{VI}^7 - \text{II}^7 - \text{V}^7 - \text{I}$ , где ни длина цепи субсистемных отношений, ни наличие тяготений к местным центрам и соответствующих мелодических ходов, направленных не к звукам тонического трезвучия, не противоречат ощущению общего единого тонального центра, а говорят лишь о несколько большей широте тональной сферы.

Аналогичен круг значений увеличенного трезвучия.

- Пример 180. Энгармонизм увеличенного трезвучия (12:3)



Здесь, как и в Примере 179, а также в нижеследующих, наряду с нормативными широко применяемыми последованиями приведены и более специфические. Встречаясь в музыке с более свободными тональными отклонениями (Лист, Дебюсси, Мусоргский), эти аккорды получают подчас необычные, индивидуализированные разрешения в тонику.

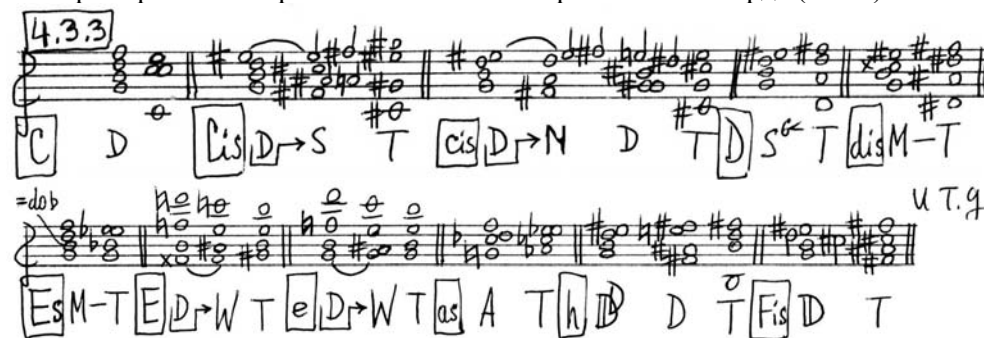
Энгармонизм целого тона как деление октавы на 6 равных частей дает целотонный аккорд. Различие между его структурой и тоническим консонирующим трезвучием столь велико, что разрешения целотонного шестизвучия в тонику хотя и встречаются (аккорд Лешего в «Снегурочке» Римского-Корсакова; систематику разрешения целотонного аккорда см. в «Лекциях по курсу гармонии» Способина), однако они малоестественны. Целотоновое шестизвучие либо не требует никакого разрешения в консонирующее трезвучие, либо – скорее всего – применяется в музыке, где не требуется разрешения вообще, либо разрешается в усложненное трезвучие, с побочными тонами (здесь мы несколько забегаем вперед).

- Пример 181. Энгармонизм целотонного аккорда (12 : 6)

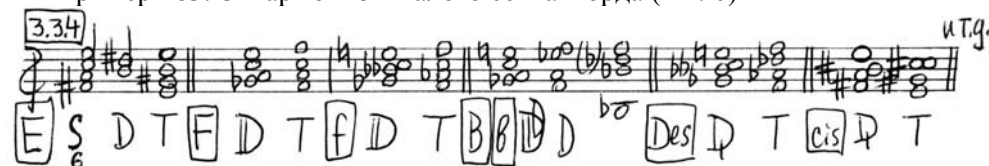


В классико-романтической гармонии энгармонизм целого тона широко применяется в аккордах с малой септимой (обращение целого тона большой секунды), заменяемой на увеличенную сексту, либо наоборот. Наиболее часто применяемые аккорды малой септимы (увеличенной сексты) имеют следующую структуру (в полутонах): 4.3.3 (малый мажорный септаккорд, доминантсептаккорд), 3.3.4 (малый септаккорд), 4.2.4, 4.4.2 (альтерированный доминантсептаккорд), 3.4.3 (малый минорный септаккорд). Приводим наиболее ходовые из них.

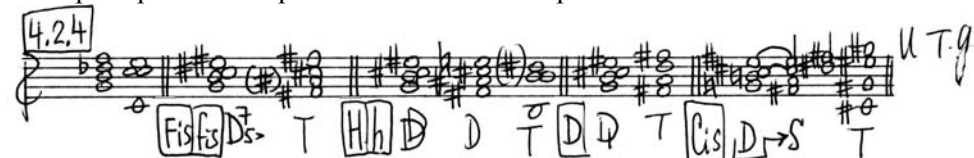
- Пример 182. Энгармонизм малого мажорного септаккорда (12 : 6)



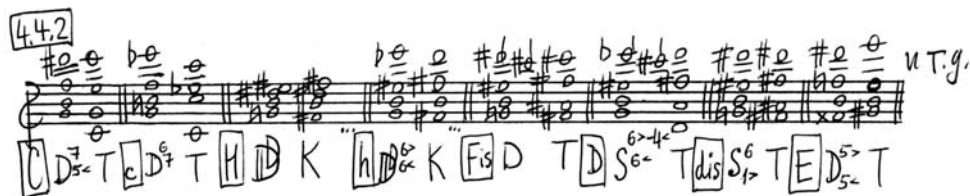
- Пример 183. Энгармонизм малого септаккорда (12 : 6)



- Пример 184. Энгармонизм малого мажорного с низкой квинтой



- Пример 185. Энгармонизм малого мажорного с высокой квинтой



При разрешении в *Cis* и *cis* аккорд 4.3.3 (см. Пример 182) на тритоновой ступени есть тритоновая замена аккорда на I ступени – побочной доминанты к субдоминанте; при введении в тонику используются плагальные свойства вводного терцквартаккорда. При разрешении в *Es-dur* аккорд  $G^7$  фактически –  $\Pi^7 < = M$ , однако в зависимости от разрешающего аккорда нотируется иначе (*dob* вместо *sh*); то же – при разрешении в *es-moll*: связь аккордов – больше-терцовая, следовательно (в данном случае) это аккорд вторичной мажор-минорной системы  $C - c / Es - es$ , но нотированный согласно условиям *es-moll*. При разрешении в *E-dur* и *e-moll* первые два аккорда связываются суб-системным квинтовым родством (основные тоны:  $G - C$ ). При разрешении в *as-moll* – перенесение в новый контекст прерванного оборота  $V^7 - VI >$ ; и такие, казалось бы маловероятные разрешения нашли свое место в тональной системе (Рахманинов, Первый концерт, I часть, 2-я ред., ц. 14 – *h · dis · fis · a - c · es · g · a*; в «Царской невесте» Римского-Корсакова, арии Грязного; ср. также образцы с аккордами иной структуры: *g · a · c · e - fis · gis · his [· e]* и далее аккорд *Cis-dur* во II части Третьей симфонии Рахманинова и т. п.). Вполне нормативное разрешение  $nVII^7 - V^2$  (см. Чайковский, Шестая симфония, IV часть, тт. 9, 7 до начала коды, разрешение в *A-dur*) при хроматизации системы может получать важную идею параллельного полутонового движения большими терциями в тоническую терцию (см. разрешение в *A-dur*). Аккорд 4.3.3 на *VI* ступени есть побочная терцовая доминанта к субдоминанте и трактуется подобно *VI* ступени; движение направляется к субдоминанте, возможно и весьма изысканной (разрешение в *B-dur* и *b-moll*).

Разрешение аккордов 3.3.4 (Пример 183), 2.4.2 и 4.4.2 (Пример 184) и 4.4.2 (Пример 185) делаются согласно таким же принципам. Правомерность движения (строго тонального) от некоторых аккордов сначала в сторону субдоминанты имеет своей первичной моделью основную функциональную формулу TSDT (как правило, такое движение исходит от аккордов I, *VI*, III ступеней, функционально близких тонике).

Но если один аккорд можно разрешить в системе практически каждой тональности, то, следовательно, возможно систематизировать то же явление и

иным способом – чтобы тональность была одной и той же, а аккорд брался бы от разных звуков (опять-таки с условием энгармонической замены во всех необходимых случаях). Покажем это на примерах четырех аккордов – 3.3.3, 4.4, 4.3.3 и 3.3.4.

- Пример 186. Уменьшенный септаккорд в мажоре

Пример 100. 5-мембранный септаккорд в мажоре

и т.д.

C D T BC17-D T D T S1<6< T D S1<6< T

[? T 1<]

- Пример 187. Уменьшенный септаккорд в миноре

Пример 16.4. Уменьшенный секстакорд в миноре

и т.д.

- Пример 188. Увеличенное трезвучие в мажоре

Princip 100: 1. Same rhythmic species are 2. Markings

Example 100: 1. Same rhythmic species are 2. Markings

Chord sequence: C, D<sup>+</sup>S, T, S<sub>6</sub>>D, T, D, D<sup>b</sup>P, T, D<sub>6</sub>>S, T, T<sup>S</sup>=S, D<sup>6</sup>T

Handwritten note: n.t.g.

- Пример 189. Увеличенное трезвучие в миноре

Handwritten musical notation on a staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The notation includes various chords and melodic lines. Below the staff, the following sequence of chords is written:

C S1> T +S6> D T D6-5 T D D D→S "

- Пример 190. Малый мажорный септаккорд в мажоре

Пример 196. Малый мажорный секстаккорд в мажоре

- Пример 191. Малый мажорный септаккорд в миноре

Handwritten notes:  $= do\sharp$ , и т.д.,  $[C] D-S_{6-5} ' ' D T ' ' ' D>-T M-T$

- Пример 192. Малый септаккорд в мажоре

Handwritten notes: и т.д.,  $[C] S_{6<} T$

- Пример 193. Малый септаккорд в миноре

Handwritten notes:  $= fa b$ , и т.д.

Продemonстрированные качества позднеромантической тональности не представляют собой пантональной системы, а только отдаленные ее тенденции. Однако важно, что еще в пределах мажорно-минорной тональности издавна и скрыто формировались элементы новой системы гармонии, ставшей господствующей в музыке XX века. В отношении же позднеромантической гармонии пантональная трактовка аккордов сказывается в пробивающемся новом принципе репрезентации аккорда, то есть его «представления» в контексте. У классиков аккорд всегда вводится в действие при обязательной точной выверенности его тонального значения (тональной функции) и соответственно оказываемого им эффекта; аккорд *сцепляется* с другими. У поздних же романтиков (впервые наиболее открыто – у Листа) иногда аккорд *проводится*, как может проводиться тема в фуге. В особенности на участке развития близкий к пантональности контекст создает такую ситуацию, когда практически любой аккорд имеет какое-то тональное значение, и центральное, и местное («омнитональность», по Фетису). Поэтому заботой тогда будет не та или иная тональная функция (ведь какая-нибудь всё равно получится), а драматургически регулируемый характер связи с предшествующим или последующим аккордом: большая близость или контраст, общие звуки обыгрываются или игнорируются, соотношение малотерцовое или большетерцовое,

или тритоновое, полутоновое и т. д. Психологически классическое *сцепление* (аккордов) значит: держа в руках прочную нить связи с тоникой, можно далеко от нее отходить, однако не отрываясь от нити (это ведет к гибели); позднеромантическое *проведение*: можно не держаться за нить связи с тоникой, так как поддержкой могут служить теперь очень близко находящиеся противоположные стены, от которых всегда легко вернуться к исходной точке.

### Состояния тональности. Тональные индексы<sup>1</sup>

Между классической тональностью времен Моцарта – Бетховена и «новой тональностью» XX века лежит путь непрерывной и абсолютно ровной в своей постепенности эволюции, нигде нет никаких скачков. От Моцарта до Бетховена, от Бетховена до Шуберта, от раннего Скрябина до среднего, от среднего до позднего, от раннего тонального Шёнберга к его «атональному» периоду, от Стравинского «Жар-птицы» к Стравинскому «Весны священной», от Веберна ранних песен к Веберну песен ор. 3–4 – всюду эволюция постепенная, разве что иногда в начале более медленная, а иногда – в период 1905–1913 – стремительная. И между тональностью «Дон Жуана» и Героической симфонии, с одной стороны, и тональностью «Багатели без тональности» Листа, «Прометея» Скрябина, прокофьевского «Наваждения», «Петрушки» Стравинского, вокальных стихотворений Рославца, «Лунного Пьеро» Шёнберга, пяти пьес ор. 5 Веберна, с другой, заполнены все стадии перехода, если возможно говорить о «стадиях» текущего процесса.

Естественно, сущность тональности постепенно и незаметно меняется. Под тем же названием «тональность» в сонате Бетховена, «Кашее» Римского-Корсакова, «Загадке» Скрябина, бальмонтовских «Стихотворениях» Стравинского, «Пеллеасе» Дебюсси, Пассакалии Веберна фигурируют структуры столь несходные друг с другом, что только прикрытие одними и теми же традиционными наименованиями d-moll, Des-dur дает повод думать, что они обозначают одни и те же вещи. На деле же эволюция тональности проходит ряд особых состояний, которые необходимо учитывать при восприятии, анализе гармонии и при ее сочинении. То, от чего музыка отказалась в XX веке в пользу свободной «атональности», модальности, додекафонии, сонорики, это не та тональность, какой мы знаем ее по учебникам гармонии, опирающимся на тип тональности венских классиков, выдаваемых за тональность вообще. Всё дело в *составе* тональности.

---

<sup>1</sup> Изложение этой проблемы и теорию состояний тональности необходимо прочесть в книге автора: Гармония. Теоретический курс. С. 383–399.

Чтобы понять происходившие в конце XIX – начале XX века изменения в существе тональности, необходимо учитывать ряд критериев, показывающих ее состояния. Эти критерии мы называем **тональными индексами**. Таких индексов оказывается четыре:

1. **Центр** (= Ц), его наличие или (изредка) отсутствие.
2. **Тоника** (= Т), ее наличие или отсутствие.
3. **Сонантность** (= С) – уровень (кон-)(дис-)сонантного напряжения.
4. **Функциональное тяготение** (= Ф).

Каждый из тональных индексов имеет свои полюсы, положительный и отрицательный.

1.	Ц <sup>+</sup>	центр единый;
	Ц <sub>-</sub>	центров два или более, центр неопределен.
2.	Т <sup>+</sup>	тоника реально представлена;
	Т <sub>-</sub>	тоника реально не представлена.
3.	С <sup>+</sup>	консонантность; диссонансы разрешаются в консонансы;
	С <sub>-</sub>	диссонантность; диссонансы не разрешаются в консонансы.
4.	Ф <sup>+</sup>	функциональные значения центристремительны, указывают на тонику;
	Ф <sub>-</sub>	функциональные значения центробежны, на тонику не указывают определенно.

В зависимости от конкретной комбинации указываемых индексами факторов тональности получаются около десятка различных состояний тональности, имеющих иногда еще некоторые разновидности. Систематизируем эти наиболее важные состояния тональности.

I. **Функциональная тональность:**

Ц <sup>+</sup>	Т <sup>+</sup>	С <sup>+</sup>	Ф <sup>+</sup>
----------------	----------------	----------------	----------------

II. **Рыхлая тональность:**

Ц <sup>+</sup>	Т <sup>+</sup>	С <sup>+</sup>	Ф <sub>-</sub>
----------------	----------------	----------------	----------------

То есть: центр однозначен, тоника представлена, диссонанс подчинен, функции не указывают однозначно на тонику-центр.

III. **Диссонантная тональность:**

Ц <sup>+</sup>	Т <sup>+</sup>	С <sub>-</sub>	Ф <sup>+</sup>
----------------	----------------	----------------	----------------

То есть: центр обозначен, тоника представлена, диссонанс самостоятелен (не подчинен консонансу), функции центристремительны (определенно указывают на центр).

IV. **Парящая тональность (атоникальность):**

Ц <sup>+</sup>	Ц <sub>-</sub>	С <sub>±</sub>	Ф <sup>+</sup>
----------------	----------------	----------------	----------------

То есть: центр однозначен, тонический аккорд не появляется, диссонанс подчинен (может быть и свободен), функции указывают на центр.

V. **Инверсионная тональность:**



$\text{Ц}_{(2)}^1$	$\text{T}^+$	$\text{C}^+$	$\text{Ф}^+$
--------------------	--------------	--------------	--------------

То есть: всё, как в обычной тональности, но вследствие действия функциональной инверсии либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тоники, либо начало и конец – не на тонике (полная инверсия).

#### VI. Переменная тональность:

$\text{Ц}^{1-2}$	$\text{T}^+$	$\text{C}^+$	$\text{Ф}^+$
------------------	--------------	--------------	--------------

То есть начало в одной тональности (полно выраженной и определенной), а окончание в другой. Тональности либо равноправны, либо одна главная, другая подчиненная.

#### VII. Колеблющаяся тональность:

$\text{Ц}^{1-2-3}$	$\text{T}^+$	$\text{C}^+$	$\text{Ф}^-$
--------------------	--------------	--------------	--------------

То есть: тоника слаба (как в рыхлой тональности), поэтому центр ощущается только тогда, когда звучит данный устой, центр меняется вслед за каждой опорой, тоника каждого вполне определена, диссонанс подчинен (если он есть), функциональность не указывает на общую тонику (но безразлично обрисовывает ее в каждой опоре); от рыхлой тональности отличается тем, что в той – тоника в начале и в конце одна и та же, а здесь они различны. От переменной тональности отличается тем, что в той есть крупномасштабное тональное тяготение (хотя центров его оказывается не один, а два или более), а в колеблющейся его нет.

#### VIII. Многозначная тональность:

$\text{Ц}^{1=2}$	$\text{T}^+$	$\text{C}^\pm$	$\text{Ф}^-$
------------------	--------------	----------------	--------------

То есть: гармония определена в одной тональности, но примерно так же и в другой в одно и то же время. От колеблющейся тональности отличается тем, что обе тональности слышатся сразу, а не попеременно.

#### IX. Снятая тональность:

$\text{Ц}^{\text{неопред.}}$	$\text{T}^-$	$\text{C}^-$	$\text{Ф}^-$
------------------------------	--------------	--------------	--------------

То есть: каждый из аккордов, взятый сам по себе, легко угадывается в какой-нибудь тональности, но никакой тоники не слышно совсем, тональная тьма как специальное средство.

#### X. Политональность:

$\text{Ц}_1^+$	$\text{T}^+$	$\text{C}^+$	$\text{Ф}^+$
$\text{Ц}_2^+$	$\text{T}^+$	$\text{C}^+$	$\text{Ф}^+$

То есть: парадоксальным образом одновременно две музыки, каждая в своей тональности; для отчетливости разъединения тональностей нужны еще средства, позволяющие им не сливаться в одну сложную систему: фактурное разобщение (даже пространственное, например, если играют несколько оркестров сразу), тематические, тембровые разъятия; особенно важно – раздель-

ное функционирование гармонии, как минимум две отчетливо сменяющие друг друга контрастные функции (например, Т и D) в каждом из пластов.

При иных комбинациях тональных индексов могут возникать и какие-либо иные состояния тональности.

### Дополнительная литература

*Баранова Т. Б.* Понятие модальность в современном теоретическом музыкознании // «Музыка»: Научный реферативный сборник. Вып. 1. М., 1980.

*Беляев В. М.* «Борис Годунов» Мусоргского (1930) // Беляев В. М. Мусоргский, Скрябин, Стравинский. М., 1972.

*Бершадская Т. С.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Л., 1961.

*Григорьев С. С.* Теоретический курс гармонии. М., 1981. Глава XIX.

*Дернова В. П.* Гармония Скрябина. Л., 1968.

*Дубовский И. И., Евсеев С. Е., Соколов В. В., Способин И. В.* Учебник гармонии. Тема 27.

*Кастальский А. Д.* Основы народного многоголосия. М.-Л., 1948.

*Катуар Г. Л.* Теоретический курс гармонии. Ч. I. М., 1924.

*Римский-Корсаков Н. А.* Практический учебник гармонии // ПСС. Т. IV. М., 1960.

*Руднева А. В., Щуров В. В., Пушкина С. И.* Русские народные песни в многомикрофонной записи. М., 1979.

*Способин И. В.* Лекции по гармонии. М., 1969. Главы VIII-XI, Глава XII, раздел 4.

*Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. Вступление.

*Тюлин Ю. Н.* Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1972.

*Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. М., 1966.

*Холопов Ю. Н.* Тональность. Функции ладовые // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.

*Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

*Холопов Ю. Н.* Романтическая гармония и путь к Новой музыке // Musica Theorica-1. МГК, 1995. С. 6–12 [на правах рукописи].

*Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть 1. М., 1996.

*Холопов Ю. Н.* Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. Науч. труды МГК. Сб. 30. М., 2000.

*Холопов Ю. Н.* Структурные уровни гармонии // Musica Theorica-6. МГК, 2000 [на правах рукописи]; Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов на/Д: РГК, 2002. С. 7–21.

*Холопов Ю. Н.* Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2002.

*Motte D. de la.* Harmonielehre. Kassel, 1976. S. 212–248.

*Zieliński T.* Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983. S. 94–130.

## Практические задания 23-31

### ЗАДАНИЕ 23

Ⓐ

Два варианта:

1. П. И. Чайковский. Первая симфония, II часть, Adagio Es-dur,  
или

2. П. И. Чайковский. Второй квартет, III часть, Andante f-moll.

Анализ стилистических особенностей гармонии, гармонических структур, гармонического развития целой формы, анализ голосоведения. Игра гармонической схемы, начиная от побочной темы вплоть до репризы главной.

Ⓟ

Сочинить большое Andante на две заданные темы, примерно в позднеромантическом стиле гармонии. Заданные темы (выбрать одну из пар):

• Пример 194 А Б

А. Главная тема



Побочная тема



## Б. Главная тема





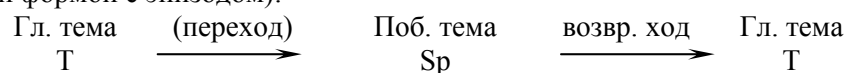


Анализ (как и все другие анализы) предназначается, в частности, и для того, чтобы *непосредственно заимствовать* приемы гармонической техники (и техники формообразования) с последующим применением их (конечно, по-своему) в своих собственных работах – письменных и по игре на фортепиано.

Примечания к отдельным сочинениям.

#### 1. Первая симфония, II часть.

Форма малого рондо Adagio происходит от типичной структуры медленных лирических частей сонатных циклов (часто называемая сложной трехчастной формой с эпизодом):



Усложнение формы состоит в повторении частей (побочной и репризы главной темы). Знакомые уже нам черты структуры каждого из разделов малого рондо представлены и здесь со всей полнотой функциональных значений частей в их дифференцированности и со всеми сильными и тонкими контрастами. Следует обратить внимание на особенность тональной структуры главной темы (заключительный каданс начального 8-тактового периода, пропорции тоники и не-тоники во всей теме в целом), на различие в типе гармонической структуры между главной и побочной темами, на глубокие различия в характере переходов – от главной темы к побочной и, наоборот, от побочной темы назад к главной (классические приемы здесь невозможны).

Специально надо проанализировать гармонические приемы, создающие крупномасштабность гармонических структур, что соответствует крупной, тем более симфонической форме – различия в гармонической пульсации (где она проста и равномерна), как в малой песенной форме, где гармония может задерживаться на несколько тактов или где может многократно повторяться один оборот, создание длительных линий развития (также длинных мелодических линий в голосах, в басу).

В Adagio Первой симфонии Чайковского необходимо проследить средства создания сквозного развития, идущего через двукратное (а не однократное) изложение эпизода с последующей репризой.

Подобные повторения в медленных частях возможны лишь при условии, что повторяющаяся часть дает заметно более высокий уровень гармонического напряжения или значительно большую развитость ткани (голосоведения, плотности фактуры, активности тембров и т. д.).

Притом все подобные особенности изложения должны трактоваться в контексте эстетики Чайковского.

## 2. Второй струнный квартет, III часть.

Это Andante написано в типичной форме для медленных лирических частей сонатных циклов и составлено из частей, уже хорошо знакомых нам по предыдущему изложению. Гармоническая структура каждой из частей предельно ясно соответствует общей логической функции данного раздела формы, но только всё выполнено средствами гармонии романтической эпохи.

С учетом этих общестилистических свойств гармонии при анализе следует обратить внимание на особенность гармонической структуры вступительной темы, главной темы (она содержит черты экспрессии, малохарактерные для аналогичных классических тем). Также – на различия в типе гармонической структуры между главной и побочной темами (почему одна из них главная, а другая побочная), на глубокие различия переходов – от главной темы к побочной, и, наоборот, от побочной темы назад к главной.

Специально надо проанализировать жанровые особенности гармонии. Гармония струнного квартета характеризуется сочетанием масштабности крупных форм и филигранной тонкости в отделке фактуры; эти свойства проявляются и в данном, мастерски написанном Andante. Нужно обратить внимание на гармоническую пульсацию, в частности на то, где, в каких местах формы возможны замедления гармонико-функциональных смен, а где дается обычное для песенных форм простое и относительно равномерное их чередование (надо вообще владеть этим сильным средством образования форм – уметь на определенных участках приостанавливать функциональные смены, а на других, наоборот, ускорять их). Как выражается свойственное крупным формам образование длительных линий развития.

В Andante Второго квартета Чайковского необходимо проследить средства создания сквозного развития, идущего через многократное изложение основного тематического материала. Чайковский сохраняет свойственные простым песенным формам повторения кратких (здесь – по 5–6 тактов) мелодических построений. В рамках жанра квартета это требует от композитора постоянного обновления звучания, притом с таким расчетом, чтобы изменения в принципе шли по нарастающей линии («принцип роста» в форме). Здесь особенно важно проследить фактурные изменения, интенсификацию голосоведения (также нарастающую плотность, упругость ткани, специально – оперирование ограниченным количеством тембров).

Обратите внимание! Четырехголосная в основе своей ткань квартета, нормы голосоведения, четырехстрочная запись – всё это позволяет рассматривать подобное развитое голосоведение в качестве *идеальной модели* и для учебно-школьных работ, прежде всего для сочинения прелюдий на две заданные темы, в форме малого рондо (как здесь у Чайковского).


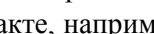


Естественно, все подобные особенности изложения должны объясняться с позиций эстетики Чайковского.

Ⓟ Конкретный ориентир для данной прелюдии – Andante Второго квартета П. И. Чайковского, хотя в ряде существенных деталей форма и, естественно, гармоническая структура прелюдии отличаются от анализируемой пьесы. В целом прелюдия мыслится как широко развернутая лирическая пьеса с большим разворотом гармонических «событий», с большим нарастанием в кульминационной зоне, с элементом крупномасштабных отношений в форме.

Комментарии к отдельным частям пьесы:

1. *Главная тема.* Форма ее должна быть широко развитым периодом 8 + 8 тактов, где каждый восьмитакт лишен внутренней повторности типа двух предложений, а тяготеет к форме большого предложения со структурой 22112. Всего в периоде должно быть два каданса (а не четыре: то есть внутри большого предложения не должно быть кадансов, только в конце его).

Чтобы построить хорошее большое предложение, в данном случае рекомендуются некоторые гармонические и ритмические приемы. Гармонически целесообразно сделать местом наибольшего сходства с началом фразы лишь начало второго предложения, то есть т. 9 (или 9–10); на протяжении же тт. 3–8 надо добиваться неповторения гармонии начала. Для этого возможно использовать ход по другим ступеням, отклонения; к концу восьмитакта – может быть небольшой ход по диссонансам (типа доминантовой цепочки), приводящий к обычному полукадансу на D в момент вступления восьмого такта. Ритмически – сходная трудность; надо избежать опасности монотонности вследствие повторения ритмических фигур. Для этого рекомендуется во втором двутакте не повторять ритма первого. Например, в варианте 194 А в тт. 3–4 можно дать ритм:  или другой, со сходной степенью контраста. А далее, в тт. 5–6 можно сделать секвенцию с отчетливым повторением ритма (то есть ритм мотива шестого такта сделать таким же, как и мотив пятого); после того, как будет построено 6 тактов, не составит труда услышать естественный ритм заключения первого предложения. В варианте 194 Б целесообразно добавить в сопрано ритм контрастных длительностей во втором такте, например: , со слоением восьмых в теноре или других голосах. Далее же поступать, как в обычном большом предложении – в тт. 3–4 повторение ритма тт. 1–2, в тт. 5–6 вычленение более активного ритма (здесь – скорее первого мотива) и его повторение, после чего легко услышать ритм кадансового двутакта (тт. 7–8).

После сочинения первого предложения (тт. 1–8) получившуюся мелодию можно повторить с другим кадансом, который должен дать полное и совершенное заключение в тонике. Если мелодия предложения получится ритмически и гармонически разнообразной и интересной, пригодной для того, чтобы послушать ее еще раз, то во втором предложении можно оставить ее в сопрано, лишь слегка оживив и варьировать изложение в сопровождающих голосах. Если же есть опасение впасть в однообразие при повторении первого предложения во втором, то лучше в начале второго предложения (в тт. 9–12) передать мелодию в альт (или тенор), а в сопрано написать контрапункт контрастными длительностями (например, для варианта 194 А  $\text{♪♪.♪♪.♪♪}$ , для варианта 194 Б  $\text{♪♪.♪♪.♪♪}$  или подобные ритмы). Далее, при некотором оживлении сопровождающих голосов мелодию можно вновь передать в сопрано, где изменения вскоре наступят из-за другого каданса в последнем двутакте.

В обоих вариантах перед заключительным кадансом должна быть яркая гармония или, по крайней мере, не менее яркая, чем на соответствующем месте первого предложения.

Главная тема в целом должна быть сравнительно уравновешенной, в ней нежелательна сильная, яркая кульминация (яркие, сильные средства гармонии лучше приберечь для второй половины формы). Но всё же главная тема должна звучать, как нечто масштабное, в этом смысле значительное, весомое.

2. *Переход ко второй теме.* В настоящей форме такой переход может быть несложным, в виде короткой связки. Это как бы сопоставление тем, с большой паузой, заполняемой переходом-связкой. В переходе можно полагаться на один мелодический голос (необязательно сопрано), со скромными сопровождающими аккордами в прочих голосах (возможно – 1 аккорд в такте, с большими паузами, причем аккорд – на разных частях такта). Цель связки – подвести к моменту вступления второй, побочной темы (подвести, в частности, по регистру и ритмике).

3. *Побочная тема.* Вторая тема должна производить впечатление «легкой», менее массивной и устойчивой, чем первая, главная. В сущности, вторая тема занимает всего 4 такта (надо дописать, следовательно, еще только 2 такта). Гармонически четырехтакт можно закончить либо на главной гармонии 2-й темы (в варианте 194 А – на Gis, в варианте 194 Б – на G), либо на такой, которая убедительно разрешается в первый аккорд следующего построения. Так как после побочной темы (4 такта) идет ее двукратное повторение, то необходимо во втором двутакте избежать повторения ритма первого; например,

в варианте 194 А в тт. 3–4:

 или подобные ритмы

в варианте 194 Б в тт. 3–4:

 или подобные ритмы

Чтобы хорошо завершить изложение четырехтакта, целесообразно сначала представить, как будет выглядеть повторение темы с такта 5 (и далее), после чего расположить последний аккорд такта 4 в зависимости от удобства перехода к такту 5.

После того, как будет написан первый четырехтакт побочной темы, его надо дважды повторить в виде очень крупной секвенции. Возможный тональный план перемещений указан на с. 368, однако его можно изменить, при обязательном условии – недопустимо повторение тоники главной тональности. Вряд ли возможно, однако, простое секвентное повторение начального четырехтакта. При первом повторении предложения нужно мелодию передать в средний голос (или в бас), причем в остальных голосах движение должно быть не менее интенсивным, чем в начальном четырехтакте, а еще лучше – должно понемногу нарастать, учащаться. При втором повторении соответственно мелодию надо передать в бас (или, если она там уже была, – в средний голос) с соответствующей новой вариационной обработкой и новым (небольшим) учащением ритмического движения.

Практически работа облегчается, если:

- а) сначала дописать мелодию четырехтакта до конца, далее
- б) переписать ее дважды (тт. 5–8 и 9–12) в других тональностях и в разных голосах, и
- в) улучшить моменты сочленения четырехтактов (придав естественность соединениям),
- г) дописать прочие голоса, вытянув сопрано в оживленную мелодию.

4. В целом главная тема должна производить впечатление спокойного изложения, связка – заполнения паузы между темами, побочная – спокойного начала с постепенно нарастающей действенностью (модуляцией и ритмической активностью).

**И** 1. Игра малой формы (двухчастной или трехчастной) по заданному началу есть основная вузовская форма применения освоенных гармонических средств (модуляций разных видов, секвенций, органных пунктов, гармонических структур разных типов – периода, середины, репризы).



③ развитие в репризе, субдоминантовый уклон

T → S → неапп.

— планы начального периода, середины и репризы:

① план начального периода: фраза повторение

H Fis I VII

дробление каданс

H Fis III IV V I

② план середины: фраза повторение

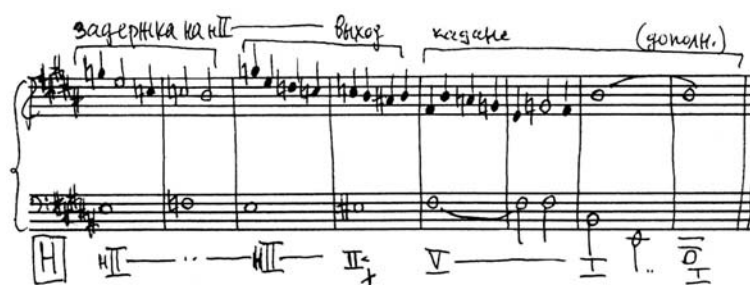
H V VII VIII

повтор (удвоение) каданс реприза

H III IV V I

③ план репризы: нач. фраза сдвиг в S

H I IV



— реализация — игра:

- Пример 198



2. Техника вторичных созвучий – одна из важнейших в позднеромантической гармонии, она переходит также и в новую гармонию XX века. В данном случае вторичные аккорды возникают на основе форм мелодической фигура-

ции функционально выдерживаемого аккорда и по своей гармонической сущности относятся к *линейным гармониям* (= проходящим, вспомогательным, задержаниям-апподжиатурам). Применение вторичных аккордов в живой музыке (прелюдии С. В. Рахманинова):

- Пример 199 А Б В

А. Прелюдия As-dur

Allegro vivace

As I V I I

Б. Прелюдия fis-moll

Largo

fis I IV III IV I

A

В. Прелюдия Ges-dur

Largo

Ges I V I

## ЗАДАНИЕ 24

Ⓐ

*А. К. Лядов. Симфоническая картина «Волшебное озеро».*

Анализ гармонической системы, стиля гармонии, гармонического выполнения музыкальной формы, гармонической техники.

Подготовить игру (по нотам, *ad libitum* наизусть) всей пьесы в виде гармонической прелюдии (методом гармонической редукции).

Ⓟ

Начатое в Задании 23 *Andante* довести до конца.

Ⓢ

1. Играть с листа в миноре по заданной начальной фразе прелюдию в двухчастной форме по следующему плану:

1-я часть		2-я часть		
1 предл.	2 предл.	середина	реприза	кодетта
I — V	I — III>	модул. секв.+ энг.	I – прох. – nII – V	— I
или:			Ⓢ —	Ⓢ —
I — V	I — VII			

• Пример 200 А Б. Возможный начальный материал:

А.

Б.



2. Играть упражнение в образовании диссонантных рядов и линейной гармонии с диссонансами (последования позднеромантического типа). Материал, на основе которого нужно играть диссонантные ряды:



• Пример 201 А – Ж

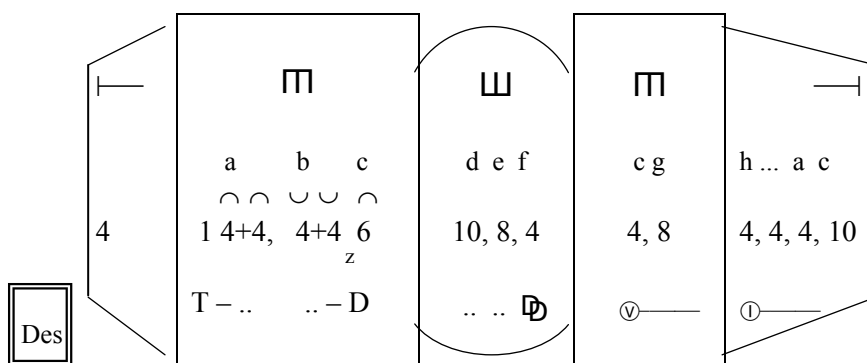
А. Доминантовая цепочка    Б. Субдоминантовая цепочка    В. Хроматические проходящие от 4.3.3.    Г. Хроматические проходящие от 3.3.4.    Д. Хроматические проходящие от 3.3.3.

Е. Диссонантный ряд + мелодический голос

Ж. Хроматически нисходящий ряд + каденция

## Пояснения к Заданию 24

Ⓐ Симфоническая картина А. К. Лядова «Волшебное озеро» (1909) по типу композиции сходна с формой прелюдии (пьесу можно было бы так и охарактеризовать: «прелюдия для оркестра»). Ввиду некоторых трудностей в определении разделов формы целесообразно указать основные ее контуры, с тем, чтобы в большей мере сосредоточить работу по анализу на разборе гармонии.



Некоторая «зыбкость» контуров формы, очевидно, следствие замысла, особого рода содержания пьесы.

1. Главная тема заканчивается не на тонике, а на доминанте (как в простой трехчастной форме, притом в виде  $\frac{6}{4}$ -аккорда);

2. Репризный материал распределен между предыктом и кодой (наиболее надежный признак репризы – возвращение главной тональности и звучание тоники более ясное и продолжительное, чем в первой части);

3. Благодаря секвентности и использованию крайне отдаленных гармоний, главная тема носит несколько неустойчивый характер, сходный с гармонией неустойчивых частей формы (впрочем, уровень неустойчивости в среднем разделе пьесы заметно превышает уровень первой части, благодаря чему сохраняется обычное соотношение между первой и второй крупными частями).

Для успешного анализа гармонии данного сочинения необходимо напомнить о некоторых особенностях гармонии позднеромантического типа (среди них есть и такие, которые по существу ближе к типу новой гармонии XX века, чем к венско-классическим прообразам):

- применение, наряду с мажором и минором, смешанной мажороминорной системы, также и иных ладов, например, натуральных диатонических и переменных, доминантового (как бы от доминанты гармонического минора), пентатоники и некоторых других;

- применение функциональной инверсии (особенно важно: возможность окончания мотива секвенции или другого построения на диссонирующем аккорде; также направленность мотива к функциональному неустою; фигурация диссонанса как местного устоя);

- образование на основе круговых равнотерцовых и тритоновых смещений (типа  $c - es - fis - a - c^1$ ;  $c - fis - c^1$  и т. п.) нового типа ладов – *симметричных* (тритонового или дважды-лада, увеличенного лада, уменьшенного, целотонового лада); при их анализе необходимо собрать вместе основные тоны аккордов, приходящихся на данное построение; учитывая возможное значение аккордов в мажоре или миноре (например: « $D^9$  в g-moll –  $D^9$  в b-moll»), необходимо, однако, фиксировать *реально* действующее значение, *действительную* функцию (например, «нонаккорд D – наонаккорд F») без упоминания генеалогических значений;

- применение вторичных аккордов и созвучий, группирующихся вокруг основного опорного, либо исходящих от него;

- применение аккордов *линейной функции* – проходящих, вспомогательных; применение диссонантных рядов; возможность смыкания линейных аккордов и гармоний на органном пункте; линейные функции (то есть значения аккордов как проходящих, вспомогательных и некоторых других) могут соперничать с обычными тональными функциями) тоника, доминанта, параллель к субдоминанте, побочная доминанта и так далее (и даже подменять их собой);

– широкое применение хроматически измененных форм аккордов и созвучий, *альтерации*;

– *дифференциация аккордовых структур* – специальное использование созвучий определенной структуры (например, двузвучий того или иного вида; определенного вида трезвучий, например, одних только мажорных; четырехзвучий определенного вида, например, одних только малых мажорных секундааккордов или одних только малых секундааккордов), либо подчеркивание краски определенного созвучия в ряду гармоний; отсюда же возможность избирать определенный тип созвучий для данного построения и даже создавать сквозную линию развития типа созвучия на больших протяжениях, может быть, в масштабе целой пьесы;

– усиление параллелизма аккордов (в связи с секвенцией, либо вместо секвенции);

– *расширение тонально-функциональной системы* с тенденцией ввести в сферу данной тональности еще ряд аккордов за пределами не только диатоники, но и мажоро-минорной системы.

Многие из названных особенностей представлены и в пьесе Лядова.

Несмотря на применение римских цифр при *обозначениях* аккордов в наших объяснениях, функциональные *определения* гармонии и здесь, и везде в дальнейшем, делаются только в понятиях и *знаках функциональной теории*.

Ⓟ Вторая половина данной более крупной формы трудна прежде всего ответственностью за то, какое получится целое из изложенного уже материала начальных частей. Следует напомнить основное правило отражающих, репризных частей: реприза – это значит *другое* развитие. Правильно его услышать, исходя из всего написанного ранее, верно его реализовать – в этом трудность.

В заданной пьесе рекомендуется применить следующие приемы отражающей половины формы:

– превышение уровня отражаемых частей;

– генеральная кульминация (общая для всей формы);

– удлинение линий развития внутри частей (в частности с помощью вводимых в настоящем задании приемов линейности).

Необходимо, представив себе складывающуюся форму целого, наметить общий *динамический профиль* (конкретное соотношение линий подъема и спада) и, в соответствии с ним *местоположение кульминации*, также ее *силу* и ее *характер*.

Возможны следующие точки кульминации:

- подход к репризе (конец возвратного хода – с тем, чтобы реприза воспринималась бы как некоторый спад напряжения);
- момент вступления (сильно динамизированной) репризы;
- внутри репризы (тогда лучше ближе к концу ее).

Выбрать место и соответственно построить другие части; пусть будет творческой задачей для сочиняющего.

Возьмем один из вариантов – кульминация в конце возвратного хода (прочие варианты легко представить по аналогии).

4. *Возвратный ход*. Материал для него – из связки (если там он был хоть сколько-нибудь самостоятельный и привлекательный), либо сильно измененный ритм побочной темы (или сильно измененный ритм главной). Опасно давать большое сходство с изложением темы той части, куда направляется ход – есть риск сделать само вступление подготавливаемой части неинтересным, «несвежим».

Если в конце хода предполагается генеральная кульминация, то развитие должно быть чрезвычайно *интенсивным*, притом уже начаться оно должно сразу с некоторого среднего (а не низкого) уровня напряженности в гармонии. Целесообразно не делать никакой цезуры между концом побочной темы (ее двенадцатым тактом) и началом хода, наоборот – этот «шов» в форме лучше замаскировать непрерывностью ритма в голосах. Пусть большая цезура будет после начального изложения главной темы, а после побочной (здесь будет полная противоположность цезуре).

Общий характер развития в возвратном ходе – довольно быстрый подъем внутренней динамики и повышение регистра в сопрано при общем расширении диапазона до предельного в рамках данного стиля, а также общее ускорение развития посредством учащения повторов (как бы в сравнении с четырехтактами побочной темы – двутакты и однотоны).

Очень важен *тональный план хода*. Здесь вряд ли применимы принципы тонального плана по типу учебника Римского-Корсакова. Вместо них рекомендуются следующие *принципы* тонального плана модуляции из области побочной темы или при возвращении к главной:

- неповторение тональностей, уже прозвучавших в пьесе; особенно важно – не показывать целевую конечную главную тональность;
- установление *предыктовой гармонии* (или местной тоники), от которой непосредственно (либо очень быстрым переходом) вводится первая гармония репризы (здесь главная тоника, либо тоника на органном пункте доминанты);
- нахождение *логичного пути* к предыктовой гармонии; критерием логики могут быть: движение на определенный интервальный шаг (например, только по большим терциям, три звена; или только по малым терциям, тоже три зве-

на; или по квартам вверх, три-четыре звена), если ход длинный, то – два или три разных участка равноинтервального движения; или принцип прогрессирующего сжатия, например, секвентный ход вверх на большую терцию, а далее по одним диссонантным гармониям (например, 4 уменьшенных септаккорда по полутонам вверх) и т. п.;

– общая *активизация* гармонического действия, то есть переход к всё более сильным и активным средствам, всё более частым сменам;

– энгармонически заменяемый аккорд (или иную яркую кульминационную гармонию) целесообразно *продлить* (например, выдерживать целый такт, после смен гармоний по четвертям), при самом интенсивном ритмическом и линейном движении; часто выигрышно двукратное мелодическое фигурирование ее – сперва по предшествующей тональности, а потом по следующей;

– весь модуляционный ход делать в областях отдаленных от главной тоники (например, при диезной главной тональности – в области бемолей, а при бемольной главной тональности – в области диезов).

С точки зрения голосоведения целесообразно на участке подъема *тематическое уплотнение*, например, ритмические стретты во всех голосах поочередно (как бы «наперебой»).

5. *Реприза главной темы*. Если кульминация приходится на репризу, то наиболее интенсивные из перечисленных выше факторов должны действовать в пределах этой части формы.

Если же мы избрали вариант с кульминацией в конце возвратного хода, то реприза может представлять собой поначалу (2–4 такта) повторение мелодии в главной тональности, но в другом голосе (например, в альте) и сопровождаемое интенсивным движением в сопрано и других голосах.

Далее целесообразно секвенцировать мелодию в сторону субдоминанты (например, транспонировать ее на кварту вверх) и, достигнув какой-либо из наиболее сильных субдоминантовых гармоний (nII), повернуть на доминантовый органнй пункт – начало расширенного заключительного каданса.

Доминантовый органнй пункт возможно украсить сильным средством гармонической динамики – ходом гармоний линейной функции (прежде всего – вставкой ряда хроматически подходящих гармоний между начальным аккордом и D<sup>7</sup>-аккордом в конце; см. пояснения к заданию по игре).

6. *Кода*. При желании достигнуть напряженного сквозного развития лучше в момент разрешения баса D – T вместо тоники поставить что-либо другое: nVI, уменьшенный септаккорд, какую-либо из побочных субдоминант к субдоминанте (например, SS>). В коде лучше провести мелодию побочной темы, транспонированную в главную тональность и, возможно, «уложенную»



степенный, рассредоточенный переход на D. Модуляционный ход середины содержит сначала удаление к предельной точке от *cis-moll* – к *nV*, далее крайнее сгущение до полутоновое параллелизма *g – fis – f – e – es – d*, и лишь в конце вхождение в сферу главной тональности.

Как раньше, следует максимально облегчить изложение, рассчитывая даже на один аккорд в такте и упрощенные мотивно-ритмические связи (впрочем, в концах обеих частей всё же нужно позаботиться о ритмическом оживлении).

При подготовке этой части задания рекомендуется очень хорошо усвоить общий план прелюдии и продумать изложение начальных фраз периода 1-й части, модели секвенции в середине, направленность развития в репризе.

2. Упражнения в диссонантных рядах и линейной гармонии представляют собой дальнейшее изучение средств позднеромантической системы (отчасти они уже известны по довузовскому курсу – это доминантовые цепочки). Техника диссонантных рядов и линейной гармонии особенно важна для развивающих частей более крупных форм, например, малого рондо, сонатной, хотя находит применение и в экспозиционных частях (например, в начальном периоде побочной темы увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта»). Важность заключается в возможности создания сильных гармонических *crescendo*, нагнетаний, а также в возможности укрупнения гармонической структуры.

Гармонические явления, предусматриваемые в Примере 201, следующие:

201 А – доминантовая цепочка;

201 Б – цепочка субдоминант;

201 В – расходящиеся хроматические ряды на основе хроматических проходящих (с энгармонической заменой);

201 Г – то же, что 201 В;

201 Д – то же, что 201 В, 201 Г;

201 Е – диссонантный ряд из хроматически проходящих уменьшенных септаккордов;

201 Ж – расширение каданса за счет вставки между  $K_4^6$  и  $D^7$  ряда хроматически проходящих аккордов.

Как видим, главное средство линейности гармонии – превращение проходящих звуков в проходящие аккорды, причем основная их функция – функция *проходящих* (это и есть линейность, в отличие от тональных функций, роль которых одновременно может уменьшаться, вуалироваться, вплоть до того, что при определении гармонии допустимо вовсе не упоминать тональных значений аккордов, см. Пример 203).

Поскольку функции проходящих, вспомогательных, предъёмов, апподжиатур сами по себе совершенно ясны, то приведем сразу объяснение техники диссонантных рядов в виде Примера 203, параллельно Примеру 201 (буквы А, Б, В, Г, Д, Е, Ж в обоих примерах относятся к одному и тому же виду гармонической техники):

• Пример 203 А – Ж<sup>1</sup>

А. В комментариях нет нужды; просьба играть не «столбами», а с украшениями (с помощью приготовленных задержаний; или, если это не требует времени для освоения, то с менее элементарным рисунком триолями).

Доминантовая цепозка

Б. То же, что в Примере 203 А, только с разницей, что по квинтам вниз идут не доминантовые, а субдоминантовые гармонии.

секвенция кадаке [Э.Григ]

<sup>1</sup> Некоторые обозначения: п, пр = проходящий; ап = апподжиатура; в, всп = вспомогательный, вст = вставка; цифры означают интервалы в полутонах.



В. Неэлементарное хроматическое ведение септимы вверх лучше объяснимо ее энгармонической заменой на увеличенную сексту. Последование аккордов типа 4.3.3 (то есть: большая терция + малая терция + малая терция), образует малотерцовый ряд.

[по Н. А. Римскому-Корсакову]

Г. То же с аккордом 3.3.4 (малый септаккорд).

Д. То же с аккордом 3.3.3; полная аналогия с хроматическими рядами при аккордах 4.3.3 и 3.3.4 ставит под сомнение энгармонизм малой септимы как движущий фактор образования хроматических рядов (таковым скорее является движение хроматическими проходящими).

Е. Движение уменьшенных септаккордов по полутонам вниз совпадает с доминантовой цепочкой и поэтому может быть сведено к ней; однако равно-возможное движение по полутонам вверх обнаруживает линейно-гармоническую природу такого рода; каждый предшествующий аккорд может считаться вводно-прилегающим к последующему, а в целом средние два аккорда являются проходящими по отношению к идентичным по звуковому составу крайним. Фигурация верхнего слоя легко понимаема через связь с



[illegible]

Хроматизм, р99

3) (прох. акт.)

модель повтор.

варьир.

вар.

вожб.

вар.

Мелодизм, Фигурация

И — пр — пр — пр — III [вст.] — V

И — III — I III — пр — пр — пр — VI

(отражение в сфере Т)

## ЗАДАНИЕ 25

Ⓐ

*Н. А. Римский-Корсаков. Опера «Золотой петушок»,  
вступление ко II действию (до хора ратников).*

Ⓟ

Написать первую половину модальной прелюдии в симметричных ладах (до второй темы). Данные голоса (счетная доля = ♩) – в Примере 204 (см. с. 393–394).

Форма прелюдии – двухчастная с переходом от первой темы ко второй с элементом репризности. Подробности выполнения формы см. в Пояснениях.

Ⓢ

Играть гармонические последования в симметричных ладах: ряды мажорных трезвучий по кругу малых терций (205 А), минорных трезвучий по кругу больших терций (205 Б); целотоновые последования (205 В), тритоновые (дважды-ладовые) последования (205 Г); в технике Римского-Корсакова.

• Пример 205 А – Г. Начальный материал:

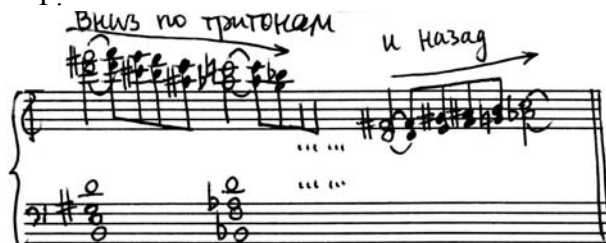
А.

Б.

В.



Г.



• Пример 204

*Moderato* (♩)

ГОЛОСА  
I  
II  
III  
IV  
V

*A max*  $A^{6+}$   $b$   $b$   $f^{is}$   $A^{6+}$   $B^{6+}$   $d$   $f^{is}$   $b$   $p$

$Lag = a 1.3$   
1 3 1 3 1 3  
♭ ♭ # ♭ ♭ ♭

*pp*  $G^{#}b$   $B^{#}d$   $d$   $f^{is}$   $b$   $A^{6+}$  " " " "

$Lag = b 1.3$   
1 3 1 3 1 3  
♭ ♭ ♭ ♭ # ♭

*cresc.* *cresc.*

$E^{6+}$   $C^{6+}$   $F^{5+}$   $Lag$   
1 3 1 3 1 3  
♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭

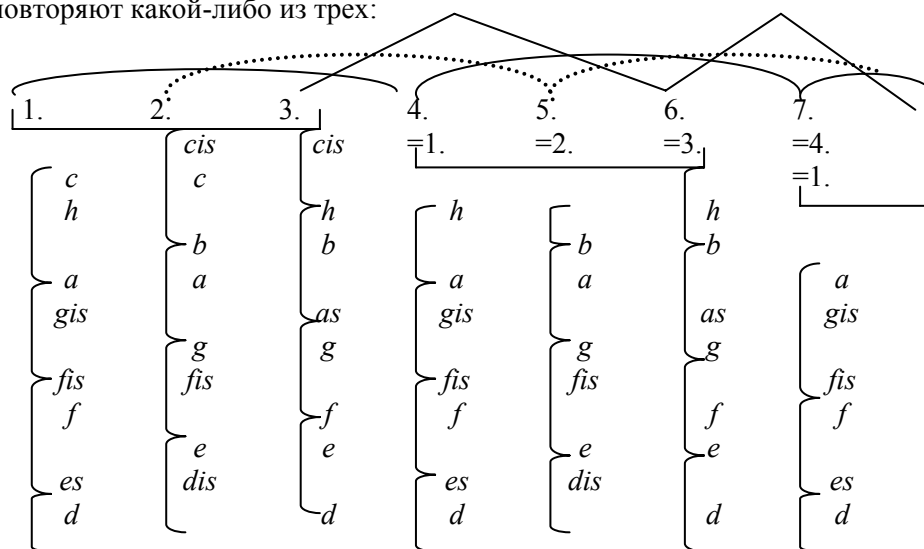
Handwritten musical score for a piano piece, measures 25-36. The score is written for five staves (I-V). Staves I-IV are for the right hand, and staff V is for the left hand. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. Dynamic markings include *ff*, *p*, and *pp*. A box labeled **FH** is present in measure 33. The score is annotated with fingerings and articulations.

ТАБЛИЦУ СИММЕТРИЧНЫХ ЛАДОВ см. в Примере 149 (с. 329–330).

## Пояснения к Заданию 25

- Ⓐ Получившая значительное распространение в музыке после венских классиков (у Римского-Корсакова, Листа, Чайковского, Даргомыжского, Глинки, Шопена; еще больше в музыке XX века) техника симметричных ла-

дов связана с различными способами использования особых звукорядов<sup>1</sup>. Вследствие симметрии (периодической повторяемости) интервальных отношений все эти лады имеют *ограниченное число транспозиций*. Если мажор имеет всего 12 различных высотных позиций, то, например, лад 2.1 (то есть тон-полутон) при транспонировании по полутонам вверх дает только три различных по звуковому составу звукоряда ( $12 : 4 = 3$ ), а далее все последующие повторяют какой-либо из трех:



(Отсюда мессияновское название симметричных ладов – «лады ограниченной транспозиции».)

Существуют три основных фактурных формы изложения в симметричных ладах:

1. *Мелодическая* (звукоряд излагается в мелодических линиях; пример – гамма Черномора в сцене похищения Людмилы из оперы Глинки «Руслан и Людмила»),

2. *Аккордовая* (звукоряд образуется при последовании аккордов по равновеликим интервалам; например, серия минорных трезвучий, нисходящих по большим терциям в начале «Антара» Римского-Корсакова) и

<sup>1</sup> Полное тождество структуры во всех ячейках, например,

c d es f fis gis a h c  
2 1 2 1 2 1 2 1

(2, 1 = число полутонов в интервалах), и есть та симметрия (периодическая симметрия), из-за которой вся группа ладов с этим принципом структуры получила название симметричных, то есть ладов с симметричной структурой звукоряда.

3. *Групповая* (звукоряд трактуется как комплекс звуков, наподобие додекафонной серии, из которого в произвольном порядке берутся звуки для вертикальных и горизонтальных образований; встречается в музыке XX века, у А. Н. Черепнина, И. Ф. Стравинского, особенно у О. Мессиана).

Естественно, фактурные формы могут смешиваться друг с другом. Особенно часто встречается форма аккорда (или аккордов) с мелодической фигурацией (например, батальный эпизод во II части «Шехерезады» Римского-Корсакова или начало Девятой сонаты Скрябина, в обоих случаях 11-й лад  $g\ 1.1.1.1.2$ ).

При анализе необходимо непрерывно следить за тем, какой звукоряд используется в каждом построении, отмечая все моменты перехода от одного звукоряда к другому, а также возможные случаи, когда симметричный звукоряд, лежащий в основе структуры, дополняется до 12-звуковой хроматической гаммы, но сохраняет тем не менее свою специфику – периодическую повторность одинаковых интервальных структур (12-й лад,  $12 : 12$ ).

1. Первая задача анализа и состоит в *определении лада*, а также всех *ладовых смен* (надо точно указать, с какого момента начинается область нового звукоряда).

Все смены, если они есть, надо представлять себе примерно так, как они выписаны на нижней (аналитической) строчке Примера 204.

2. Вторая задача заключается в определении *функций* звуков и созвучий. Чтобы не запутаться в этом очень сложном вопросе, необходимо учитывать часто встречающееся (в частности и у Римского-Корсакова) *взаимодействие двух типов* функциональных отношений:

- а) *тональных функций* и
- б) *модальных функций*

*Тональные функции* – различная роль аккордов (а через их посредство – и роль отдельных звуков по отношению к тонике – центральной или местной). Это Т, D, S, побочная доминанта, вводное созвучие, неаполитанский сектаккорд, медианта, низкая (или малая) медианта (то есть  $m = nIII$  в мажоре) и т. д.; то же при отклонениях и модуляциях.

*Модальные функции* – различная роль звуков и их групп (а через них – и роль аккордов) в системе данного ладового звукоряда. В симметричных ладах это, прежде всего, роль периодической повторности равноструктурных и поэтому принципиально равноправных ячеек, тех самых, на которые делится октава. Отсюда *однофункциональность* равноинтервальных звуков и созвучий. Если нет каких-либо препятствующих причин, то, например, в уменьшенном ладу (тон-полутон) однофункциональны все звуки и воздвигнутые на них созвучия на расстоянии малой терции (точнее, *тригемитона* – трехполу-



тонового интервала). Поэтому в уменьшенном ладу (= малотерцовой системе) однофункциональны не только звуки  $c - es - fis - a$ , но и аккорды на них: C-dur – Es-dur – Fis-dur – A-dur. Они составляют вместе одну функциональную сферу – сферу *устойчивости* в данном ладу. Отсюда парадоксальный, казалось бы невозможный эффект: движение по малотерцовому ряду аккордов не только не создает впечатления сжатой, интенсивной модуляции (то есть сильнейшего *движения* в гармонии), как это должно быть с точки зрения тональных функций, но наоборот, представляется полной статикой, переливами красок *без* какого бы то ни было движения. То же, например, в 1-м ладу (2.2.2.2.2.2), в 3-м, 4-м и в других, особенно немногозвучных.

Но в рамках модальных функций возможно достигнуть и ярких функциональных контрастов, и эффектов звуковых смен, движения. Простейшие приемы контраста – это *транспозиция* того же лада на другую высоту и *смена лада*. В обоих случаях действует один и тот же фактор контраста – появление *новых звуков*. В частности именно поэтому при анализе нужно всё время контролировать смены звукового состава – таким образом учет модальных (ладозвуковых) смен во многом аналогичен прослеживанию *тонально-функциональных* смен (разрешения D в T; сопоставления контрастных функций, например, S – D, T –  $\underline{D}$  → Sp и т. п.).

3. Наконец, специальное внимание следует уделить *взаимодействию* модальных структур (здесь – симметричных ладов: возможно и иных) и тональных (обычных мажора и минора, возможно с мажоро-минорным смещением ладов и другими осложнениями).

4. Как и всегда, анализ гармонии ведется в связи с задачами формообразования. Особенность данного для анализа фрагмента в том, что это – форма вступления. Можно отметить, что симметричные лады у Римского-Корсакова следует трактовать как особые ответвления от широко трактованных ладов мажорно-минорной тональной системы. И, по-видимому, неслучайно, что особые ладовые структуры часто применяются для особых целей формы, в частности для музыки вступлений.

Ⓟ Техника симметричных ладов принадлежит к тем, которые обозначают пределы возможности самого традиционного метода изучения гармонии – *задача* в виде мелодии для гармонизации. Показательно, что Римский-Корсаков, вводя в своем Учебнике гармонии (1884–1885) письменные упражнения по освоению «круговых» последований и модуляций, предлагает не задачи, как в других темах, а творческие задания по *сочинению эскизов* (в последующих учебниках гармонии этой темы нет вообще).

С учетом специфики темы «Симметричные лады» в настоящем первом задании по ней всё же дается задача по гармонизации (точнее, «догармонизации») данных мелодических голосов, однако мелодически подготовленная гораздо больше, чем обычно. Главная цель письменного задания – знакомство с рядом художественно-технических средств симметричных ладов и их практическое освоение. Стилистически задача исходит из техники позднего Римского-Корсакова (таковы, в частности, круговые ряды аккордов одинаковой структуры, линейно-прилегающие вспомогательные аккорды, гаммообразно идущие в рамках данного лада мелодические линии), но в некоторых деталях ориентирована на другие стили начала XX века (более свободные формы мелодической фигурации, в особенности же модальные смены в качестве динамического средства развития).

В условиях задачи указаны возможные гармонии и ритм аккордов. Обозначения аккордов:  $A^{6>}$  – увеличенное трезвучие от A (то есть аккорд A-dur с малой секстой вместо квинты),  $F^{5<}$  – тоже увеличенное трезвучие (но иной структуры – аккорд F-dur с повышенной квинтой),  $F^{6<}$  – аккорд увеличенной сексты от F.

Число голосов переменное, склад в основном трех- и пятиголосный. Голосоведение должно быть строгим (без параллелизмов октав, квинт и унисонов). Но в условиях энгармонизма (обычного в симметричных ладах) допустимы ходы на увеличенные интервалы и перечения в последовании. В соотношении между слоem средних голосов и крайними мелодическими голосами следует избегать секундовых «трений».

На дополнительной аналитической строчке внизу выписаны звукоряды на всем протяжении пьесы. Пропорции между участками длительного выдерживания одного лада с участками ладовых смен следует принять как нормативные для принципов модальной композиции, так же как и композиционную функцию смен (здесь: одноладовость в экспозиционной части главной темы, аналогичную однотональности, и ладовые смены на участках развития, так сказать «модальные модуляции» в тт. 15–30).

Следует обратить внимание на различие между двумя родами смен:

1. смена *позиций* одного и того же лада (см. тт. 15, 21, 23) и
2. смена *лада* (тт. 26 и 27).

Первый род подобен модуляции и может считаться ее простой разновидностью – «модальной модуляцией». Второй род смен означает не просто перенесение системы на другую высоту (подобно смене C-dur – G-dur или a-moll – C-dur), а как бы переход в другое ладовое измерение. Такая перемена поэтому – не просто модуляция, а *метабола* (особая разновидность модуляции). Понятие метобола, однако, наиболее применимо к переменам лада,

связанным с переходом из одного *типа* лада в другой (на таблице ладов в Примере 149 типы ладов, выраженные формулами 12 : 6, 12 : 4, 12 : 3 и 12 : 2, указаны римскими цифрами). Лады 3 и 4, оба относящиеся к типу увеличенных (= 12 : 3), не дают ощущения коренной смены, метаболы, при их чередовании, а воспринимаются скорее как более полные и менее полные варианты одного и того же типа (см. тт. 23–24 и 25–26).

При оперировании звукорядом данного лада необходимо исследовать его гармонические возможности. Прежде всего, надо определить, какие терцовые аккорды можно получить из данного комплекса звуков. В первую очередь речь идет о трезвучиях (всех видов), но также и о септаккордах (четырехзвучиях), ряды которых также возможно использовать в технике позднеромантической гармонии.

В следующем примере покажем арсенал аккордов, которым мы располагаем в начальном ладу *a* 1.3:

$$\begin{array}{c|c|c|c|c} a & b & cis & d & f & ges \\ \hline 1 & 3 & 1 & 3 & 1 \end{array}$$

• Пример 206

Handwritten musical notation for Example 206. The notation is on two staves. The top staff has notes and accidentals with handwritten labels above: "Лад 1.3", "увелич. трезвучия", "Минор-ные трезвучия", "Мажорн. трезвучия", "Б. мин. септакк.", "Б. маж. септакк.", "увелич. септакк.". The bottom staff has notes and accidentals with handwritten labels below: "созвучия", "ан-а", "ан-а", "ан-а".

Орфография звуков (писать ли *fis* или *ges*) не произвольна в этих ладах (в сущности энгармонического типа) и зависит от гармонии, в которую входит данный звук (если звук – основной тон минорного трезвучия, то он – *fis*, если прилежит к аккорду *b-moll*, то – *ges*).

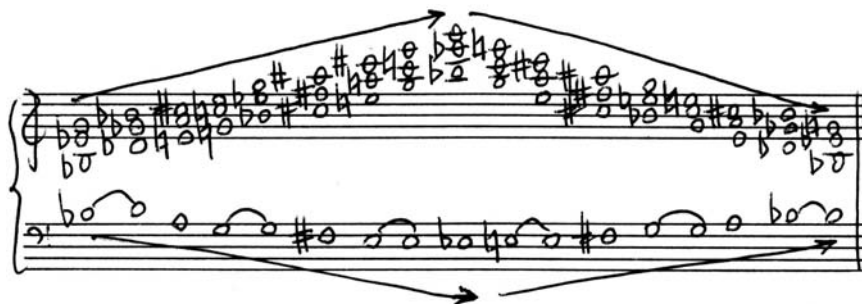
Принадлежа одному ладу, все эти созвучия образуют единую ладовую сферу. Поэтому тонально столь далекие трезвучия, как *d-moll* – *fis-moll* – *b-moll*, в данном ладу очень близки друг к другу и могут чередоваться так же легко и быстро, как в тональности I и V ступени. Притом их чередование не вносит модуляционного оттенка. Модуляционность в симметричных ладах достигается транспозицией системы и появлением новых звуков. (Следует заметить, что термины *d-moll*, *fis-moll* и аналогичные здесь обозначают не тональности, а аккорды.)

Взаимоотношение между модальностью (опорой на звукоряд) и тональностью (опорой на функции T, S и D) составляют одну из трудных проблем модальной техники симметричных ладов, в особенности, когда они находятся в окружении мажорно-минорной тональной системы.

Основной принцип соотношения: тональность может быть представлена в *любых пропорциях* – начиная от абсолютной ясности тональных функций (например, в ладу 2.1 возможно, чтобы три высотных позиции полностью совпадали бы с выявлением функций тоники, доминанты и субдоминанты) и кончая полной тональной неопределенностью. Всевозможные градации тональной определенности, как в теме в целом, так и на тех или иных ее участках, и колебания тональной определенности становятся *специальным выразительным средством гармонии*. В задачу гармонизатора (и композитора) входит *построение* тональности той или иной степени ясности тоники, в зависимости от индивидуального замысла. Здесь главная тема имеет центром увеличенное трезвучие  $f \cdot cis \cdot a$  (по Яворскому – лад  $A^{\max}$ ). Побочная тема мыслится в дважды-ладу  $H + F$ . Главная тема тонально противоречива (постоянное движение  $d - fis - b$ ), побочная – тонально устойчива и служит как бы «разрешением» беспокойности, напряженности и многоцентровости главной. Переходная часть (от т. 15) начинается вторым из двух увеличенных трезвучий и в условиях повышения диссонантного напряжения делает модуляцию ко второй теме.

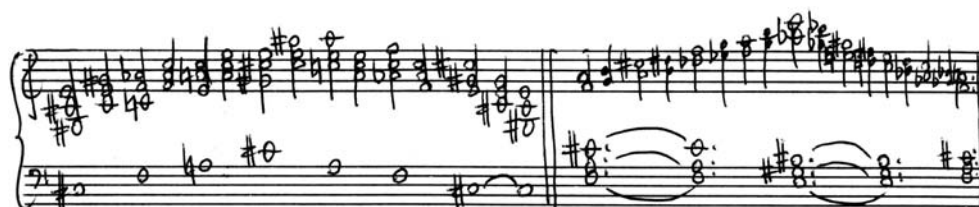
И Образцы последований в симметричных ладах:

- Пример 207 А Б В Г  
А.



Б.

В.



Г. [Римский-Корсаков]



## ЗАДАНИЕ 26

Ⓐ Два фрагмента из оперы *М. П. Мусоргского* «Борис Годунов» (выбрать одну из пар):

1. А. Хор из 1-й картины Пролога «На кого ты нас покидаешь», ц. 6–11  
(все указания даны по клавиру в редакции П. А. Ламма) и  
Б. Хор из 1-й картины I действия «Помилуй нас, боже», ц. 46–48,  
или
2. А. Хор из IV действия (сцена у собора Василия Блаженного)  
«Кормилец батюшка», ц. 24–28 и  
Б. Хор из 1-й картины IV действия «Плачьте, плачьте, людие»,  
ц. 62–67.

Ⓟ Довести до конца прелюдию в симметричных ладах. Написать изложение второй темы, развивающую часть к ней и общее заключение. Повторив последние такты Примера 204, из прошлого задания, приведем предыктовый двутакт (тт. 31–32) и начало второй темы (тт. 33–36)<sup>1</sup>:

• Пример 208

Handwritten musical score for Example 208, measures 31–36. The score is for piano and includes a bass line. Measures 31–32 are marked with a box and measure numbers. Measures 33–36 are marked with a box and measure numbers. The tempo is marked *Meno mosso*. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings *pp* and *f*. The bass line has a marking *mag h 1.3.2*.

<sup>1</sup> Такты 33–36 сочинены Римским-Корсаковым в 1906 году как «Музыка сфер» для неосуществленной оперы «Земля и небо» на либретто В. И. Бельского.

Возможный материал и рекомендации к построению второй части прелюдии см. в Пояснениях.

И В различных мажорных тональностях играть аккордовые последования в уменьшенном ладу (в гамме тон-полутон).

• Пример 209 А Б. Образец:

А.

Б.

Восходящее последование здесь – в ладу  $e1.2$ ,  $es1.2$ ,

нисходящее – в ладу  $h1.2$ ,  $b1.2$ .

Заключительный аккорд – тоника с секстой ( $T^6$ ).

## Пояснения к Заданию 26

Ⓐ Основные проблемы настоящего аналитического задания связаны с особыми путями развития гармонии в позднеромантическую эпоху.

Один из таких путей – постепенное внедрение ладов вне мажора и минора (классического тонально-функционального типа) – как диатонических (дорийского, фригийского и т. д.) и близких к ним других семиступенных (миксодиатонических, например, обиходных; гемиольных), так и недиатонических (главным образом симметричных). В силу естественных исторических причин новые лады генетически не только связаны с мажором и минором, но на первых порах даже должны пониматься как особо трактованные мажор и минор (еще в 1-й половине XIX века – у Глинки, Шопена; далее у Балакирева, Чайковского и др.)<sup>1</sup>. Эти тенденции объективно направлены к *модальной* гармонии, которая не только существенно отличается от традиционной тонально-функциональной, но и в развитом виде противопоставляется ей. Проявление особых диатонических и симметричных ладов поэтому обнаруживает историческую *тенденцию* к модальности. Особые, специфические признаки, отличающие модальные лады от обычных мажора и минора, – дорийская секста, лидийская кварта, миксолидийская септима и другие – называются *модальными тонами*, а специфические гармонические обороты с соответствующими аккордами – *модализмами* (например, оборот  $V_{3>}^{5>} - I$  в доминантовом ладу;  $IV< - I$  в дорийском).

Модальные тенденции проявляются не только в прямом использовании особых ладов, но и во *внутреннем обновлении* внешне, казалось бы, самых обычных тональных структур. Будучи вплетены в ткань гармонии более общего характера, специфические обороты менее заметны, их труднее найти при анализе и труднее сформулировать особенности и взаимоотношения с мажорно-минорной системой. Тем более необходимо специальное внимание к подобным гармоническим структурам с целью выявить драгоценную *специфику* гармонии, отпечаток времени (своей эпохи), стилистическое своеобразие, роль данной гармонической системы в конкретной композиции, в построении ее формы.

---

<sup>1</sup> Краткое, но обстоятельное изложение системы и проблематики ладов вне классико-романтического мажора и минора можно найти в «Лекциях по курсу гармонии» И. В. Способина (М., 1969), см. главу VIII и раздел 4 главы XII.



Заданные пьесы Мусоргского рекомендуется изучить с точки зрения важнейших *проблем гармонии* и далее подготовить ответ в виде изложения *результатов исследования*, сгруппировав материал анализа и добытые в процессе изучения результаты в *порядке проблем*, а не в порядке тактов произведения. (Подобный метод работы и способ изложения совпадают с аналогичными процедурами в одном из элементарных видов научной работы, в частности в одном из наиболее распространенных жанров курсовых работ, что в свое время предстоит писать и по курсу гармонии.)

К числу важнейших проблем, по которым рекомендуется вести изучение фрагментов оперы Мусоргского, принадлежат следующие:

- определение *формы* пьесы (в вокальной музыке необходимо принимать во внимание и структуру текста, которая может иметь определяющее значение для построения музыкальной формы);
- *образное* содержание, изобретательность, выразительность, характеристичность экспрессии как первопричина для выбора музыкально-выразительных средств, в частности и гармонических;
- *трактовка* музыкальной формы в связи с особенностями содержания;
- соотношение между *тональной основой* и модальностью в масштабе целой пьесы;
- *ладовая структура мелодии* (есть ли специфические особенности – модальные или еще какие-либо);
- *гармоническая фактура*: аккорды, или двузвучия, или унисон-октавы, дублировки; как изложена гармония в многоголосной ткани (у Мусоргского квинта – не обязательно «неполное» трезвучие; может быть и такой гармонический элемент – двузвучие, квинтооктава, даже квартооктава);
- постоянное или переменное *число голосов* (имеются в виду реальные голоса, не октавные удвоения), есть ли *гетерофонный* склад (как в русском народном многоголосии – *голоса как варианты* мелодии);
- есть ли *параллелизмы*; какова их трактовка (переход в дублировку при смене числа голосов; или гетерофонное утолщение мелодии; достижение специального фонического эффекта либо стилистического нюанса);
- в *голосоведении*: каков основной принцип выполнения контурных голосов (сопрано + бас);
- *гармоническая функциональность*: соотношение между последованиями аккордов согласно основной тонально-функциональной установке (то есть – как в основных оборотах классико-романтической системы) и последованиями, уклоняющимися от них в сторону каких-либо особых; конкретно – как применяются те или иные ступени ладотональности, в каких оборотах, в чем особенности функциональных значений в зависимости от их «поведения»;

какие обороты совпадают с общеевропейскими, какие ориентированы на модальность или имеют особое назначение;

– если есть *хроматизм*, то какова его трактовка (мелодическое последование, побочно-функциональное значение, полиладовость или что-то еще)<sup>1</sup>;

– если есть *модальные смены* (например, лидийский – миксолидийский лады), то какова их непосредственно выразительная и композиционная функция;

– какие гармонические средства предназначаются для *развития* в середине, какие для *кадансового* заключения; как кадансовые гармонии отражают структуру именно данного произведения; каковы конкретные приемы гармонического построения формы в целом;

– какие гармонические «находки» особенно обращают на себя внимание; оценка художественной работы композитора в области гармонии.

#### Возможный план ответа (реферата)

1. Стилиевые особенности *содержания* пьес в связи с содержанием произведения в целом и со стилем Мусоргского.

2. Общая характеристика *гармонического стиля*; принципы гармонии, связанные с данной стороной содержания творчества. Соотношение между тональными и модальными элементами в гармонии (общая характеристика).

3. Проявление *модальности* в мелодике и в гармонии.

4. Трактовка *аккордовой вертикали*, аккордовая фактура.

5. Особенности *голосоведения*.

6. Гармоническая *функциональность* (в условиях взаимодействия тональности и модальности).

7. Принципы *гармонического выполнения формы* (начальное ядро и ответное построение; каданс и оформление периода; средства неустойчивости в середине; изменение в репризе).

8. *Особенности* гармонии; оценка художественной стороны гармонической структуры.

Пункты 1 – 2 допускают краткую характеристику (которая, однако, не должна быть общими словами). Пункты 3 – 7 должны представлять собой изложение добытых в процессе анализа обобщений с иллюстрациями лучшими примерами (все наиболее ценные гармонические особенности должны быть показаны в *играемых* примерах).

<sup>1</sup> Аккорд *ges · heses · des* в коде хора «На кого ты нас покидаешь» (f-moll) – нII> ступень, принадлежащая *хроматической системе* (знак: ∇, атакта).

Ⓟ Вторая часть прелюдии по форме состоит из трех разделов:

1. *Изложение* новой мысли
2. Ее *развитие* и
3. *Общее заключение* (то есть заключение ко всей пьесе, а не только к ее второй части).

Общий характер второй части, контрастирующий начальной теме с ее беспокойностью и тускло-сумрачным колоритом, – свет, спокойствие, устремленность вверх (характер второй части следует представлять себе как некую «музыку сфер»).

1. *Изложение* 2-й темы поэтому лучше сделать в виде неоднократных вариантных повторений заданного оборота  $H - F$ . При повторении необходимо добавлять мелодические голоса. Их надо либо сочинить, прибавив к повторяющимся аккордам tremolo, либо в том или ином виде воспользоваться мелодиями в Примере 210 (они, таким образом, могут служить образцами того, как самостоятельно сочинить мелодии на заданный аккордовый cantus firmus, или быть прямо перенесены в сочиняемую пьесу).

- Пример 210 А Б В Г. Мотивы для изложения второй темы:

А.

Б.

В.

Handwritten musical notation for Example 210, showing three variations (A, B, V) of a theme. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals. A handwritten note above the staff reads "[фигурация восьмыми]" (figure of eighth notes). Below the staff, there are labels "f 1.3.1.1" and "h 1.3.1.1".

Г.



Хотя форма излагающей части 2-й темы – нечто вроде микровариаций, необходимо придать им облик связного единого развертывания мысли. Например, начав с очень тихого и нежного звучания (тт. 33–36, см. Пример 208), постепенно оживлять ритм мелодии и усиливать динамику (однако, не доводя до *forte*).

Специально надо последить за тем, чтобы не ощущались «швы» в местах сочленения построений (нельзя, чтобы мысль «рвалась»). На «стыке» построений выигрышны «сшивающие» *затакты из более мелких длительностей*, которые подводят к первой ноте следующего построения.

Если внутри построения фраза повторяется, ее нужно чуть-чуть усиливать (более скорым ритмическим движением, расширением регистра и т. п.).

Если построения не очень хорошо соединяются друг с другом, то возможно изменять ритм аккордовых смен (учащать или, может быть, наоборот, замедлять их).

К концу излагающей части, необходимо приостановить движение (см. Пример 210 Г) и мелодически подвести к вступлению развивающей части.

Голоса, закончившие собственное развитие, могут быть *выключены*. Для этого рекомендуются наложения: в момент окончания линии данного голоса вступает другой (как в оркестровой партитуре). Но голоса могут и не выключаться, превращаться в контрапункты. Например, верхний голос в тт. 31–32 скорее должен продолжать звучание при вступлении новой темы (тт. 33–36), а далее (Пример 210 А) может, достигнув тяжелой доли, быть снятым:



2. Развитие внутри 2-й темы рекомендуется выполнить как секвенцирование заданной модели.

Если схема модели: *H – E*, то весь участок развития может иметь следующий план:

такты:	1–2	3–4	5–6
гармонии:	H – E	G – C	Es – As

(в т. 5 – учащение гармонических смен).

- Пример 211. Развивающая часть второй темы

Как видно из начала т. 3 развивающей части, второе звено секвенции повторяет материал первого с перестановкой голосов. Так же надо поступать и дальше.

Сделав секвенцию, надо сгладить все «швы» (если они возникли) и подвести ее (прежде всего по голосоведению) к перелому – возвращению аккорда и лада из первой части (с мотивом из Примера 210 А или подобным).

- Пример 212

После двутакта со стреттообразным наложением мотивов нужно продолжить фигурацию увеличенного трезвучия  $a \cdot cis \cdot f$  в верхних голосах, подкладывая под них основные тоны минорных трезвучий  $D, B_1, Fis_1$  (отражая таким образом гармонию 1-й темы, см. тт. 9–10; «отражая» – значит «повторяя в измененном виде»).

После перелома надо сделать разрешение в основную гармонию 2-й темы ( $H^7$ ), например, так:

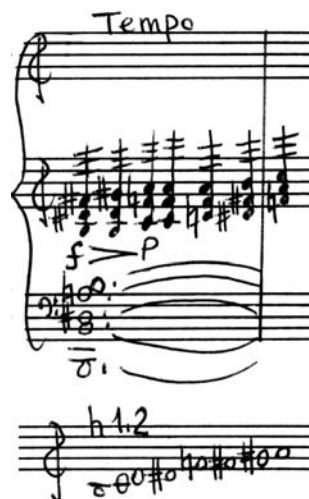
• Пример 213. Каданс



Мотивы с мелкими длительностями, приходящиеся на первый аккорд (*fis*3.4.4), надо «уложить» по контурам второго (*fis*4.2.4). Подобное генеральное разрешение целесообразно представлять себе идущим на *allargando*.

3. *Общее заключение* в данном контексте – это очень долго тянущийся главный аккорд 2-й темы, сопровождаемый поначалу мотивом в аккордовом изложении.

• Пример 214



Мотив повторяется от такта к такту с транспозицией на тритон (от *fis*<sup>1</sup>, *c*<sup>2</sup>, *fis*<sup>2</sup>, *c*<sup>3</sup>) и завершается в высоком регистре.

После этого остается одно только звучание главного аккорда с фигурацией мотива из 1-й темы (рекомендуется нисходящий мотив из тт. 9–10), идущего по контурам аккорда, то есть повторяющиеся от такта к такту с транспозицией на тритон. Мотив, повторившись 1–2 или 3 раза, понемногу «распадается», замедляется, подобно мотиву в тт. 11–13. И далее каждый музыкант без труда делает концовку в характере 2-й темы. Всего в коде 7–8 тактов.

Ⓢ Предлагаемые последования несложны по технике выполнения, но стилистически они несколько выходят за пределы старой гармонии, примерно соответствуя простейшим видам техники симметричных ладов (= «ладов ограниченной транспозиции») О. Мессиана.

Благодаря ограниченности транспозиции – а уменьшенный лад, как и уменьшенный септаккорд, имеет всего три различных по звуковому составу высотных позиции – выучить надо *всего три* тональности. Так, в Примере 209 А это E-dur, F-dur и Fis-dur; G-dur играется по тем же нотам, что и E-dur, но лишь в чуть ином порядке (понятно, что аккорды левой руки не составят нигде никаких затруднений). As-dur – как и F-dur, A-dur как Fis-dur, и так далее. Если перемена звукоряда вызывает затруднение, целесообразно сначала играть пассажи одного такта отдельно от другого, вверх и вниз.

Странности записи аккордов в Примере 209 А объясняются сохранением в гамме каждого из трех голосов орфографии лада, выписанной на аналитический строчке внизу. Практически нужно слышать мелодию в гамме «полутон-тон» (= 1.2), подставляя под каждый звук поочередно то минорный секстаккорд, то мажорный квартсекстаккорд. Аналогично и в Примере 209 Б.

Последования должны звучать, как нежные переливы красок.

## ЗАДАНИЕ 27

Ⓐ

Два варианта (выбрать одну из пар):

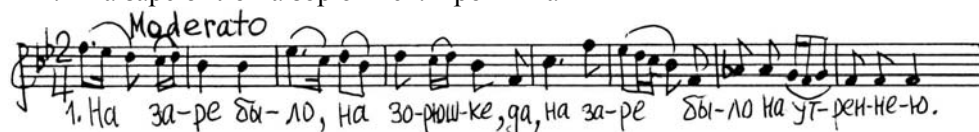
1. А. А. К. *Лядов*. 8 русских песен для оркестра,  
Часть III (Протяжная) и V (Былина о птицах) и  
Б. М. П. *Мусоргский*. Песня «Над рекой» из цикла «Без солнца»,  
или
2. А. Н. А. *Римский-Корсаков*. «Снегурочка»,  
хор «Ай, во поле липенька» из III действия (ц. 203–206,  
до песни про бобра) и  
Б. Ф. *Лист*. Песня «Безмолвен будь» (из I тетради).

Ⓟ

Написать обработку народной песни, выбрав *одну* из следующих мелодий:

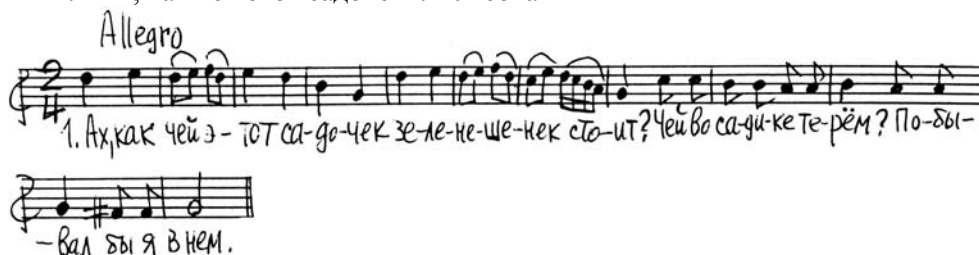
- Пример 215 А Б В

А. «На заре было на зорюшке». Протяжная



1. На заре было, на зорюшке,  
да, на заре было на утреннею.
2. На заре было на утреннею,  
Там девушка коровушку доила,
3. Там девушка коровушку доила,  
Подоивши, молочко цедила.

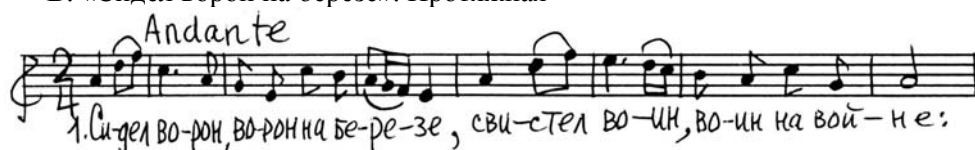
Б. «Ах, как чей этот садочек». Плясовая





1. Ах, как чей это садочек зеленешенек стоит?  
Чей во садике терём? Побывал бы я в нем.
2. Чья во тереме кроватушка тесовенька стоит?  
На кроватушке перинка пуховенькая.
3. На перине изголовьице высокое лежит,  
В изголовье одеяльце черна соболя.

В. «Сидел ворон на березе». Протяжная



1. Сидел ворон, ворон на березе,  
Свистел воин, воин на войне:
2. «Пропадать тебе, тебе, мальчишка,  
В чужой дальней, дальней стороне.
3. Ты зачем, зачем, мальчишка,  
Прочь от ро..., от родины бежал».

Фактура – голос в сопровождении фортепиано (всего три строки), по образцу обработок русских народных песен в сборниках Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова. Форма – куплетно-вариационная; взять *три куплета* и в каждом сделать *различную гармонизацию*, с нарастающей развитостью фактуры. Вокальная строчка на всем протяжении обработки должна быть записана с *текстом*.

Для студентов нерусской национальности возможно, по согласованию с педагогом, выбрать для обработки песню не русскую, а своей национальности, с аналогичными условиями в отношении ладовой характерности, величины мелодии, формы обработки.

Ⓜ По заданной фразе сыграть (*с листа*) прелюдию в простой трехчастной форме с применением в середине модулирующей секвенции, аккордовых рядов; а также энгармонической модуляции.

- Пример 216 А Б В. Возможные начальные фразы:

А.

Б.

В.

(Знак V<sub>7</sub> указывает на доминанту без примы).

## Пояснения к Заданию 27

Ⓐ В каждом варианте аналитической части задания под буквой «А» дан материал, связанный с обработками русских народных песен. Общие принципы обработки, послужившие основой для указанных произведений русских композиторов-классиков, могут быть непосредственно применены и при выполнении письменной части этого задания.

Проблематика анализа сходна с той, которая приведена в пояснениях к предыдущему заданию. Поэтому ограничимся лишь напоминанием о тех вопросах, которые нужно особенно внимательно рассмотреть при анализе:

- стилистическое своеобразие народных мелодий;
- ладовая специфичность народной мелодии;
- трактовка лада и тональности при обработке (соотношение тональных и модальных элементов);
- музыкальный склад гомофонный, подголосочный, аккордовый, полифонический; голосоведение;
- функциональность гармонии;
- каденции, гармоническое выполнение формы; средства развития формы;
- индивидуальные и стилистические особенности обработки, яркие композиторские находки.

Аналитический материал под буквой «Б», наоборот, требует некоторых пояснений еще об одной технике, получившей большое распространение в позднеромантическую эпоху (2-я половина XIX века – начало XX века). Это

– функциональная инверсия, то есть как бы «обращение» направленности тонально-функционального тяготения и соответственно, тонально-функционального движения.

Вкратце напомним основные ее проявления:

<i>Классический принцип</i>	<i>Инверсия</i>
Основная идея – централизация, сила логических связей.	Основная идея – богатство, многообразие, детализированность оттенков экспрессии.
Движение к тонике.	Движение, обходящее тонiku.
Разрешение гармоний каданса в тонiku.	Прерванный каданс.
Гармонические обороты по типу устойчивого каданса.	Гармонические обороты по типу прерванного каданса.
Структурное выделение устоя.	Структурное выделение неустоя.
Подчеркивание консонанса.	Подчеркивание диссонанса.
Начало фразы с устоя, с консонанса.	Начало фразы с неустоя, диссонанса.
Завершение фразы на консонансе.	Завершение фразы на диссонансе.
Устой, консонанс как цель движения.	Цель движения – неустой, диссонанс.
Мелодика как фигурация консонанса.	Мелодика как фигурация диссонанса.
Разрешение неаккордового звука в аккордовый.	Задержка разрешения неаккордового звука в аккордовый.
Нацеленность мелодического движения на аккордовый звук.	Нацеленность мелодического движения на неаккордовый звук.
Окружение устоя тяготеющими к нему неустоями.	Окружение неустоя (и диссонанса) тяготеющими к нему своими неустоями (и диссонансами).
Господство центральных функций.	Большое развитие местных функций.
Сосредоточение интереса на стремлении созвучия к тонике.	Сосредоточение интереса на самом созвучии, за счет его тяготения к тонике.
Тональная однозначность.	Тенденция к тональной двусмысленности (далее – и многозначности).
Смысл линейных гармоний (проходящих, вспомогательных) – в их переходе к разрешению в основную тонально-функциональную.	Смысл линейных гармоний (проходящих, вспомогательных) – в их собственном звучании при ясности функции движения к разрешению в основную тонально-функциональную гармонию.
Вуалирование собственных структурных и фонических свойств неустоев в пользу подчеркивания структурных и фонических свойств тоники.	Полное раскрытие собственных структурных и фонических свойств неустоев за счет подчеркивания структурных и фонических свойств

	тоники.
Вся функциональная ткань – последование консонансов, часто предваряемых подчеркивающими их консонантностью диссонансами.	Тенденция к последованию из одних (мягких) диссонансов-неустоев, разрешающихся в конце (не обязательно) в консонанс.
Основной принцип тональной структуры – функциональная однозначность.	Различные принципы: помимо функциональной однозначности может быть и функциональная многозначность, тонально-функциональная двузначность (возможность понимать последование с точки зрения двух центров), многозначность (соответственно – нескольких центров), тональная переменность.
Подлинным центром может быть только консонанс.	Центрами могут быть не только консонанс, но также диссонанс.
Всеобщность тональной централизации.	Помимо централизации возможны и смещения центра на другие ступени.
Подчиненные центры структурно тождественны основному (поэтому всюду мажор и минор).	Подчиненные центры могут быть не тождественны основному; поэтому наряду с мажором и минором прорастают и другие ладовые типы (например, гармонический минор с центром на V ступени дает доминантовый лад, мажор с центром на III ступени порождает фригийский лад, система с центром на увеличенном трезвучии – увеличенный лад и т. д.); а мелодическая фигурация центрального элемента складывающегося таким путем лада дает специфический ладовый звуко-ряд.

Вместе с тем специфика промежуточного, переходного этапа (к новой музыке XX века) в эпоху позднеромантической гармонии состоит в том, что новые трактовки аккордики, тональных функций, ладовых звукорядов только еще «ответвляются» от всеобщности тонально-функциональной системы мажора и минора. Почти всегда новые явления возможно свести к обычным классическим прототипам. Поэтому важен индивидуальный подход ко всякой данной гармонической структуре.

При анализе нельзя впадать ни в ту, ни в другую крайности: нельзя игнорировать новое качество позднеромантической гармонии (у Вагнера, Листа,

Грига, Франка, Вольфа, Брукнера, Малера, Регера, Мусоргского, Римского-Корсакова, Глазунова, Танеева, Лядова, Рахманинова, Скрябина), но вместе с тем нельзя и не видеть производного характера этих новшеств от основного ствола тонального мышления эпохи, от фундаментальных закономерностей широко развитой системы европейского мажора и минора. Даже если новшества (вроде перечисленных) представляют собой нечто *противоположное* фундаментальным закономерностям основной системы, и именно потому, что они противоположны *этим* закономерностям (принадлежащим европейской тональной системе), функциональная инверсия есть развитие-перерождение свойств мажорно-минорной тональности.

На единство закономерностей классической функциональной тональности и перехода некоторых из них в свою противоположность указывает термин «функциональная инверсия».

Для конкретизации основных приемов функциональной инверсии приведем несколько примеров (из широко известных либо анализировавшихся произведений).

- |   |   |
|---|---|
| Прерванный каданс   | – Вагнер, «Тангейзер», романс Вольфрама; Вагнер, «Тристан и Изольда» заключение «ариозо» Изольды c-moll из 1-й картины; Римский-Корсаков, соло Звездочета «Я – колдун» из «Золотого петушка». |
| Структурное выделение неустоя                                     | – Вагнер, вступление к опере «Тристан и Изольда».   |
| Завершение фразы на диссонансе                                    | – там же; также: Чайковский, «Времена года», № 1, «Январь», конец 1-го предложения; Верди, «Отелло», тема любви.  |
| Диссонанс как цель движения                                       | – Римский-Корсаков, «Снегурочка», мотив Мизгиря в финале I действия, ц. 137 («Опущены стыдливые глаза»).  |
| Мелодика как фигурация диссонанса                                 | – Чайковский, Шестая симфония, I часть, кульминация на уменьшенном септаккорде в репризе.   |
| Нацеленность мелодического движения на неаккордовый звук          | – Рахманинов, Вторая симфония, Adagio, вступительная тема.  |
| Тональная и внутритональная переменность – (децентрализованность) | – Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже», ариозо князя Юрия «О слава, богатство суетное».  |

Проращение иных ла- – *Лядов*, «Волшебное озеро».  
 довых типов (ладов вне  
 мажора и минора)

В определенной мере учет действия функциональной инверсии необходим и для понимания особенностей гармонической структуры в задаваемых произведениях Мусоргского и Листа.

Ⓟ Стиль гармонии почти полностью зависит от характера и ладового своеобразия избранной для обработки народной мелодии.

Необходимо *тщательно исследовать* ладовые возможности, предоставляемые мелодическим материалом для вертикали, аккордики<sup>1</sup>.

Стилистический тип обработки здесь рекомендуется с ориентацией на то, как они делались в XIX – начале XX века (до Стравинского и Бартока). Главная задача – чутко уловить дух гармонии, обуславливаемой *интонационным строем* и ладом мелодии, *не нарушить стилистической чистоты* гармонии. Технически – должно быть максимально возможное стилистическое слияние между интонационным строем народной мелодики и аккордовой гармонией сопровождения.

Идеальный образец такого стилистического слияния мелодики и аккордики – «Хор поселян» из «Князя Игоря» Бородина (то, что мелодия хора – не подлинная, а сочиненная композитором, не мешает примеру быть абсолютно безупречным в данном отношении).

Форма обработки в целом не может быть регламентирована очень строго и подробно. Общие контуры возможного построения представим на схеме:

- |            |  |
|------------|--|
| Вступление | – 1–2 такта у фортепиано; в сущности – настройка;  |
| I куплет   | – минимальное голосоведение;   |
| II куплет  | – удвоенное двухголосие в сопровождении, переходящее в легкие трехголосные аккорды;  |
| III куплет | – 4-х-голосные аккорды с октавным удвоением баса;  |
| Заключение | – 2–3 такта у фортепиано; может быть – повторение последних двух тактов песни с разрешением в тонику (заключительный аккорд); либо повторение вступления, если оно на своем материале, с доразвитием и устойчивой каденцией. |

<sup>1</sup> Рекомендуется прочесть главу VIII «Лекций по курсу гармонии» И. В. Способина и тему 27 из «Бригадного» учебника гармонии.

### Общие замечания о гармонии

Следует избегать общеевропейских гармонических оборотов, даже некоторых аккордов ( $D^7$ -аккорда, уменьшенного септаккорда, альтерированных, хроматических аккордов и т. п.).

Аккордика – преимущественно (или даже исключительно) трезвучно-консонантная, может быть вообще без септаккордов. Диссонирующие сочетания – лучше от линейности, то есть от проходящих и вспомогательных звуков, контрапунктирующих мелодии (как в хоре «Ай, во поле липенька» из оперы Римского-Корсакова).

Целесообразно на некоторых участках противодвижение контурных голосов (мелодии вокальной партии и баса фортепианного сопровождения). Это значит, что при ходе опорного звука мелодии вниз бас идет вверх в ближайший консонирующий звук, и наоборот. От подобного голосоведения может зависеть выбор аккордов (по образцу середины хора Мусоргского «На кого ты нас покидаешь»).

Фактура четырехголосия = 1 + 3, то есть в виде двух слоев: 1) бас и 2) два средних голоса вместе с мелодическим. Особое внимание к *модализмам* – характерным последованиям аккордов, нетипичным для мажора и минора, но звучащим, как в особых ладах. Отсюда широкое использование всех консонирующих трезвучий лада (может быть в основном виде, а не в обращениях), без подчеркивания «главных» (то есть главных с точки зрения классических тональных ладов).

«Минимальное голосоведение» в I куплете – либо начало с выдержанных (удвоенных в октаву) однозвучных консонантных поддержек мелодии, либо начало с одноголосного запева (в вокальной партии, без фортепиано; только первая фраза, 1–2 такта) с подхватом в виде удвоенного в октаву двухголосия или что-либо аналогичное. Фактура едва ли может упрощаться на протяжении куплета. Фактурный рисунок лучше немного менять (во 2-й половине куплета), а не сохранять неизменным.

II-й куплет в целом должен быть заметным движением вперед по сравнению с I-м. Притом не столько за счет ритмического оживления, сколько с помощью уплотнения и усложнения фактуры (прибавление голосов, если сравнивать аналогичные участки мелодии I и II куплетов).

III-й куплет должен быть сплошь в аккордовом изложении. В последнем куплете допустимы (вовсе не обязательны) даже элементы хроматизма – ни в коем случае не в виде альтерации звука в голосах, типа  $c^1 - cis^1$ , а из-за возможного отклонения либо взятия недиафонического трезвучия, если крайние голоса образуют звучное и логическое голосоведение («вразбивку»).

Как всегда в музыке, связанной с текстом, надо внимательно исследовать поэтические образы и отдельные слова, также структуру строк, с целью не упустить возможности отразить в обработке какие-то существенные яркие детали словесного слоя музыкальной формы. В особенности это важно для кульминационных, заключительных участков формы. Например, Мусоргский в песне Марфы «Исходила младешенька» (из «Хованщины») при словах пятого куплета «свечи божие» изобразил пламя свечей с помощью тремоло в невесомом регистре. Но изобразительные моменты должны быть редкими и хорошо согласовываться с формой пьесы. (Однако, если подобных характеристических моментов в тексте нет, то не надо пытаться найти их во что бы то ни стало.)

**ВНИМАНИЕ!** Несмотря на то, что обработка подлинной народной песни требует написания сравнительно небольшого количества нот (здесь 30–40 тактов, причем в I-м куплете – прозрачная ткань, в начале его возможна выдержанная октава вместо аккордов), общий объем работы примерно такой же, как и при сочинении прелюдии такой же величины. Рекомендуется, четко представляя себе общий замысел обработки в целом, подыскать не один, а несколько вариантов гармонизации в каждом куплете, и далее отобрать лучшие из вариантов – наиболее богатые по гармонии, наиболее точные в стилистическом отношении, дающие наиболее естественное развитие.

**И** Условия игры прелюдии – в основном те же, что и прежде. На этот раз рекомендуется следующая форма, главное новшество – аккордовый ход в конце середины:

Период	Середина	Реприза	Кода
4 + 4 I – V I – вVII<	2 2 ————— V – нIII – вVII< – ход – V	4 2 2 2 2 I – IV – нII – V – I – ... – I	① —————

1. Период – из двух предложений, второе кадансирует в мажоре на высокой VII ступени (как C – H, c – H). Необходимо установить план модуляции, краткой, но убедительной (в миноре, очевидно, план должен быть иным, чем в мажоре).

2. Начало середины должно быть сделано с *тем же материалом*, что и начало периода, но только в *другой гармонии*.

Далее идет секвенция по большим терциям *вниз*; но сопрано должно идти не вниз, а *вверх* (или перестановка голосов или изменения в верхних голосах, пусть даже и в ущерб секвенции). Главное, чего надлежит добиваться –



эффекта гармонического *нарастания* посредством удаления от тоники и расширения звучащего объема. Третье звено секвенции надо только начать (чтобы слышно было еще одно перемещение баса на большую терцию вниз, а в сопрано – еще одно движение вверх). Достигнув далекой гармонии (той же, которой кончился период), нужно еще более *интенсифицировать* гармоническое развитие. Для этого необходимо учащение *гармонического действия*. Конкретно – превращение гармонических смен в *параллелизм* или в диссонантные ряды (например, на основе расходящихся линий контурных голосов; как в романсе Рахманинова «Утро»).

Один-два подобных приемов и нужно заготовить для окончания середины. Если применять *параллелизм*, то надо его выполнить в виде секстаккордов или квартсекстаккордов (в трех верхних голосах при противодвижении баса) либо при выдержанном звуке в басу, если такой звук – далекая ступень от тоники.

Другой возможный вариант аккордового хода – на доминантовом органном пункте, с параллелизмом по диатоническим ступеням: в мажоре – по ступеням одноименного минора, возможно с фригийскими и даже с локрийскими элементами лада. Рисунок параллельного движения – лучше не простая гамма, а линия извилистая либо ступенчатая (к концу, возможно, «выпрямляющаяся»):



Однако очень естественно и хроматическое движение с параллельными аккордами, либо *хроматизация* движения к концу (в виде *тонального сжатия*).

3. Реприза – такого же типа, как и раньше. Рекомендуется повторить только первые два такта от первой части (можно и целое предложение), а далее поворачивать развитие в сторону субдоминанты.

В области нП рекомендуется сделать расширение (задержку) путем применения субдоминанты к нП ступени, то есть *предельно удаленной* от тоники тритоновой ступени.

Она должна звучать как «упор» развития – предельная точка, после которой остается только достойным образом завершить прелюдию внушительным обстоятельным кадансом.

Гармония прелюдии в целом должна быть динамичной, дающей эффект нарастания и внутри каждой из трех частей, и в масштабах всей формы в целом. В особенности для середины и (еще больше) для репризы рекомендуется

применение аккордов с апподжиатурами (иногда их можно получить и из мелодического движения, которое по условиям ритма приводит к «неподходящему», то есть к неаккордовому, звуку в момент наступления последующего аккорда).

Подготовка игры с листа должна состоять в усвоении заданной *формы* (если необходимо, то и в упражнении по игре хроматических ходов) и в быстром представлении начальных *трех форм* заданного материала:

1. *Как задано* (для 1-й части)
2. *Перенесение в доминанту* (возможно, в диссонирующую –  $D^7$ , уменьшенный вводный; для 2-й части).
3. Как повернуть развитие *в сторону субдоминанты* (например, после начала, как задано, секвенция на кварту вверх; для 3-й части).

## ЗАДАНИЕ 28

Ⓐ

Романсы *С. В. Рахманинова*. Два варианта:

1. А. «Крысолов» ор. 38 № 4 (анализ),  
Б. «Утро» ор. 4 № 2 и «Маргаритки» ор. 38 № 3  
(сыграть схемы середин),  
или
2. А. «Крысолов» ор. 38 № 4 (анализ),  
Б. «Ночь» на слова Д. Ратгауза («Снова сон на усталые очи  
нейдет») и «Ау!» ор. 38 № 6 (сыграть схемы середин).

Ⓟ

Сделать редукцию фрагмента балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица» (по клавиру), «Мольбы Жар-птицы», от цифры 29 до 34<sup>1</sup> (всего 21 такт). Работа должна иметь фактурный вид школьной модуляционной прелюдии.

- Пример 217. Образцы изложения:

Handwritten musical score for "Molby Zhara-ptitsy" (Molby of the Firebird). The score is in G major (one sharp) and 8/8 time. It features a piano (pp) dynamic and includes handwritten annotations: "Adagio (♩)", "ben cantabile", and "Мотив Жар-птицы". The notation includes a treble and bass staff with various notes, rests, and fingerings. A boxed letter "A" is in the bottom left, and a circled "1" is at the bottom center.

• Пример 218



- И 1. Сыграть на основе редукции фрагмента из Стравинского полную пьесу-прелюдию «Мольбы Жар-птицы» (ц. 29–41) в строгом голосоведении и в точном ритме, используя материал письменной части задания.
2. Сделать анализ методом *воссочинения* (= воспроизведение процесса сочинения).

## Пояснения к Заданию 28

- А На анализ предложен романс С. В. Рахманинова «Крысолов», написанный в нечасто встречающейся среди произведений этого жанра форме не песенной, а *трехчастной с переходами* (то есть включающей помимо стихометрически связанных песенных структур при изложении тем еще и метрически свободные ходы – от главной темы к побочной и назад, возвратный ход от побочной к главной). Впрочем, здесь это малое рондо (как называли форму трехчастную с переходами наши классики) имеет некоторое сходство с простой трехчастной (тогда 1-я часть кончается в т. 20).

Необходимо записать *схему формы* по образцу того, как это делалось в пояснениях в предшествующих заданиях.

Романс Рахманинова точно соответствует (по типу гармонического стиля и по форме) тому, чем должна быть и ваша модуляционная прелюдия, но только в свободной фактуре. Если бы сделать редукцию романса, то пьеса Рахманинова уже ничем не отличалась бы от того, как должна быть написана,

скажем идеальная зачетная работа по гармонии за II семестр вузовского спецкурса, в отличие от довузовской задачи типа задач И. В. Способина или приложения из «Бригадного» учебника; то же касается и письменной работы настоящего задания (пьеса – номер из балета Стравинского), поэтому и анализ следует делать направленно, проецируя на себя, как если бы вам было дано написать такую *прелюдию на две заданные темы* (тт. 4–6 и 21–24, по нотному тексту романса), с теми же требованиями, которые предъявлялись к вашим письменным работам в той же форме.

Главное внимание надо уделить тем гармоническим средствам изложения (для устойчивых частей, дифференцируя разницу между главной и побочной темами согласно их функции) и развития (для перехода, дифференцируя разницу между ходом  $\curvearrowright$  и возвратным ходом  $\curvearrowleft$ ) с учетом стиля позднеромантической гармонии.

В частности приемы разработки аккорда, линейности, побочных тонов, функциональной инверсии, функциональных средств расширенной тональности, принципов тональной структуры целой формы, другие особенности позднеромантической системы гармонии должны быть не упущены при анализе и не подменены объяснениями на основе гармонических законов времени венских классиков.

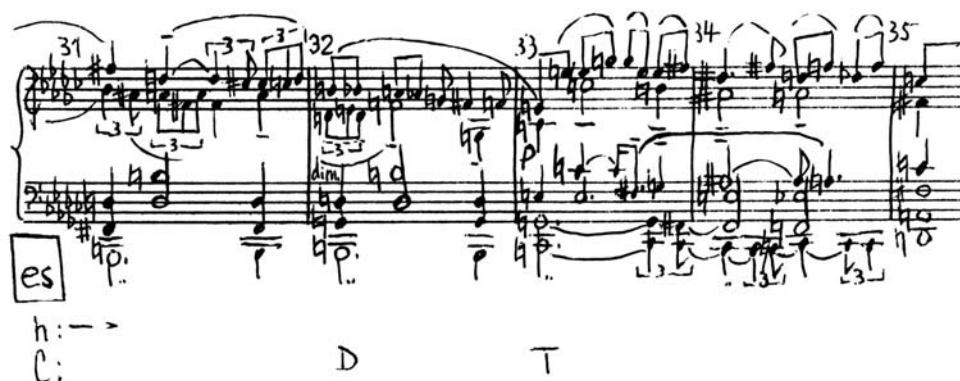
Вторая часть задания (раздел «Б») – найти середину и редуцировать гармонию – дело, не требующее пояснений. Но всё же приведем образец (из «Этюда-картины» Рахманинова оп. 39 № 5 es-moll, начало средней части).

• Пример 219

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the middle section of Rachmaninoff's Étude-Op. 39 No. 5 in E-flat major. The score is marked 'Appassionato' and shows measures 26 to 30. It includes a piano reduction with chords and figured bass notation below the staff.

Below the staff, the following figured bass notation is written:

es  
 $\begin{matrix} \flat: & +T \\ h [= N \rightarrow D]: \end{matrix}$   
 $\begin{matrix} \circ T & D & T \end{matrix}$



Ⓟ Гармония в балете Стравинского «Жар-птица» в целом относится еще к поздне-романтическому типу, хотя в ней есть и отдельные черты новой гармонии XX века.

Как и «Крысолов», фрагмент «Жар-птицы» – конкретная модель для учебных работ. Редукция всей пьесы целиком была бы идеально выполненным заданием по гармонии – модуляционной прелюдией в традиционной трехчастной форме. Целью задания и является написание такой прелюдии на две заданные темы, в строгом голосоведении (как в обычной задаче по гармонии), как написал бы ее музыкант высшей квалификации.

Неполнота записи (21 такт – прелюдия только до начального изложения побочной темы включительно; то, что соответствует недельному заданию по сочинению двухнедельного задания) объясняется чисто временными соображениями – далее во второй половине прелюдии происходит главным образом видоизмененное повторение уже написанного материала. Поэтому надо записать только до ц. 34, а сыграть по записанному уже легко всю пьесу от начала до конца.

При записи редукции нужно указать и части формы (П, К, С, Ш, У и т. д.). Также пронумеровать такты.

Голосоведение надо сохранять то, которое нормативно для данного стиля (здесь – всюду академически старое, включая естественные и даже необходимые для более крупной формы перемены количества голосов – так, как в оригинале Стравинского).

**ВНИМАНИЕ:** под двумя строчками редукции всюду должна быть свободная строчка для функционального анализа.

Необходимо воспроизвести указания выразительности (динамику, лиги).

Ⓜ) Метод воссочинения, как было уже показано выше, есть особый способ анализа, состоящий в воспроизведении процесса сочинения данного произведения. Разумеется, речь идет о логическом воспроизведении, а не об историческом воссоздании того, как данный автор в свое время реально писал свое сочинение.

Воспроизведение предполагает, что мы как бы ставим себя на место композитора:

- содержание, идея, образ нам уже ясны,
- воплощающие образное содержание данного произведения темы уже есть (анализ мотивного строения),
- что надо с ними делать, чтобы получилось данное произведение?

Например:

- к данной фразе (2 т.) мы присочиняем другую, в определенной связи с данной (анализ мотивной связи фраз),
- получившееся предложение мы повторяем и излагаем тему уже в форме периода (с соответствующими указаниями – «заданиями», как это надо сделать),
- на основе периода теперь нужно написать развивающую и утверждающую части той же темы с целью закруглить ее в песенную – то есть однотемную простую трехчастную или двухчастную – форму; какова может быть середина при данной первой части темы? Как нужно построить репризу, чтобы достойно завершить тему в данном характере и при данных уже написанных ее частях?
- и так далее (например, каков может быть переход ко второй теме?).

Тем самым мы уже с уверенностью воспроизводим *логику музыкальной композиции*, логику, которую воспроизводит и мастер музыки, в отличие от учеников думающий гораздо более крупными цельностями (подобно тому, как взрослый человек, в отличие от учащегося ходить ребенка, переставляя ноги, не думает об этом процессе, не отвлекается от неизмеримо более высоких дел). Такое воспроизведение и есть в элементарном смысле воссочинение. В процессе воссочинения играет всё произведение по разделам от начала до конца.

При образном анализе разбирается и материал гармонической системы (функции, колористика, фактурное воплощение гармоний и т. д.). Особое внимание при анализе следует уделить тому, как при данной гармонической системе достигается артикуляция формы: в чем различия между гармонией первой и второй тем именно как между главной и побочной? В чем ход

контрастен по изложению частям в песенной форме (здесь – периоду главной темы); в чем контраст ходов между собой.

В данном случае изложение побочной темы характеризуется приемом *хода предложениями*. Это значит, что отдельные построения, взятые сами по себе, могли бы быть названы предложениями, но их секвентное перемещение дает эффект хода, структурно неустойчивого раздела (конкретно: если предложения смещаются уступами посредством секвенции; сравните два изложения в I части Третьего концерта Рахманинова – в начале главной партии  $4 + 4 =$  период, в начале разработки  $4 + 4 =$  ход, структурная неустойчивость на основе секвентных «уступов»).



## ЗАДАНИЕ 29

Ⓐ

Два варианта:

1. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза», вступление и экспозиция,  
или
2. А. Н. Скрябин. Пятая соната для фортепиано,  
вступление и экспозиция.

Ⓟ

Гармонизовать следующие мелодии:

- Пример 220 А Б В

А.

Lento languido [А.Н.Скрябин]

Б.

Andante lugubre [С.В.Рахманинов]

В.

Спокойно ХОР [М.П. Мусоргский]

Указания к гармонизации см. в Пояснениях.

Третью мелодию гармонизовать в виде обработки для смешанного хора.

- Пример 221. Образец записи:

Спокойно ХОР

① 1. Играть *гармонические последования* в различных натуральных ладах: дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском; последования в доминантовом ладу.

- Пример 222. Образцы в доминантовом ладу, производном от гармонического минора:

А. Доминантовый лад      Б. Гармонии      В. Гармонич. обороты      [Рахм.]

2. Играть характерные *мелодические последования* в ладах: обиходном малом, подгалянском, гемиольном эолийско-лидийском, (индийском) тоди, в минорах уменьшенной октавы («ладах Шостаковича»).

• Пример 223. Образцы («в ладах Шостаковича»):

- |                      |   |  |
|----------------------|---|--|
| А. Лад низкой октавы | Б. Основной устой и мелодический оборот | В. Побочный устой с мелодической фигурацией и общим кадансом |
|----------------------|---|--|



## Пояснения к Заданию 29

Ⓐ Некоторые основные закономерности скрябинской гармонии (раннего и среднего периода), в общем, довольно хорошо известны из довузовского курса. В особенности это – развитая альтерация, также мажоро-минорные связи (включая излюбленную гармонию Скрябина –  $n\Pi$  ступень). Причем музыкальные формы, употребляемые Скрябиным, – самые «надежные» классические – песенные (простые двухчастная и трехчастная), сонатная (по моделям бетховенских), сложная трехчастная с трио и т. д.

Однако как композитор позднеромантической эпохи Скрябин использует еще ряд приемов гармонической техники, о чем следует сказать вкратце. На них нужно обратить особое внимание, так как они теперь вводятся в общий арсенал техники, предназначенной для музыки определенной стилиевой направленности, условно говоря, – скрябинской ориентации стилиевых компонентов гармонии. (Указание на стилиевую ориентацию означает, что в некоторых условиях работы по гармонизации либо по сочинению эти *приемы не нужны* или даже *противопоказаны*, например, при гармонизации мелодии в стиле А. С. Аренского или в стиле авторов «Бригадного» учебника; но в других условиях, наоборот, нужны именно приемы скрябинской стилиевой ориентации, а приемы техники «Бригадного» учебника как раз не подходят.)

Назовем важнейшие особенности гармонии «среднего» Скрябина (30-е – 50-е опусы), помимо общеизвестных.

1. *Функциональная инверсия* (длительное звучание диссонантной гармонии, фигурация диссонантной гармонии местными прилегающими к ней диссонансами, покидание диссонанса без разрешения, направленность мелодии к диссонантному звуку, окончание фразы на диссонирующем аккорде, слышание устойчивого опорного тона мелодии как принадлежащего диссонантной гармонии, проложение новых путей движения мелодии – по звукам диссонирующей гармонии, роль мелодических диссонансов – задержаний, вспомогательных, проходящих, камбиат – в «нащупывании» складывающихся новых аккордов); особенно важно подчеркнуть закрепляющийся прием: *завершение фразы на диссонантном аккорде* и новое ощущение *мелодического устоя* как части диссонантной гармонии.

2. *Превращение некоторых диссонансов в самостоятельные созвучия* (мажорное трезвучие с секстой, большой и малой септимой, минорное трезвучие с большой секстой, большой септимой), что закладывает один из краеугольных камней здания новой гармонии XX века.

3. По мере распространения перехода одного диссонанса в другой и превращения этого приема в систему подобные обороты *перестают быть прерванными* (это несомненно лишь по отношению к гармонии XVIII века), слух *ожидает* разрешения в диссонанс и тем самым ликвидируется эффект «прерванности» (внимание: нельзя вообще любые «ненормативные» – с точки зрения гармонии венско-классического стиля! – разрешения и переходы называть негативным термином «прерванные» кадансы или обороты; раньше действительно было прерывание, теперь же есть другие приемы), соответственно нужны при анализе и *иные термины* (диссонантные ряды, например, при так называемой «доминантовой цепочке»; или: *разрешение в диссонанс*, о чем можно говорить потому, что в создании эффекта разрешения большая роль принадлежит разряду метрической неустойчивости в метрическую устойчивость, например, разрешение метрической энергии седьмого такта в метрический устой восьмого, даже подчас независимо от того, какая в нем гармония) и т. д.

4. *Перерождение альтерации в постальтерацию*: у позднего Скрябина (последние 15 опусов) фактически уже нет альтерации, в средний период происходит постепенное превращение одного в другое; об альтерации смело можно говорить тогда, когда представлены и звук натуральной ступени, и его хроматическое видоизменение и (наконец-то!) разрешение (как, например, при отклонении в субдоминанту в конце экспозиции финала Пятой симфонии Бетховена: звуки  $d^2 - dis^2 - e^2$ ); у Скрябина же 50-х опусов эта некогда живая и горячая энергия нетерпеливого движения «застывает», аккорды «затвердевают», диатоническая подоснова стушевывается, разрешение часто отсутст-

вует: в результате альтерация переходит в стадию постальтерации, суть которой – использование (бывших) «альтерированных аккордов» вне самого процесса альтерации и вне альтерационной мотивировки и экспрессии.

5. В условиях расширенной (вышедшей за рамки диатоники-основы) системы гармонии и в связи с нарастанием явлений постальтерации усиливается *автономность* «доминантообразных» аккордов практически на всех ступенях хроматической гаммы: это значит, что они уже *не являются доминантами* к чему-либо, а рядовыми гармониями *нового* по содержанию (наполнению) лада: поэтому при определении аккордов (если они *не исполняют* роли доминант, то есть *не разрешаются* в соответствующие *тоники*) указывается не воображаемая (и отсутствующая, умершая) тоника, а *сам аккорд*, так сказать, «на корню», то есть на его собственном основном тоне (по-английски основной тон аккорда называется «гоот», буквально «корень»); в этих условиях обрывается «родовая нить», показывающая происхождение «альтерированного» аккорда от коренного диатонического, и аккорд становится самостоятельным; в результате, например, аккорд  $des \cdot f \cdot as \cdot h$  безоговорочно получает основной тон  $des$  (в C-dur = «дубль-доминанта» на nII – ни в коем случае это не «аккорд VII ступени»!), а соответственно,  $as \cdot c \cdot es \cdot fis = \mathbb{D}$  на основном тоне nVI ступени!) и так далее.

6. Широкое развитие «функциональных двойников» (дублей), то есть тритоновых замен, как правило в аккордах с тритоном (но не только), типа малого мажорного септаккорда<sup>1</sup>; благодаря эмансипации аккордов-дублей фактически складывается ладовая система, где возможен аккорд в пределах тональности на каждом из звуков хроматической гаммы, то есть происходит *переход* к типу ладовой системы новой музыки XX века (12-ступенная тональность).

7. Функциональная инверсия (при которой диссонирующий аккорд временно – пока временно – исполняет обязанности центра) и тритоновые функциональные замены открывают возможность для прорастания закономерностей *новых ладов* – типа доминантового или, у Скрябина в особенности, *уменьшенного* в облике малотерцово-квинтовой системы; новые лады дают о себе знать посредством малотерцовых цепей аккордов (звуки которых складываются в симметричный звукоряд, обычно тон-полутон); в результате образуются однокфункциональные ряды аккордов на расстоянии 6, 3 и 9 полутонов: вместо

<sup>1</sup> Гармония тритоновой ступени (nV) является своего рода «преградой» в процессе освоения новых ступеней. Преграда эта с легкостью преодолевается, если центральным аккордом будет не консонирующее трезвучие, а малый мажорный септаккорд, но это и дает позднескрябинскую систему гармонии.

одной доминанты на V ступени получают 2–3–4 доминанты – на V, нII, вIII, нVII, вместо одной субдоминанты – 2–3–4, на IV, II, нVI, и (даже) вVII ступенях; вместо одной тоники – в перспективе – 2–3–4 аккорда на I, нV, вVI, нIII ступенях (если в качестве тоники представить малый мажорный септаккорд, тотчас же открывается дорога к его *тритоновой* замене, нV<sup>7</sup>).

8. Скрыбину свойственна *избирательность гармонии*: в сочинениях среднего периода избирательность гармонии выражается в предпочтении определенного круга созвучий, особенно заметно – созвучий с комплексом 4.6 в основе («4.6», интервалы в полутонах; от основного тона большая терция и далее еще тритон; то есть остов малого мажорного септаккорда, без его квинты) и с добавлением к нему тех или иных звуков – ноны (большой), сексты (большой), увеличенной кварты<sup>1</sup>.

9. В области аккордики у Скрыбина наблюдается тенденция к применению аккордов, усложненных диссонансами, побочными тонами (то есть аккордовыми звуками, добавленными к основе аккорда, см. конец предшествующего пункта), а также созвучий, состоящих *из аккорда вместе со звуком органного пункта*.

От сочетаний с органным пунктом, полифункциональных по своей сущности, следует отличать многотерцовые аккорды типа  $g \cdot d \cdot f \cdot a \cdot c$  (в C-dur); если их бас – не органный пункт, то как правило такие аккорды исполняют только одну функцию, и следовательно *не являются полифункциональными*.

10. Наконец, не следует забывать, что Скрыбин строит музыкальную форму по всем правилам *классического формообразования*. Это значит, что вся главная тема (сонатной формы) у него *всегда в одной* главной тональности (конечно, возможно с отклонениями), в связующей партии он всегда делает модуляцию из главной тоники к тонике побочной темы, побочную тему он всегда строит в побочной тональности; при анализе необходимо добиться полной ясности с тонально-гармоническим планом формы заданной пьесы. Гармонический план формы у Скрыбина всегда не только строг и ясен, но даже *почти схематически прост* и ясен.

Адекватное *восприятие* гармонии даже среднего Скрыбина требует некоторой *перестройки слухового восприятия*. Прежде всего – понимания аккордов со структурой 4.6 в основе как самостоятельных, а не как доминант, тем более – «альтерированных» доминант к несуществующим тоникам (разумеется, в тех случаях, когда они являются простыми аккордами скрыбинского

---

<sup>1</sup> Впоследствии, в сочинениях позднего периода Скрыбин стремится к тому, чтобы для каждого произведения избирать свой основной гармонический комплекс, основной аккорд, и на нем строить всю пьесу.

лада). Если в аккорде есть звук *cis*, то это не является аргументом против тональности C-dur, так как в этой тональности есть аккорд  $g \cdot h \cdot f \cdot a \cdot cis$  (кажется, первый случай такого рода – аккорд  $gis \cdot fis \cdot dis \cdot ais \cdot cisis$  при отклонении в Cis-dur в пьесе Мусоргского «Старый замок» из «Картинок с выставки» (см. Пример 135 Б). Таким образом, надо приучиться тонально воспринимать гармонию подобных «супертонов» (= звуков, прибавленных к конструктивной основе аккорда наподобие высоких обертонов по отношению к нижним звукам натурального звукоряда).

Покажем некоторые из перечисленных закономерностей на примерах.

• Пример 224

А. Доминанты                      Б. То же с мелодической      В. Или:  
малотерцового ряда:                      фигурацией:

Handwritten musical score for Example 224, part A. The score is in C major. The piano part consists of chords and a bass line. The chords are labeled with Roman numerals: V, V, V, V, V. The bass line has a rhythmic pattern: 1 2 1 2 (2 1 2). There are handwritten notes: 'симметричный звукоряд' and '37'.

Г. Или:

Handwritten musical score for Example 224, part G. The score is in C major. The piano part consists of chords and a bass line. The chords are labeled with Roman numerals: V, V. The bass line has a rhythmic pattern: 1 2 1 2 (2 1 2). There are handwritten notes: '37 sim.' and 'p.'.

## • Пример 225

данный мотив: тоника C-dur с задержанием остав. гармонии тоже с фигурацией и с развешением в диссонансе

может ли быть тоника C-dur?

Это C-dur; так надо слышать мелодию и без предварительной настройки

тоны \* \* \* опорное, составляют даже такую лику C-dur (опорные ноты могут быть и не диатоническими)

sim.

## • Пример 226 А Б В Г

А. Б. В. Г.

Все приведенные последования – в одной и той же тональности C-dur. Но если взять только их «супертоновую» мелодику (то есть мелодику с опорой на звуки, прибавленные к основам аккордов V, nII, vIII, nIII, I), то неискушенный слух не воспринимает их как тональные последования, во всяком случае в C-dur. Поэтому необходимо в процессе анализа основательно *освоить гармонию этой системы на слух*, а не просто называть аккорды и раскрыть роль гармонии в образовании формы. Настоящий анализ гармонии, полифонии и формы всегда является в какой-то степени также и уроком сольфеджио.



### Отдельные замечания к произведениям

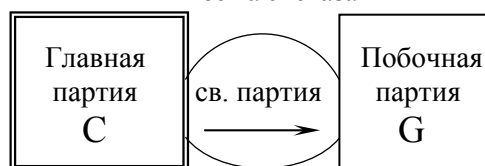
«Поэма экстаза». Особенность перехода от экспозиции к разработке в том, что вступительный ее раздел (*Moderato avec delice*,  $\frac{2}{4}$ ), повторяющий материал вступления перед экспозицией, накладывается на конец экспозиции (органный пункт на тонике G-dur). Связующая партия (от так называемой «темы полета») имеет четкий и простой модуляционный план, который надо раскрыть во всех деталях, с учетом особенностей гармонии данной системы.

Пятая соната. Необходимо при общем определении формы объяснить принцип сонатной формы в двутональном сочинении (в терминах Б. Л. Яворского здесь «цепной лад» *Fis – Dis*). Связующая партия, начинающаяся как повторение главной, имеет многосоставный модуляционный план; надо разобратся во всех подробностях данной модуляции.

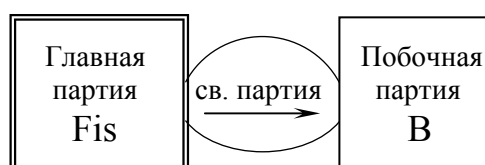
Как всегда у Скрябина, обе экспозиции имеют каждая по два массива тональной устойчивости (в главной и в побочной партиях), разделенные переходо-неустойчивым участком связующей партии:

ЭКСПОЗИЦИИ:

«Поэма экстаза»



Пятая соната



Ⓟ Как и в большинстве других аналогичных случаев, стилевые конкретизации даны ориентировочно и не преследуют цель направить усилия гармонизирующего на стилизацию.

Однако здесь мы вновь встречаемся с той важнейшей особенностью гармонии конца XIX – начала XX веков, которая и в прежние эпохи давала о себе знать: нет гармонии «вообще», без определенной стиливой ориентации.

Стиль распространенной школьной гармонии тоже имеет относительную конкретизацию – это смесь или сплав композиторских стилей Аренского, авторов «Бригадного» учебника, авторов других сборников задач по гармонии, с определенным влиянием немецких учебников гармонии XIX века. Для сравнения укажем, что стили гармонии некоторых других учебников заметно, даже резко отличаются от бригадного – «Учение о гармонии» А. Шёнберга, «Упражнения по гармонии для подвинутых» П. Хиндемита, «Двадцать уроков гармонии» О. Мессиана, «Гармония XX века» В. Персикетти, «Учение о гармонии» Д. де ля Мотте.

Выйдя за пределы гармонической техники, предусматриваемой темами «Бригадного» учебника, мы приближаемся к техникам XX века. При этом оказывается, что гармонические средства, хорошие для одного стиля, невозможны в другом. Невозможно подчас и их объединение в рамках одной пьесы. Нецелесообразно и «усредненное» решение, так как близкая в стилевом отношении гармония, так сказать «гармония вообще», портит всякую гармонизируемую мелодию, за исключением специально для такой гармонии написанных искусственно внестилевых мелодий (это встречается: в практике преподавания гармонии).

Указанные стилевые ориентиры в задачах 220 А Б и В и служат для разграничения групп гармонических средств и техник, весьма различных во всех трех мелодиях. Отсюда резкий акцент на моменте, который занимает в иных методиках сравнительно скромное место – *на выборе стиля и техники данной гармонизации*.

В настоящем задании поэтому и даются очень маленькие построения (все три – не больше периода), которые зато должны резко отличаться друг от друга, как отличаются сочинения Скрябина 50-х опусов, Рахманинова примерно 30-х опусов и хоры Мусоргского. В принципе теперь всегда будет необходимо в качестве первого шага при гармонизации (как и при досочинении, при сочинении) избирать стиль и технику гармонии в каждом конкретном случае.

#### **Примечания к отдельным мелодиям**

1. К Примеру 220 А. В сочинениях подобного типа, относящихся к той же эпохе, довольно часто собственно тоническая гармония устанавливается лишь в конце. Начало же пьесы, по традиции романтиков (Шуберт, Вальсы; Шуман, «Wagum?»; Шопен, Ноктюрн *Fis-dur*; Чайковский, «Май» из цикла «Времена года» и др.) может быть не с тонической функции. Здесь, к тому же, заключительный аккорд явно с диссонирующим побочным тоном (звук  $c^2$  не входит в тоническое трезвучие ни в *Des-dur*, ни в *b-moll*). Поэтому надо внимательнейшим образом вслушаться в глубинную структуру всей пьесы и

*определить тональность.* В духе того, что говорилось по поводу слухового восприятия гармонии самого Скрябина, необходимо предупредить против того, чтобы сразу же полагаться на слуховое восприятие «вообще», вне связи со структурой гармонии именно данной мелодии (ср. Примеры 226 А Б и 226 В Г). При подобном вслушивании-анализе целесообразно, в частности, дифференцировать аккордовые и неаккордовые звуки в извилистых рисунках мелодических пассажей (тт. 2, 4, 5, 6, 7).

*Выбор аккордов* должен делаться с учетом техники функциональной инверсии. Вот, для сравнения, печальный результат гармонизации без учета позднеромантической хроматики и функциональной инверсии (Пример 227 А), вместо верного (Пример 227 Б).

• Пример 227 А Б

А. [«Бригадный» учебник]

Б.

Естественен ли вариант 227 А? Без учета контекста гармонии позднеромантического типа – да. В контексте же стиля задачи – наоборот, неестествен. Потому так важен *выбор стиля*. Он – выбор всех аккордов пьесы. В контексте данного в задаче стиля неверным было бы окончание в F-dur, казалось бы более естественное. Сам стиль такого каданса противоречит целому, а потому неприемлем, как неприемлемы и все прочие моменты гармонизации с опорой на «напрашивающиеся» варианты, подсказываемые слухом, но противоречащие стилю целого – *немузыкальные*.

Как же мы должны поступать конкретно?

Во-первых, *настроить слух* на данный стиль. А его суть – не в трезвучиях, а в «скрябинских» гармониях. Например, в C-dur это было бы вот что:

• Пример 228 А – Ж. Доминанты: Побочные доминанты:

А. Б. В. Г.

Д. Е. Ж. То есть (в одном из вариантов структуры)

Не исключая полностью некоторых более обычных гармоний, например, нII, диссонирующие побочные субдоминанты перед побочной доминантой и т. д., следует полагаться в первую очередь на богатый выбор аккордов с основой 4.6. Поскольку функциональная инверсия позволяет не давать разрешения заключающему фразу диссонантному аккорду, то возможно не заботиться о ведении его септимы, ноны, или низкой квинты (тем не менее нужна забота о логичности хода каждого из голосов).

Во-вторых, надо представить *главную гармонию* в данной фразе. Прежде всего это гармония тяжелого такта в двутактовой фразе (то есть второго такта), гармония, на которой фраза завершается. Если мотив однотоковый, то последняя гармония в мотиве. В первом мотиве (см. Пример 220 А т. 1) центр тяжести – последний звук, во втором – последний звук  $e^2$ .

Из целой серии подходящих для этой цели гармоний (Пример 228) надо выбрать наиболее естественные с точки зрения мелодического голосоведения и наиболее соответствующие характеру музыки (легкость, хрупкость, томность) и начальному участку формы. Например, главная тема «Поэмы экстаза» начинается полифункциональным полнозвучным аккордом (D на органном пункте T), подходящим к огромной симфонической форме и едва ли – к

нашей миниатюре. Гармонии должны *меняться при переходе* к очередной тяжелой доле. То же самое и *во всех прочих* местах задачи.

Найдя опорную гармонию, надо подыскать *предшествующую* ей, хорошо в нее разрешающуюся (переходящую). Это может быть или доминанта к опорной (в подходящем по голосоведению структурном облике) или вспомогательная к опорной (например, разрешающаяся в нее ходом трех голосов на полутон вверх, по образцу известного вспомогательного уменьшенного септаккорда к доминантсептаккорду), или каким-либо иным подобным способом, в зависимости от конкретных мелодических условий.

В системе гармонии, допускающей множественность вариантов выбора гармоний, надо обращать особое внимание на чистоту, красоту и стройность звучания аккорда *самого по себе*, с тщательным прослушиванием всех вариантов звучания, возникающих под влиянием мелодических неаккордовых звуков.

В конце мелодии трехкратное проведение начального мотива, естественно, должно быть гармонизировано по-разному. Так как оstinatное повторение – род фигурированного органного пункта, то от баса требуется одноплавленное движение, хотя не обязательно движение равномерное (нужно только ярко выраженное косвенное движение контурных голосов). Слышание и здесь должно учитывать прежде всего заключительный оборот (в увеличении) и, если возможно, как бы *продлить линию его баса назад*, получив еще два оборота перед заключительным. Подобно тому, как в мелодии при повторении мотивов утончается ритм и чуть-чуть изменяется интонация звуковысотная, в прочих голосах также желательно (либо даже необходимо) избавляться от точности повторений либо путем добавления задержаний, более прихотливого, тонкого ритмического рисунка, либо варьирования самих гармоний. Аккорды не должны быть одинаковыми по структуре, надо стремиться слегка видоизменять их структуру (даже при секвенции, доминантовой цепочке).

2. К Примеру 220 Б. Если скрябинские гармонии как бы улетают вверх, то гармонии рахманиновского типа прочно и весомо стоят на земле. В системе гармонии здесь гораздо большее разнообразие типов аккордовых структур и типов функциональных связей, гораздо больше гармоний на основе полных и весомых трезвучий. В разнообразных аккордовых пассажах тоника может долго избегаться. Как и у Скрябина, рамки тональности здесь расширены, но на иной основе. Основные принципы здесь – переменность, чередование минора и одноименного мажора, широко применяемые замены любого мажорного аккорда его минорным вариантом и наоборот, широкая сеть побочно-функциональных значений (побочные доминанты и субдоминанты, часто в

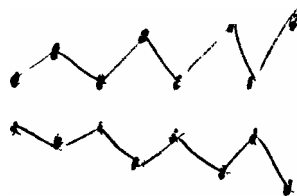
виде трезвучий, а не септаккордов). Наконец, это значительная роль линейного движения как источника возникновения тех или иных гармоний. Комплекс гармоний в составе расширенной тональности, так же как у Скрябина, приближается к полной двенадцатиступенности, но сами гармонии другие, чем указаны в Примере 228. Комплекс их следует представлять себе в виде прежде всего длинного ряда трезвучий (мажорных, минорных, увеличенных), трезвучий с побочными тонами, разнообразных четырехзвучий. На эту систему надо и *настроить слух*.

Несмотря на изобилие диатонических полей, здесь также необходимо остерегаться стандартных соединений, которые кажутся внеконтекстно-естественными. Естественно не то, что подсказывает слух в качестве простейшего решения, но то, что соответствует гармоническому существу целого. Так же как и при решении задачи 220 А, надо исходить прежде всего из *конечной, целевой* гармонии во фразе, в мотиве. Если при гармонии скрябинского типа опорные звуки представляются мажорной секстой, тритоном, большой ноной от соответствующего аккорда с 4.6 в основе, то здесь совсем другой выбор в сходной ситуации. Чтобы скорее найти подходящее, свежо звучащее решение, целесообразно представить данный опорный звук входящим в состав всех трезвучий (в качестве примы, терции, квинты), некоторых септаккордов (малого, малого мажорного, малого минорного), причем в связях каждого данного аккорда с другими в зависимости от данных мелодических условий. И далее *выбрать лучшие*, наиболее естественные, разнообразные по звучностям аккордов и голосоведению варианты.

Характер мелодии 220 Б – медленное движение как бы тяжелыми шагами (это не марш, нельзя представлять темп ускоренным); примерный темп движения – как в главной теме II части Четвертого концерта Рахманинова. Также и тип движения – медленно идущие четверти на всем протяжении мелодии.

Во всей задаче собственно тонический аккорд в чистом виде лучше всего дать один только раз – в последнем двутакте (конец дополнения). В первом такте тоничность лучше завуалировать началом с гармонии тоники с секстой (вместо квинты), как у Скрябина в Этюде *cis-moll* из op. 42 (№ 5).

Аккордовый пассаж второго такта лучше сделать (по образцу аналогичных рахманиновских пассажей) с помощью моноритмичных движений баса (ритм у всех голосов один и тот же) с зеркально-симметричным рисунком и с разнообразными аккордами на шестнадцатых:



При очень сильных переменах ритма (см. тт. 4–5, 8–11) необходимо «исчезнувшие» ритмы отразить в других голосах, на подходящих местах. Так, в пятом такте начинается 2-е предложение, поэтому в других голосах нужен пунктирный ритм, как в тт. 1–2. Однако с шестого такта начинается перемена характера, и вместо сложных столкновений первых двух тактов начинается спокойно-размеренное движение равными четвертями, ведущее к просветлению лада (мажор в т. 7).

Долгое дополнение предполагает длинный ход баса равными четвертями, которое должно иметь ярко выраженную одностороннюю направленность (или вверх, или вниз; здесь, конечно, вниз), но не обычное волнообразное движение. Можно продолжить движение вниз, от звука  $\hat{7}$  ступени в начале т. 8, благодаря чему избегается кадансирование на октаве  $c - c^1$ ; движение – скорее хроматическое, чем диатоническое, причем желательно *избежать однообразия* механического параллелизма по хроматической гамме. Движение может идти до «упора» на  $\text{нII}$  ступени в т. 10 в момент перед дополнительным кадансом в конце такта.

- Пример 229. Образец подобных ходов из музыки Рахманинова:

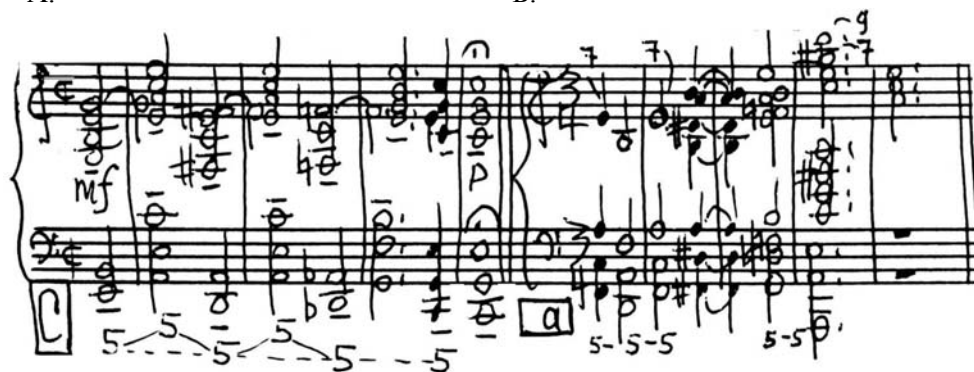


В диссонантных последованиях подобного типа со свободными четырехзвучиями (цепи из 3–5–7 диссонантных терцовых аккордов подряд), и в сходных ситуациях допустимы эффектные новые приемы голосоведения – *параллельные квинты* в двух нижних голосах в низком регистре (в большой октаве) и *свободное ведение септимы* (например, как перемещение вверх).

- Пример 230 А Б. Типичные образцы («рахманиновские квинты»):

А.

Б.



(Образцы голосоведения с септимой в условиях сгущенной гармонической экспрессии диссонантной ткани см. в Примере 229, тт. 1, 4, 6–7: в учебных работах перемещение септимы на тон вверх допустимо *лишь* в условиях густой диссонантности, как здесь в такте 1, и должно быть столь же эффективным.)

3. К Примеру 220 В. Гармоническая стилистика мелодии для хоровой обработки – явление более раннее в сравнении с двумя предшествующими (исторически примерно на четверть века). Однако общий тип системы, можно сказать, тот же самый, имея в виду расширенную тональность (мажорно-минорная система, побочные функции в отклонениях; множественность значений данного звука в различных аккордах расширенной тональности), а также влияние модализмов (в частности, избегание ходовых общеевропейских функциональных формул при переходе к опорной гармонии фразы). О многих из этих закономерностей гармонии сказано в предшествующем изложении.

Так же как и в двух предшествующих случаях (220 А Б), необходимо избегать стандартно-ходовых вариантов в пользу более тонких и ярких. В частности, возможно применять тот же, описанный выше, метод: опорный тон (иногда и другие звуки) представить входящим в различные аккорды данной системы (как приму, терцию, квинту мажорного трезвучия, приму, терцию, квинту минорного и т. д.) и выбрать оптимальный вариант. Нужно иметь в виду, что диатонический опорный звук часто предполагает недиатонический аккорд, по типу, например, гармонического оборота из «Бориса Годунова» при словах Бориса «Скорбит душа», где звук *as* гармонизирован не «естественным», стилистически и экспрессивно близким аккордом IV ступени или



уменьшенным септаккордом, а мнимым минорным аккордом *h · es · as*, свежесть и яркость которого не идут ни в какое сравнение с напрашивающимися расхожими вариантами гармонизации. Этот метод следует *возвести в принцип* (разумеется, не злоупотребляя им, что может привести к неестественности и вычурности гармонии).

Имеет значение и функциональная инверсия (у Мусоргского часто смыкающаяся со свойственным модальности ослаблением тональной функциональности). После сильного уклона в одноименный минор (во 2-й половине) целесообразно оставить без проявления стремление и к мажорной, и к минорной тонике; возможно закончить гармонизацию на доминантовом унисоне (использовав здесь приемы русского народного голосоведения; во всех остальных местах должно быть совершенно строгое голосоведение). Хоровая фактура рассчитана преимущественно на компактные ненапряженные аккорды (все голоса в одном ритме), подвижные смены аккордов, с учетом помеченного вокальными лигами ритма слогов гипотетического текста.

① 1. Характерные аккордо-гармонические обороты здесь надо играть по простейшей схеме:

Тоника – (переход) – модальный аккорд – (переход) – тоника.

Под «модальным» подразумевается аккорд с характерной звукоступенью данного лада (с фригийской секундой, дорийской секстой и т. д.). «Переходом» называется соединительная гармония, необходимая в некоторых случаях для того, чтобы лучше прозвучал модальный аккорд. Так же трактуется аккорд после модального, необходимый в тех случаях, когда нельзя разрешить модальный аккорд сразу в тонику.

Модальный тон может входить в различные аккорды – в качестве примы, терции, квинты, септимы, ноны, побочного тона (например, фригийская секунда как вспомогательная секста в аккорде IV ступени). Это может служить руководящим принципом при отыскании модального аккорда.

Составив элементарную последовательность из 3–4–5 аккордов, необходимо сделать элементарную мелодическую фигурацию некоторых аккордов (не упустив из виду модальный). Фигурация может состоять из проходящих и вспомогательных звуков, а также ходов по аккордовым звукам, также с возможными задержаниями. Фигурация должна быть ритмизована в простом тактовом размере несложными рисунками.

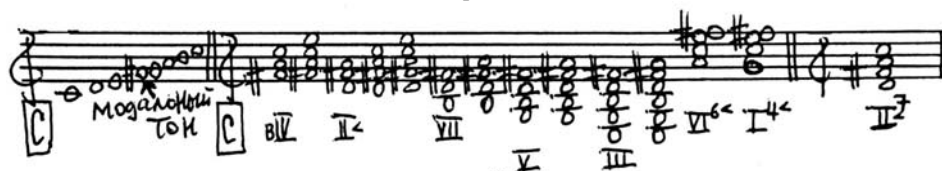
Покажем сам ход мысли при составлении модального оборота.

• Пример 231 А – Д

А. Модальный лад

Б. Модальные аккорды

В.



Г. Схема модального оборота

Д. Фигурация или (с перемещением модального аккорда)



231 А – модальный звукоряд с модальным тоном; 231 Б – аккорды с модальным тоном; 231 В – избранный аккорд для модального оборота; 231 Г – схема оборота (по типу I – II – I); 231 Д – модальный оборот в целом.

Следует напомнить, что лидийский характер проявляется в звуке  $\text{в}^4$  ступени главным образом в том случае, когда далее идет звук  $\text{з}^3$ ; если после  $\text{в}^4$  идет  $\text{б}^5$ , лидийского оттенка может не быть. То же, аналогично, и с прочими модализмами. Обороты играть в различных тональностях.

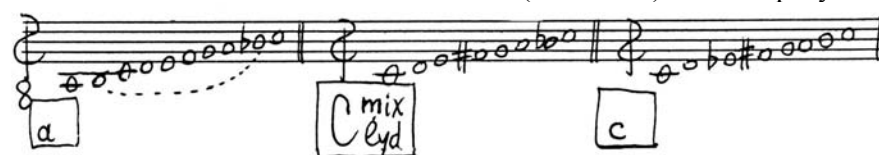
2. Напомним схемы названных ладов:

• Пример 232 А – Д

А. Малый обиходный

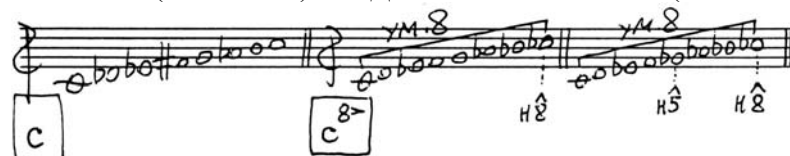
Б. Подгалянский (лидомикс)

В. Минор с ув. секундой



Г. Лад тоди (индийский)

Д. Лад низкой октавы (= «лады Шостаковича»)





Сущность задания состоит в том, чтобы модализмы были представлены *в мелодике*. Тоны либо интервалы (либо также аккорды) сопровождения должны быть неподвижными по возможности, то есть – если где-либо образуются неблагозвучные сочетания с мелодией, то только тогда аккорды сдвигаются с места ради ближайшего благозвучного сочетания (из звуков данного лада) и при первой логичной возможности возвращаются на тонику (см. образец в Примере 223 В).

Порядок составления оборота:

1. Делается настройка слуха на данный лад на избранной высоте (в той или другой тональности).

2. В сопровождающих двух нижних голосах устанавливается квинта (для 232 Г лучше кварта), сохраняемая по возможности на всем протяжении.

3. В верхнем голосе играется в простом ритме и метре мелодия по звукам данного лада; мелодия начинается или с основного звука или с консонанса к звукам нижней квинты, окончание обязательно на основном тоне внизу.

4. По крайней мере в обиходном ладу и ладах низкой октавы нельзя выходить за пределы указанного диапазона (например, в обиходном – ниже звуков *a*, *g* идет *fis*, а не *f*, так как этот лад не октавный, где во всех октавах звуки одинакового названия функционально идентичны, а лад квартовый, где функционально идентичные звуки отстоят друг от друга на кварту).

Обороты обиходного лада играть только в обиходном звукоряде на *натуральной высоте* (без транспозиции); прочие лады использовать, наоборот, на разных высотах (в других тональностях).

Следует обратить внимание на то, что лады *низкой октавы* (или лады уменьшенной октавы, «лады Шостаковича») *сходны с третьим обиходным* (или «укосненным», см. Пример 232 А) благодаря наличию интервала уменьшенной октавы и поэтому могут рассматриваться как его *хроматизированные разновидности*.

## ЗАДАНИЕ 30

Ⓐ

*С. В. Рахманинов. Венощное бдение, одна из частей:*

1. Часть VII,  
или
2. Часть XII,  
(первые 18 тактов и последние 10),  
или
3. Часть IV.

Анализ особенностей лада, тональности, функциональности; формообразующая роль гармонии.

Ⓟ

Гармонизовать данную мелодию («Quasi Poème»):

- Пример 233

*Lento. Avec une grâce capricieuse Quasi Poème Op. 55*

The score consists of four staves of music. Key features include:

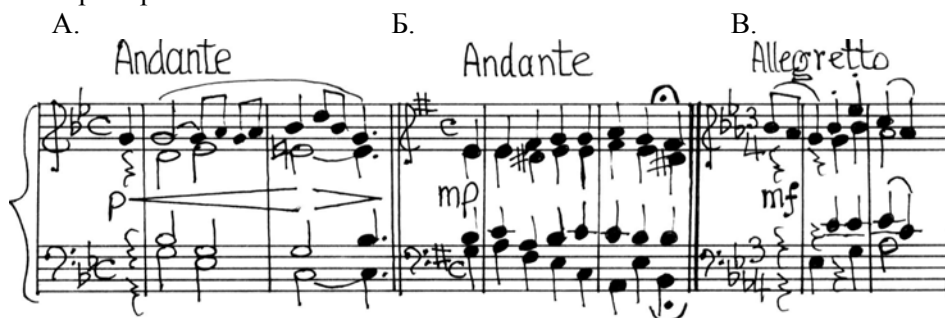
- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several triplet markings (3) and a dynamic marking of *p* (piano).
- Staff 2:** Continues the melody with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). It includes the instruction *avec une volupté dormante* (with a dormant voluptuousness) and *poco accelerando* (slightly accelerating).
- Staff 3:** Features a *tempo* marking and a *p* dynamic. It includes the instruction *quasi cadenza* (quasi-cadenza) and *rit.* (ritardando).
- Staff 4:** Ends with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and the instruction *crispallin, perlé* (crisp, sparkling). It also includes *accel.* (accelerando) and *quasi rit. molto* (quasi-ritardando, very much).



И 1. По задаваемым начальным фразам играть *с листа* пьесы в песенных формах. Если начало – хорального склада, то в форме бар, если в венско-классическом стиле, то – в простой двухчастной либо простой трехчастной формах, если в технике романтической, позднеромантической, то в виде лирической пьесы (также в простых формах). Какая именно из техник гармонии и формы должна применяться, надлежит определить по заданной фразе.

2. В порядке подготовки игры с листа подготовить и сыграть пьесы по следующим начальным фразам:

- Примеры 234 А Б В



### Пояснения к Заданию 30

А Особенности гармонии хоров Рахманинова прежде всего определяются жанром *обработки* древнерусских мелодий (две трети произведения) и творческим воссозданием композитором их интонационного строя. В основу цик-

ла положены мелодии, взятые Рахманиновым из певческой книги «Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов».

Мелодии «Обихода» созданы в обиходных ладах, определяемых в зависимости от *модальных функций* тонов в системе обиходного звукоряда:

G A H c d e f g a b c<sup>1</sup> d<sup>1</sup>

В пределах основной единицы формы – музыкальной строки – это:

1. Конечный тон; его функция – завершающий устой (= К).
2. Господствующий тон; функция устоя в середине строки-мелодии; в каденции этот устой «падает»; именно господствующий часто аналогичен нашей тонике (Г).

Взаимодействие господствующего (иногда господствующих) и конечного образует костяк (или *остов*) лада, аналогично реперкуссии в западных мелодических грегорианских ладах.

3. *Область* звукоряда: если все звуки лада выше конечного, то лад автентический, если ниже конечного лишь один звук (субсекунда), то тоже автентический; если ниже конечного – два звука или более (субтерция, субкварта), то лад плагальный; при плагальном ладе конечный тон помимо основной функции имеет дополнительную (вершина субтерции, субкварты, субквинты).

Автентических обиходных ладов всего три:

*Большой* (от конечного вверх: тон + тон),

*Малый* (от конечного вверх: тон + полутон).

*Укосненный* (от конечного вверх: полутон + тон).

Плагальных тоже три (те же самые Б, М, У, но только с указанной двойственностью конечного).

По выразительности лад Большой сходен с ионийским, Малый – с эолийским, Укосненный – с фригийским.

Анализ ладов в строках мелодии (одноголосно) составляет первый отдел ладового анализа произведения, так как тональная гармонизация не нейтрализует полностью модальной выразительности мелодий. Этот слой структуры принадлежит в основном неизвестным русским «роспевщикам» (= композиторам) XVI, XVII веков,

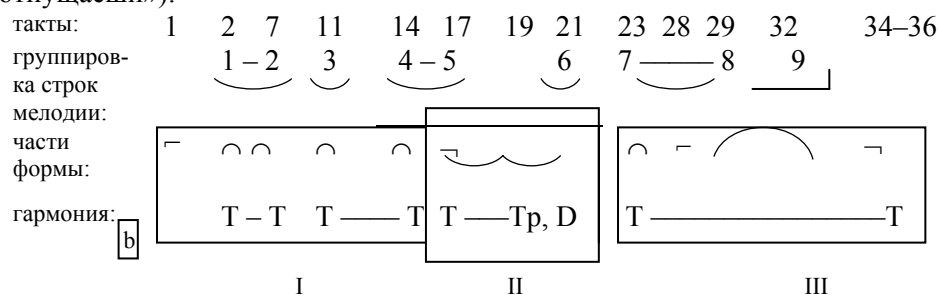
Второй отдел анализа – тонально-гармонический (или модально-гармонический), обычными методами (с учетом, возможно, особых состояний тональности позднеромантического типа). Этот слой уже принадлежит Рахманинову.

Анализ гармонии, как всегда, немыслим без учета формообразования. Здесь тоже две слоя. С одной стороны, это – строчная форма древних мелодий. По *синтагмам* (логически цельным наименьшим по длине сочета-

ниям слов) устанавливаются *строки* (текста) как основа образования мелодических отделов (также называемых строками); в оригинале (в книге «Обиход», разных изданий) строки обычно отделены друг от друга чертами – не тактовыми, а *строчными*. Строчная форма в чем-то подобна стиховой (песенной), но только она лишена стихового метра (и метрической экстраполяции), периодического ритма (стоп) и рифм (соответственно, не имеет и обычных метрических строф).

Взаимодействие смыслового значения текста, тактового членения и музыкально-тематической повторности (и неповторности) образует основу *текстотомузыкальной* формы – строчной формы. Она становится далее уже и собственно-музыкальной формой в обычном смысле.

Образец записи схемы подобной формы (то же сочинение, V часть, «Ныне отпускаеши»):



Ⓟ Задача такого же типа, как и в Задании 29. Указание на жанр фортепианной пьесы здесь означает лишь две особенности фактуры:

– местами аккордовая фигурация (перемещения, варианты аккорда) предусматривает звучность на *педали* (например, возможно, в тт. 8, 13, 17–19, 20–22);

– в последних тактах (18–19, 20–22) возможно с целью улучшения звучности (например, в тт. 18–19) – *divisi* в одном из средних голосов при паузирующем баса (в тт. 20–22 *divisi* еще в одном из средних голосов).

Начальные аккорды в подобной гармонической структуре всё же обычно с основным тоном либо  $\hat{1}$ -й, либо  $\hat{5}$  ступени (возможно, с их тритоновыми заменами-дублями).

Дополнение *quasi cadenza* в т. 8 – продление гармонии такта 7 (возможно, без участия баса, который здесь допускает паузы); ладомелодические условия такта 8 ясно обрисовывают фигурируемый аккорд (то же в тт. 17–19): мелодические перемещения в тт. 8, 17–19 при условии явной однофункционально-

сти в пределах мелодических пассажей предполагают диссонантные ряды (типа аккордовых перемещений, параллелизмов либо еще каких-либо аналогичных рядов).

Как всегда в подобных случаях, далеко отходящих от прежних норм ведения диссонанса и непрямого немедленного разрешения его в консонанс, усиливается внимание к красоте звучания каждого аккорда самого по себе, к его стройности, к свободному и изящному расположению, прежде всего в момент вступления аккорда при взаимодействии основы 4.6 (лучше всего, считая от баса, в виде расположения «септима – децима», конечно, время от времени переходя и к другим расположениям) с «супертонами» (диссонансами выше основы 4.6 – секстой, увеличенной квартой с разрешением в квинту, ноной, нижним вводным тоном к октаве и разрешением в нее – прямым или после ноны).

Так как аккорды нормативно тянутся (здесь) по целому такту, и было бы художественно бедным выложить всю задачу «столбами» даже красиво расположенных аккордов, то звучание гармоний надо украшать. Способы украшения (простое звучание аккордов целесообразно лишь в начале построения, а также – иногда в его конце) как средства развития:

- применение аккорда из однофункционального малотерцового ряда (например, переход к аккорду на малую терцию выше и возвращение назад; выбор того или иного украшающего однофункционального аккорда зависит часто от условий мелодии – украшающий аккорд должен давать хорошее звучание);

- перемещения звуков протянутого аккорда в виде арпеджио, создающего хорошее звучание со звуками в мелодии и обогащающего звучание аккорда в целом (при перемещении возможны и ходы на увеличенные интервалы, и свободные перемещения диссонирующих звуков);

- мелодизированное арпеджио – то же, что в предшествующем пункте, но с участием звучных задержаний, других оборотов с неаккордовыми звуками, в частности имитирующими и предимитирующими ритм мелодии; мелодизация может использовать чужую диатонику, то есть диатонику по отношению к данному аккорду, но не к диатонике основной тональности;

- подводящие затакты – мелодическое ведение средних голосов в направлении к вступающим на тяжелой послезатактовой доле звукам следующего аккорда (возможно, с задержанием, апподжиатурой в момент вступления аккорда); подводящие затакты возможно делать движением по полутонам противоположно основному движению баса; регистровый контраст и контраст плотности (последнее – в развитие классического фактора тесного и широкого расположения); практически целесообразно избрать один тип рас-



положения в качестве основного и применять смены расположения как экспрессивное средство развития, обычно при кульминациях и в концах построений, в особенности для образного контраста в многотемных формах (здесь, например, на участках *quasi cadenza* – сжатое расположение по типу аналогичных «журчащих» пассажей-каденций у Шопена и Листа; на «пике» т. 20 возможно предельное расширение диапазона за счет глубокого баса).

Как обычно, движение не может ослабевать от начала к концу, может (немного) усиливаться; надо контролировать симметричные участки (например, первый такт второго предложения по отношению к первому такту первого, второй такт второго предложения по отношению ко второму такту первого и т. д.; то же – в репризных частях). Всюду должен действовать *принцип доразвития* при повторении.

Пометка «ор. 55» в условиях задачи – своеобразное указание на стиль гармонии: на стиль того композитора, у которого отсутствует сочинение под номером 55, и после «Поэмы экстаза» ор. 54 следуют сразу пьесы ор. 56 (Прелюдия, Ирония, Ньюансы, Этюд), причем среди сочинений пятидесятих опусов много фортепианных миниатюр, как бы поэм: ор. 51, 52, 57, 58, 59.

**И** Задание по игре не содержит ничего нового в сравнении с пройденным ранее.

Определить стиль и технику гармонии в заданных начальных фразах не составит никакого труда (см. Примеры 234 А Б В). Для развития фраз в маленькие пьесы возможно использовать все те технические приемы, которые подробно объяснялись ранее.

Целесообразно усвоить несколько наиболее предпочитаемых методов развития (в каждом стиле), для того, чтобы облегчить себе главную задачу – *свободную игру* без остановок, поправок и замедлений по причине недостаточного умения. В каждом отдельном случае, в зависимости от индивидуальных особенностей заданного материала, что-либо из любого стереотипа не сможет получиться. Не беда, и даже лучше: это не даст возможности стереотипу превратиться в стандарт и принесет необходимое разнообразие.

Для настоящего задания рекомендуется придерживаться следующих форм (см. фразы в Примере 234 А Б В):

### 1. Бар

– две столлы (= «строфа» и «антистрофа») в виде двух двутактовых фраз, одна из которых заканчивается на D, другая на T; играется обязательно дважды;

– припев из трех фраз: первая в параллельном ладу, вторая заканчивается на побочной доминанте (либо на другой хроматической гармонии), последняя кадансирует в тонике.

## 2. Тема венско-классического типа

схема:  $\parallel$ : a : $\parallel$ : b a : $\parallel$

(с таким повторением частей: реприза – либо как в трехчастной, либо как в двучастной форме).

– *экспозиционная часть* в форме большого предложения (2 2 1 1 2), то есть с повторяющимися однотоками в активном ритме в тактах 5–6; период модулирующий (из мажора в V, из минора в III);

– *середина* в виде двутактовых звеньев секвенции с отклонениями:  $\lfloor D \rfloor \rightarrow D$ ,  $\lfloor D \rfloor \rightarrow S$  (напоминаем, что в пределах однотемной малой формы всё считается только с точки зрения одной главной и единственной тоники), с последующим переходом на доминанту (доминантовую тональность) и предыктовыми повторениями гармонии доминанты;

– *реприза* – лучше повторение 1-й части (2 2 1 1 2), но дробление в тактах 5–6 должно идти квартой выше, чем в 1-й части, и общее окончание – уже в тонике, а не в доминанте.

Маленькая кульминация возможна или в конце середины, или внутри репризы.

## 3. Тема в стиле гармонии романтического типа

(форма простая двучастная или трехчастная)

схема:  $\parallel$ : a a : $\parallel$ : b a : $\parallel$

– *экспозиционная часть* – модулирующий период из двух предложений, с применением в модуляции мажоро-минорных замен (например, из C-dur в G-dur через c-moll – g-moll или через c-moll – g-moll – As-dur) или с модуляцией в тональность мажоро-минорного родства (например, C-dur – Es-dur, C-dur – H-dur; a-moll – c-moll, a-moll – f-moll, a-moll – cis-moll).

– *середина* начинается на доминанте (или доминантсептаккорде) главной тональности или в той тональности, куда сделана модуляция. Далее – секвенция по равновеликим интервалам вверх (внимание: при секвенции следует избегать тоники главной тональности). Два звена; третье можно только начать, но продолжить иначе. В конце середины – сжатие последования, превращающее его в параллелизм (см., например, главную тему 1-го экспромта Шопена, As-dur) или в пассаж-фигурацию на фоне протянутого аккорда (см. ноктюрн Листа As-dur «Liebestraum», перед репризой темы), или в доминантовую цепочку, или еще в какой-либо диссонантный ряд;

– *репризу* можно начать или как простое повторение 1-й части (но с последующим уходом в IV – нII...) или как повторение начала пьесы, но на органном пункте доминанты (с последующим его прерыванием ради ухода в область субдоминанты, нVI, нII, и возвращением на доминантовый бас к концу репризы); после разрешения в тонику – маленькая кода на органном пункте тоники.

Стиль игры последней пьесы должен соответствовать техническим средствам – мажоро-минору, альтерациям, энгармоническим переключениям, секвентным сопоставлениям неродственных гармоний, мелодике с заметной ролью апподжиатур и т. д.

Выполнение такого задания по игре на фортепиано отвечает также целям непосредственной подготовки к зачету.

## ЗАДАНИЕ 31

Ⓐ

Одно из следующих произведений:

1. *Ф. Лист. «Лásло Тéлеки»* из цикла «Венгерские портреты»;  
в издании: *Ф. Лист. Сочинения для фортепиано. Том VII.*  
М., 1972, с. 159–161,  
или
2. *Ф. Лист. «Рихард Вагнер. Венеция»*;  
в том же издании. Том III. М., 1966, с. 174–175,  
или
3. *Ф. Лист. «Серые облака»*;  
в том же издании, с. 158–159,  
или
4. *Ф. Лист. «Багатель без тональности»*;  
в том же издании. Том V. М., 1968, с. 89–96.

Ⓑ

Гармонизовать данную мелодию в стиле Скрябина:

• Пример 235

The image shows a handwritten musical score for a piece in 6/8 time, marked "Con moto". The score is written on three systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a melody in the treble and accompaniment in the bass. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the final measures of the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations above the first staff, including "ossia: es<sup>2</sup>d<sup>2</sup>" and "FTTTT".

И По одному из заданных начал играть пьесу в малой форме в стиле Скрябина.

- Пример 236 А Б

А.



Б.



## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Образец модуляционной прелюдии

Образец модуляционной прелюдии позднеромантического типа получен методом редукции подлинного сочинения – оркестрового антракта ко II действию оперы Р. Вагнера «Парсифаль». «Антракт» есть род прелюдии («Vorspiel» по-немецки буквально «предигра», то есть «прелюдия»), а школьная модуляционная прелюдия моделирует тип не только медленной части квартета, сонаты, симфонии, но и такого рода оперно-инструментальной пьесы (ср. Задание 25, анализ 1 и письменную работу в Заданиях 25 и 26). В роскошном фактурном, оркестровом наряде подлинной пьесы можно и не увидеть этой связи школьного задания с живой музыкой, а в редуцированном («клавирном») виде (по-французски клавир оркестрового или оперного произведения так и называется – «*reduction*») она совершенно очевидна, что и является одной из наших целей. В виде редукции произведение композиторского творчества представляет собой совершеннейший, высочайший, идеальный образец модуляционной прелюдии во всех отношениях – гармонического стиля и уровня гармонических средств (здесь – преобладание увеличенного и уменьшенного ладов, правда, в смешении с обычными минором и мажором), формы (здесь – малой, однотемной; будучи частью более крупного целого, пьеса заканчивается неустоем), гармонического развития. Пожалуй, лишь в одном отношении Прелюдия Вагнера отдалается от традиционной модуляционной прелюдии – по нормам голосоведения (тт. 11–15).

• Пример 237

**Furioso**

The score is written for piano and voice. The piano part is in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal part is in the same key and time. The score is divided into four systems, each with a piano part and a vocal part. The piano part includes various dynamics (p, f, dim.) and articulation marks (accents, slurs). The vocal part includes lyrics and various musical notations (accents, slurs, and specific notes).

**System 1 (Measures 1-7):**

Piano:  $p$  (measures 1-4),  $f$  (measures 5-7).  
 Vocal:  $h$  (measure 1),  $h$  (measure 5),  $h$  (measure 7).  
 Annotations:  $h^{max}$  (measure 1),  $h$  (measure 1),  $h$  (measure 5),  $h$  (measure 7).

**System 2 (Measures 8-12):**

Piano:  $p$  (measures 8-12).  
 Vocal:  $es$  (measure 8),  $h^{64}$  (measure 9),  $es$  (measure 10),  $es$  (measure 11),  $es$  (measure 12).  
 Annotations:  $h^{max}$  (measure 8),  $Es: [T]$  (measure 10),  $D \rightarrow S$  (measure 11),  $D \rightarrow D$  (measure 12).

**System 3 (Measures 13-18):**

Piano:  $p$  (measures 13-15),  $f$  (measures 16-17),  $dim.$  (measure 18).  
 Vocal:  $(Es)$  (measure 13),  $(Es - \emptyset)$  (measure 14),  $(Es - \emptyset)$  (measure 15),  $(Es - \emptyset)$  (measure 16),  $(Es - \emptyset)$  (measure 17),  $(Es - \emptyset)$  (measure 18).  
 Annotations:  $h^{max}$  (measure 13),  $Es: [D/p]$  (measure 13),  $D - T$  (measure 14),  $D - T$  (measure 15),  $D - T$  (measure 16),  $D - T$  (measure 17),  $D - T$  (measure 18).

**System 4 (Measures 19-24):**

Piano:  $p$  (measures 19-21),  $più f$  (measures 22-24).  
 Vocal:  $cis$  (measure 19),  $cis$  (measure 20),  $cis$  (measure 21),  $e$  (measure 22),  $g$  (measure 23),  $e$  (measure 24).  
 Annotations:  $h^{max}$  (measure 19),  $g^{dim.}$  (measure 19),  $S$  (measure 23),  $D$  (measure 24).

Handwritten musical score for piano, measures 25-46. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *più f* (più forte). Performance markings include *h* (humming), *h<sup>max</sup>* (maximum humming), and *h<sup>dim.</sup>* (diminishing humming). The score is divided into four systems, each with a boxed *h<sup>max</sup>* marking. The first system (measures 25-30) includes markings for *h*, *es*, and *h<sup>(5)</sup>*. The second system (measures 31-36) includes markings for *des* and *des*. The third system (measures 37-41) includes markings for *es* and *h<sup>max</sup>*. The fourth system (measures 42-46) includes markings for *h<sup>max</sup>* and *h<sup>dim.</sup>*. The score concludes with a final *f* (forte) marking.



Handwritten musical score for piano, measures 47-52. The score is in G major (one sharp). Measures 47-49 show a melodic line with accents and a bass line. Measure 50 has a "piu f" marking. Measures 51-52 continue the melodic line. Below the staff, there are handwritten notes: "h max", "h dim", "f", "Bis", and "h" with various bracketings and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano, measures 53-60. Measures 53-55 show a melodic line with accents and a bass line. Measure 56 has a "fff" marking. Measures 57-60 show a melodic line with accents and a bass line. Below the staff, there are handwritten notes: "h", "S", and "T" with various bracketings and dynamic markings.

СХЕМА ФОРМЫ:

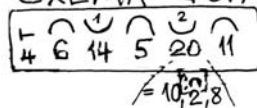


СХЕМА ГАРМОНИЧЕСКОГО ПЛАНА УСТОЙЧИВЫХ ЧАСТЕЙ:

Handwritten musical score showing the harmonic plan of stable parts. It consists of three measures, each with a boxed number: 1, 2, 3. The measures are labeled: Т. 5-10, Т. 25-29, Т. 50-60. The notes are in G major (one sharp). To the right of the measures is the text "ОКОНЧАНИЕ НА S".

ГАРМОНИЧ. ПЛАН НЕУСТОЙЧИВЫХ ЧАСТЕЙ (ДВЕ СЕРЕДИНЫ)

Handwritten musical score showing the harmonic plan of unstable parts. It consists of three measures, each with a boxed number: 1, 2, 3. The measures are labeled: Т. 11-24, Т. 30-39, 40-41, 42-49. The notes are in G major (one sharp).

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

### Как играть на фортепиано прелюдию в песенной форме

#### 1. Построение

Схема (ориентировочно):

I часть		II часть	
⌒	⌒	⌒	⌒
4	4	6	6
T	→	→	T

План *первой части* задается. Например, предлагается:

«1-я часть модулирует из D-dur в Fis-dur; модуляция постепенная» (например, D-dur – h-moll – Fis-dur).

Или: «1-я часть модулирует из Des-dur в C-dur; модуляция мажоро-минорная» (например, Des-dur – As-dur – C-dur).

Или: «1-я часть модулирует из B-dur в F-dur; модуляция мажоро-минорная» (например, B-dur – Des-dur – F-dur).

Или: «1-я часть модулирует из e-moll в gis-moll; модуляция мажоро-минорная» (например, e-moll – E-dur – A-dur – gis-moll).

В целом первая часть прелюдии соответствует тому, что спрашивается на вступительном экзамене в консерваторию.

*Вторая часть* прелюдии включает гармонические средства, контрастные экспозиционным, применяемым для построения 1-й части.

2-я часть состоит из развивающей части – *середины* и из *завершающей*, которая может быть в той или иной мере репризной.

Сущность *середины* – гармоническая и структурная неустойчивость, середина не должна быть предложением.

Форма *середины* – или *секвенция*, например, модулирующая по малым терциям вверх или по большим терциям вверх, или по целым тонам вверх; или – *диссонантный ряд*, например, доминантовая цепочка; параллелизм мягкодиссонирующих аккордов; секвенция из одного мягкодиссонирующего аккорда в соединении с другим таким же, возможно переходящая в параллелизм; расходящиеся ряды аккордов с опорой на мягкодиссонирующие; и т. п.

*Середина* начинается или в той тональности, в какую пришли при окончании первой части, или сразу (сопоставлением) с доминанты (V ступени) основной тональности – ради поддержки общей тоники.

В конце *середины* ставится доминантсептаккорд или уменьшенный септаккорд (или альтерированный аккорда типа *d · fis · as · c*, или увеличенное трезвучие), который *энгармонической модуляцией* внезапно возвращает в главную тональность прелюдии, переходя в кадансовый квартсекстаккорд (возможно, с усложнением).

Вместо доминанты делается пассаж на органном пункте доминанты (возможно, органнй пункт делается с его прерыванием и возвращением вновь на доминанту).

Вместо тоники-аккорда делается пассаж на органном пункте тоники или серия дополнений, составляющих маленькую коду.

## 2. Пример инструктивный

Задано: «1-я часть – модулирующий период F-dur – E-dur; модуляция – постепенная» (F-dur – a-moll – E-dur).

Середину намечаем идущей от доминанты секвенцией по тонам вверх.

Завершение (распространенный каданс) – в виде органного пункта на доминанте и органного пункта на тонике в сопрано.

Играем прелюдию:

- Пример 243

The musical score is written in F major (one flat) and 3/4 time. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are handwritten labels in Russian and musical notation:

- First system: [предложение] F [модуляция]
- Second system: — E СЕКВЕНЦИЯ
- Third system: [энг.] D- [-пассаж-]



### 3. Пример художественный

*С. В. Рахманинов*, романс «Утро» – воссочинение оригинала.

Задано: «1-я часть – модулирующий период F-dur – E-dur; модуляция мажорно-минорная» (например: F-dur – C-dur – E-dur).

Середину начинаем идущей от тональности экспозиционной модуляции (E-dur) в форме диссонантного ряда в рамке гармонии E-dur; далее энгармоническая модуляция в F-dur.

Завершение – в виде распространенного каданса: доминанта-аккорд замещается доминантовым пассажем (группой), тоника – маленькой кодой, отражающей тональность модуляции через близкое родство аккордов E-dur – A-dur.

Играем (редукция романса Рахманинова «Утро»):

- Пример 244



Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and dissonances. Key markings and annotations include:

- System 1:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of sixteenth notes in the left hand. A box containing the number 7 is present above the staff.
- System 2:** Includes a box containing the number 5 above the staff. The right hand has a melodic line with a [div.] marking. The left hand has a bass line with a [div.] marking. Below the staff, the text "[Диссонантный ряд]" is written.
- System 3:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of sixteenth notes in the left hand. A box containing the number 7 is present above the staff. Below the staff, the text "[энг.]" is written.
- System 4:** Includes a box containing the number 7 above the staff. The right hand has a melodic line with a [div.] marking. The left hand has a bass line with a [div.] marking. Below the staff, the text "D- [нассаж-]" and "D- T- [нас-]" are written.
- System 5:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of sixteenth notes in the left hand. Below the staff, the text "-сам-]" is written.

# ПРИЛОЖЕНИЕ III

## Образцы зачетных задач за II семестр (стиль Скрябина)

*Allegretto*

*Moderato languido*

Handwritten musical score for a piece in 3/4 time, measures 10-18. The key signature has two sharps (F# and C#). Measures 10-12 feature triplet eighth notes. Measures 13-15 continue with eighth notes and triplets. Measure 16 has a *rit.* marking. Measure 17 has a *molto* marking and a *a piacere* instruction. Measure 18 has a *morendo* marking and a *Ped.* instruction.

### Allegretto capriccioso. Quasi Valse

Handwritten musical score for "Allegretto capriccioso. Quasi Valse" in 6/8 time, measures 1-19. The key signature has two sharps (F# and C#). Measures 1-4 are marked with numbers 1-4. Measures 5-7 are marked with numbers 5-7 and an *accel.* marking. Measures 8-10 are marked with numbers 8-10 and a *g tempo* marking. Measures 11-13 are marked with numbers 11-13. Measures 14-16 are marked with numbers 14-16 and an *accel.* marking. Measures 17-19 are marked with numbers 17-19 and a *Lento* marking. Measure 17 has a *rit.* marking.

## С о д е р ж а н и е

От редактора.....	3
Предисловие.....	7
1. Задача практической гармонии.....	7
2. Современные задачи.....	8
3. Метод практической гармонии.....	10
4. Структура книги.....	12

### Семестр I

#### Классическая тонально-функциональная система гармонии

##### Раздел I

##### ГАРМОНИЯ ЭПОХИ БАРОККО

Эпоха И. С. Баха.....	15
Тональность и старые лады.....	16
Хроматизм.....	18
Трактовка диссонанса.....	19
Линеарность. Голосоведение.....	20
Гармония и композиция в целом. Принцип тонального круга.....	21
Гармония и формообразование. Хорал. Прелюдия.....	22
Метод анализа.....	26
Гармония диатонической секвенции.....	29
Дополнительная литература.....	32
Условные обозначения.....	33

##### Практические работы. Задания 1 – 5

Задание 1.....	34
Задание 2.....	38
Задание 3.....	46
Задание 4-А.....	55
Задание 4-Б.....	61



<i>Задание 5-А</i> .....	71
<i>Задание 5-Б</i> .....	83

## Раздел II

### ГАРМОНИЯ ЭПОХИ ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Лад тонального типа.....	97
Классическая аккордика.....	98
Функциональная система гармонии.....	100
Консонанс и диссонанс. «Характеристические диссонансы»....	100
Эстетические пропорции как основания функциональной гармонии.....	102
Функциональные группы. Вводные септаккорды.	
«Скрытые диссонансы».....	104
Альтерация.....	110
Двойная доминанта. Неаполитанская субдоминанта.....	112
Субсистемы. Побочные доминанты и субдоминанты.	
Смещение ладов. Расширение тональности.....	113
Модуляция. Гармония и формообразование.....	119
Структурные уровни гармонии.....	121
Дополнительная литература.....	125

### Практические работы. Задания 6 – 17

<i>Задание 6</i> .....	126
<i>Задание 7</i> .....	137
<i>Задание 8</i> .....	143
<i>Задание 9</i> .....	151
Какие середины мы знаем.....	157
Знаки функциональной гармонии.....	158
<i>Задание 10</i> .....	161
<i>Задание 11</i> .....	183
<i>Задание 12</i> .....	187
<i>Задание 13</i> .....	198
<i>Задание 14</i> .....	209
<i>Задание 15</i> .....	217
<i>Задание 16</i> .....	221
<i>Задание 17</i> .....	221

## Семестр II

### Раздел III

#### ГАРМОНИЯ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА..... 222

##### 1. Эпоха раннего романтизма (середина XIX века)... 223

Ощущение аккорда, составляющих его тонов.....	224
Фигурация аккорда. Колористика.....	225
Расширение тональности.....	228
а) Хроматические подсистемы (отклонения) и побочные функции.....	228
б) Мажоро-минорные (одноимённые и параллельные) смещения; фригийские смещения.....	229
в) Альтерация.....	233
Сцепление параллелей. Однотерцовые связи.....	235
Аккордовые перестановки.....	237
Связь гармоний через общий звук. Перекраска.....	239
Линейные функции. Вводнотоновость.....	240
Опора на неустой. Функциональная инверсия.....	243
Диссонантные ряды.....	246
Новые лады.....	249
Индивидуализация гармонии.....	252
Дополнительная литература.....	255

#### Практические работы. Задания 18 – 22

Задание 18.....	256
Задание 19.....	261
Задание 20.....	268
Задание 21.....	281
Задание 22.....	298

##### 2. Позднеромантическая гармония (конец XIX – начало XX века)

Новое ощущение гармонии. Тенденция децентрализации лада.....	307
Структура аккордовой вертикали. Вторичные аккорды.	
Разработка аккорда.....	309
Модальная гармония 1. Натуральные лады.....	323

Практические указания:	
1. Эскизы на натурально-ладовую гармонию.....	327
2. Обработка народной мелодии.....	327
Модальная гармония 2. Симметричные лады.....	329
Практические указания:	
1. Эскизы.....	333
2. Образец прелюдии в технике симметричных ладов Римского-Корсакова.....	339
Голосоведение и эволюция гармонии.....	341
Эволюция тональности. Сложение хроматической ладовой системы. Постальтерация.....	348
Техника поздней альтерации.....	352
Эскиз на позднеальтерационную технику.....	354
Тональное сжатие. Энгармонизм. Пантональность.....	356
Состояния тональности. Тональные индексы.....	363
Дополнительная литература.....	366
<b>Практические работы. Задания 23 – 31</b>	
Задание 23.....	367
Задание 24.....	380
Задание 25.....	392
Задание 26.....	402
Задание 27.....	412
Задание 28.....	423
Задание 29.....	429
Задание 30.....	448
Задание 31.....	456
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Образец модуляционной прелюдии.....	458
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Как играть на фортепиано прелюдию в песенной форме.....	462
1. Построение.....	462
2. Пример инструктивный.....	463
3. Пример художественный.....	464
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Образцы зачетных задач за II семестр (стиль Скрябина).....	466

*Учебное пособие*

**Юрий Николаевич Холопов**

**ГАРМОНИЯ**

**Практический курс**

**Часть I**

Гармония эпохи барокко

Гармония эпохи венских классиков

Гармония эпохи романтизма

*Издание 2-е, исправленное и дополненное*

Научная редакция и подготовка текста к печати

**В. С. Ценовой**

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Подп. к печати 11.07.2005 Форм. бум. 70х901/16.

Гарнитура шрифта Таймс. Печать офсетная.

Печ. л. 29,5. Уч.-изд. л. 32,45

Цена договорная.

Заказ №

Издательский Дом «Композитор»

127006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12