

85.31

V

**В. БЕРКОВ**

# ГАРМОНИЯ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
№ 290

**Ч А С Т Ь**

**III**

85.31  
Б48  
Б

В. БЕРКОВ

# ГАРМОНИЯ

УЧЕБНИК

Часть III

Рекомендовано Управлением кадров и учебных заведений  
Министерства культуры   
в качестве учебника  
для специальных курсов  
заочных, очных и вечерних отделений  
музыкальных вузов

Ташкент. Гос. муз. училище  
им. Хамзы  
Инв. № 16290

Inv. № 4450  
TASHKENT RESPUBLICAN CENTER FOR MUSIC RESEARCH AND RESOURCES  
Axborot Resurs Markazi

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА  
Москва 1966









## ГЛАВА I

### ЭЛЛИПСИС. ЭЛЛИПТИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ

#### § 1. Общие положения

1. Эллипсисом (от греч. — опущение) называется обход в данной однотональной последовательности ближайшего по гармоническому смыслу аккорда и замена его аккордом, принадлежащим другой тональности.

В основном под эллипсисом предполагается соединение двух диатонических неустойчивых аккордов разных тональностей.

Из сказанного ясно, что эллипсис служит модуляции и отклонениям.

Применение в музыке термина «эллипсис» заимствовано из лингвистики. В лингвистике, а также теории литературы, под эллипсисом имеют в виду опущение легко подразумеваемых слов, риторическую фигуру, в которой пропускается очевидное слово. Например:

«Мы села — в пепел, грады — в прах,  
В мечи — серпы и плуги»<sup>1</sup>.

(В. Жуковский)

Еще примеры:

«Лишь силой можно силу превозмочь,  
Число людей — числом событий».

(А. Грибоедов. Перевод отрывка из Пролога к  
«Фаусту» Гете)

«Семь бед — один ответ».

Похожий по звучанию термин «элизия» (от лат. — выталкивание) означает, например во французском языке, пропуск в слове последней гласной, если расположенное за ним слово начинается тоже с гласной: вместо *le enfant* — *l'enfant* (ребенок).

2. В своих наиболее типичных проявлениях эллипсис приводит к обходам тоники и, следовательно, способствует непрерывности, текучести и общей неустойчивости музыки.

<sup>1</sup> Цит. по книге: М. Тимофеев. Теория литературы. Учпедгиз, М., 1948, стр. 225.



3. Эллипсис встречается в условиях особой плавности, мелодичности движения голосов. Стимулы, исходящие от мелодики, голосоведения, их воздействие на гармонию, сказываются при образовании эллипсисов с большой интенсивностью.

4. Функциональность эллиптических последований обнаруживается, смотря по обстоятельствам (тональная рельефность эллиптически соединяемых аккордов, их метро-ритмические условия, темп последовательности аккордов и т. д.), более или менее определенно.

5. Эллиптические модуляции и отклонения различаются в конечном счете по тем же признакам, что и отклонения и модуляции вообще.

Так, эллиптические переходы внутри предложений периода мы воспринимаем как эллиптические отклонения.

6. Непрерывность, текучесть сближают эллиптичность с энгармонизмом и секвентностью. Их взаимное «пересечение» можно видеть на примере «скользящих», параллельных аккордов, в частности доминантсептаккордов.

Эллипсис и секвенции взаимодействуют и в так называемых цепочках доминант<sup>1</sup>.

7. Большая или меньшая неожиданность эллиптических сочетаний роднит их с энгармоническими модуляциями. Впрочем, в обоих случаях эффект неожиданности сглаживается связностью, плавностью голосоведения.

8. Для иллюстрации взаимосвязей эллиптических, энгармонических и секвентных сочетаний приведем и подробно проанализируем одну показательную последовательность, получающую на практике разнообразные преломления<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> К «скользящим» аккордам и цепочкам доминант мы вернемся в следующей главе.

<sup>2</sup> Такого рода последовательность указана в учебнике гармонии Римского-Корсакова (см. § 96а и нотный пример).

Как видим, это — малотерцовая, нисходящая секвенция, в пятом звене которой возвращается исходная тональность; «круг», как обычно в малотерцовых и большетерцовых циклах, замыкается. Пятое звено секвенции может стать исходным пунктом новой, аналогичной секвенции и т. д.

С началом каждого нового секвентного круга терцового цикла меняются взаимное расположение трех верхних голосов и мелодическое положение аккордов.

Бас движется по полутонам, хроматически, вниз. В каждом звене один из голосов — септима доминантсептаккорда поочередно (сопрано, альт, тенор) идет по полутонам, хроматически, в противоположном басу направлении. Остальные два голоса в каждом звене не двигаются, именно терция и квинта доминантсептаккорда.

Связность голосоведения проявилась и в том, что на протяжении каждой пары звеньев (в нашем примере тактов) один из голосов остается на месте, приобретая значение как бы внутреннего органного пункта или «стержня», «оси».

В звеньях секвенции встречается энгармонизм доминантсептаккорда, выявляется равенство этого аккорда альтерированной двойной доминанте типа увеличенного квинтсекстаккорда.

На грани звеньев, то есть между заключительным аккордом предыдущего и первым аккордом последующего звена секвенции, возникает эллипсис, именно эллиптическое сочетание двух доминантсептаккордов. Функционально их можно каждый раз представить как переход секундакорда доминантсептаккорда мажора в доминантсептаккорд параллельного минора. Связность, плавность голосоведения в этой секвенции, насыщенной и энгармонизмом и эллиптичностью, очень велика. Установившееся регулярно, постоянное движение голосов воздействует на аккорды и попутные, словно пунктиром намечаемые, тональные смены. Таковы энгармонически намечающиеся в звеньях секвенции минорные тональности, лежащие полутоном ниже основной тональности звена: в приведенной схеме — *си, сольдиез, фа* и *ре* минор. Квартсекстаккорды, «представляющие» эти тональности в рамках каждого звена, в целом носят, вероятно, проходящий характер.

Последовательность такого рода (см. пример 1) имеет, как было сказано, разносторонние варианты. В частности, обращаем внимание на возможность аналогичных сочетаний с неуклонно нисходящим верхним голосом.

9. Прерванные кадансы и обороты, в широком смысле этого понятия, являются источником собственно эллиптических последований. Если гармонию, завершающую прерванный каданс-оборот в данной тональности, интерпретировать в какой-либо другой тональности, то построение будет мыслиться как эллиптическое.

Историческое развитие форм прерванных кадансов и оборотов оказало определенное влияние на эволюцию эллиптических последований и, стало быть, эллиптических модуляций и отклонений.

10. Эллиптические последования, модуляции и отклонения встречаются в музыке XVIII века, но расцвет их приходится на XIX век, у западных романтиков и в русской классической школе. Распространение эллиптических движений происходило одновременно, в едином стилистическом «ряду» с развитием альтераций, энгармонизма, с обогащением и углублением мажоро-минора и т. д. Выше (I.1. 6.—8.) мы отме-



чали проявление взаимосвязей, например, эллиптических, энгармонических и секвентных приемов.

Особо большая насыщенность эллипсисами обнаруживается тогда, когда музыка богата непрерывностью, безостановочностью музыкального движения. Таковы во многом произведения Вагнера, поскольку эллиптические приемы отвечали общим эстетическим взглядам композитора (стремившегося, как известно, маскировать цезуры между разделами оперного действия).

Благодаря непрерывному течению вагнеровской музыки эллиптически воспринимаются и такие обходы тоники (прерванные кадансы-обороты), которые не сопровождаются модулированием.

Попутно можно заметить, что условием «бесконечной мелодии» Вагнера является «бесконечная гармония», в которой часто минуются разрешения в тонику.

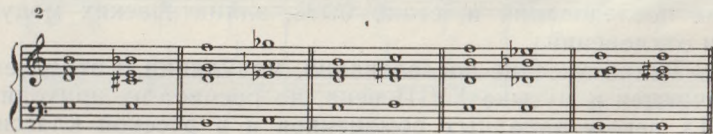
Но эллипсисы свойственны и музыке композиторов, в целом отнюдь не склонных к затушевыванию граней формы, цезур между ее разделами, не стремящихся на протяжении сочинения «обходить» кадансы (подобные точкам в письменной речи). Таковы, например, произведения Шопена и Чайковского.

11. Переходим к справочному обзору объяснений эллипсиса в отечественной научно-педагогической литературе.

Напоминаем, что по сути одинаковые или родственные явления получают иногда в науке различные наименования. Так, термин «эллипсис» не используется еще в Учебниках гармонии Чайковского и Римского-Корсакова, но соответствующие музыкальные процессы уже получили в них отражение.

О том, какое огромное значение Чайковский придавал красоте, певучести голосоведения, говорилось в первой части нашей книги (II.25.7.). Значение голосоведения для модулирования подчеркивается в главах 18, 19, 33 и 34 Учебника Чайковского. В них содержатся указания и на эллиптические явления в более узком смысле. В главе 33 — «Уклонение от гармонических правил» — сказано: «Так, например, доминантаккорд по гармоническому закону, выведенному из самой природы этого аккорда, должен быть разрешен в тоническое трезвучие; но если, избежав переченя и запрещенных параллелизмов, повести голоса мелодически красиво, то можно разрешить его в любое из трезвучий в пределах тона или вне этих пределов»<sup>1</sup>.

К этому Чайковский добавляет: «При соблюдении требуемых мелодичностью условий доминантаккорд может быть разрешен и в диссонирующий аккорд»<sup>2</sup>. Это положение Чайковский иллюстрирует нотной схемой:



<sup>1</sup> П. Чайковский. Полное собрание сочинений, том III-A. Музгиз, М., 1957, стр. 161.

<sup>2</sup> П. Чайковский. Полное собрание сочинений, том III-A, стр. 161 (разрядка моя.— В. Б.).

Далее Чайковский отмечает, что такого рода соединения аккордов можно именовать ложными, или прерванными, каданциями, чем обращает внимание на их внутреннюю связь с эллиптическими сочетаниями.

Известно, что в Учебнике гармонии Римского-Корсакова по сути эллиптические явления называются ложными последовательностями. См. §§ 87, 91, 92, а также «Прибавление», III.

В «Теоретическом курсе гармонии» Катуара понятие и самый термин «эллипсис» встречаются неоднократно. Ссылаемся на главу 5 — «Хроматическая система» — из первой части и на главы 1 — «О секвенциях» — и 4 — «Модуляция через общие аккорды» — из второй части труда Катуара.

Отметим разностороннее понимание Катуаром прерванных кадаций, в которых он находит эллиптические черты<sup>1</sup>, а также на применение в его труде выражения «эллиптическая модуляция»<sup>2</sup>.

После Катуара термин «эллипсис» вошел в нашу учебную и научную музыкальную терминологию.

Наиболее полно вопрос об эллипсисе разработан в Учебнике гармонии Бригады Московской консерватории; подразумевается первое издание второй части книги (1935). В дальнейших изданиях материал, посвященный эллипсису, был заметно сокращен.

## § 2. Прерванные кадансы и обороты

1. Выше (I.1.9.) было отмечено глубокое родство, генетическая связь прерванных кадансов и оборотов с эллиптическими сочетаниями. Поэтому более подробное рассмотрение таких кадансов и оборотов<sup>3</sup> уместно дать в настоящей главе учебника.

2. Прототипом прерванных оборотов служит, как известно, последовательность V и VI ступеней, иначе говоря, появление одного из аккордов субдоминантовой функции после доминанты. Но и в сфере диатоники, и в сфере хроматики прерванные последования получили богатое, разнообразное претворение.

В общем же к прерванным кадансам относятся сочетания, в которых после доминанты, в первую очередь после аккордов V ступени, вместо тонического возникает какой-либо другой аккорд. Такое толкование, как мы убедились, вытекает из взглядов Чайковского.

Нам уже приходилось разбирать отдельные прерванные последовательности (часть I: III. 32. 5.; III. 33. 1.; III. 34. 1.; часть II: I. 3. 5.; III. 20. 9.; IV. 23. 3.).

3. Аккорды субдоминантовой функции не стали источником для типичных, нормативных прерванных оборотов.

<sup>1</sup> Г. Катуар. Теоретический курс гармонии, часть I. Музгиз, М., 1924, стр. 84—86.

<sup>2</sup> Г. Катуар. Теоретический курс гармонии, часть II. Музгиз, М., 1925, стр. 60.

<sup>3</sup> В дальнейшем для краткости, говоря о прерванных оборотах, мы будем подразумевать и собственно прерванные кадансы.



Здесь сыграло роль нормативное требование доминантвой функции после субдоминантвой, наибольшая распространенность именно таких последовательностей. Доминанта стоит как бы на пути к образованию прерванных оборотов, исходящих от субдоминанты.

И в случаях ожидаемой по «инерции» тоники, например при повторениях плагальных оборотов, появление вместо тоники доминанты не производит впечатления «прерванности» (как при возникновении вслед за доминантой субдоминанты).

4. Рассмотрим наиболее определенные, показательные и распространенные прерванные обороты от доминантсептаккорда (или, значительно реже, его обращений). Однако не будем упускать из виду и прерванные сочетания, например, после доминантового нонаккорда или вводных септаккордов VII ступени.

Изучаемые нами прерванные обороты в целом можно поделить на диатонические и хроматические. Приводим таблицу:

C-dur

Диатонические прерванные обороты

V<sub>7</sub> VI V<sub>7</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> III<sub>6</sub>

D — S

Хроматические прерванные обороты

D — DD

V<sub>7</sub> DD<sub>4</sub> V<sub>7</sub> DDVII<sub>6</sub> V<sub>7</sub> DDVII<sub>7</sub>

D — S

D — D → S

V<sub>7</sub> DDVII<sub>b3</sub> V<sub>7</sub> II<sub>b1</sub> V<sub>7</sub> D<sub>7</sub>→S

D — побочные D диатонического родства

л) м) н)

V<sub>7</sub> V<sub>2</sub>→II V<sub>7</sub> V<sub>2</sub>→III V<sub>7</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub>→VI

D — побочные D недиатонического родства  
(в том числе D — побочные D мажорно-минорного родства)

о) п) р)

V<sub>7</sub> V<sub>2</sub>→III<sub>h</sub> V<sub>7</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub>→VI<sub>h</sub> V<sub>7</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub>→VII<sub>h</sub>

с) т)

V<sub>7</sub> V<sub>4</sub><sub>3</sub>→IV<sub>v</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub>→VII<sub>v</sub>

Для единообразия и более удобного сравнения берем в качестве исходного аккорда во всех случаях доминантсептаккорд в основном виде, в одинаковом расположении и мелодическом положении. Возможные варианты в первом аккорде влекут за собою изменения и во втором.

5. Как явствует из приведенной таблицы, в области прерванных оборотов большое значение имеет движение от доминанты к субдоминанте, то есть движение как бы в «обратном» направлении. Сюда относятся не только исторически первые, коренные диатонические прерванные обороты, но и некоторые более поздние, хроматические; речь идет, например, о появлении после доминанты аккордов неаполитанской субдоминанты, неальтерированной и альтерированной двойной доминанты (вообще аккорды этой функциональной разновидности занимают место субдоминанты).

6. Завершающий аккорд прерванного оборота бывает фонически консонирующим или диссонирующим. Об этом можно судить и по нашей таблице.

В диатонических образцах (см. пример 3а, б, в, г) обороты оканчиваются трезвучием или его обращением. Именно подобные прерванные обороты становятся иногда источником



особых модуляций; например, трезвучие VI ступени (или VI низкой ступени) переосмысливается в тонику, открывающую новый раздел произведения. Выше, в иной связи, были указаны соответствующие примеры (часть II: IV. 23.3.)<sup>1</sup>.

7. Считаю нужным сделать несколько добавлений о последовательности — доминантсептаккорд и III ступень (часть I: III. 34.3.). Такой оборот предусмотрен в приведенной таблице: III ступень на основном доминантовом басу, в виде секстаккорда. При таком обращении III ступени (доминанта с секстой) эффект прерванности замаскирован (см. пример 3г).

Но если взять доминантсептаккорд в обращении, а III ступень в основном виде, то впечатление прерванности окажется более явным:

Эти наблюдения имеют общее значение, показывая, как может варьироваться функциональный смысл последовательности в связи с изменениями обращений аккордов.

8. Некоторые хроматические прерванные обороты (см. пример 3д, е, ж) встречались во второй части учебника. Изучая двойную доминанту (часть II: I. 3. 5.), мы коснулись, в частности, типичных драматических по характеру прерванных оборотов с ее участием.

9. Особого внимания заслуживают прерванные обороты с альтерированной двойной доминантой (см. пример 3з).

Энергия таких последовательностей приобретает большой размах, что видно в заключении Ноктюрна *Си* мажор, соч. 32 № 1, Шопена:

Ф. ШОПЕН. Ноктюрн, соч. 32 № 1

<sup>1</sup> См.: Ю. Тюлин. Краткий теоретический курс гармонии. Музгиз, Л., 1960, глава 22, § 3.

В образце из завершения Ноктюрна *до* минор, соч. 48 № 1, Шопена появившаяся, тоже вследствие прерванности гармонического движения, аналогичная альтерированная двойная доминанта приводит к отклонению в тональность II низкой ступени:

Ф. ШОПЕН. Ноктюрн, соч. 48 № 1

Сравнение этих двух примеров говорит о действительной близости прерванных оборотов и собственно эллиптических последовательностей.

Отметим еще завершения Прелюдий *фа* минор и *соль* минор Шопена. Движение, устремленное к окончанию этих Прелюдий, внезапно обрывается на аккордах альтерированной двойной доминанты. Впрочем, в Прелюдиях указанные аккорды возникают после субдоминантовых гармоний.

10. Выше мы говорили еще об одном виде хроматических прерванных оборотов с участием неаполитанской субдоминанты (часть II: III.20.9.). Он отмечен и в таблице (см. пример 3и).



11. В приведенной таблице находится серия примеров на переходы главной доминанты к доминантам побочным.

Из общей массы таких оборотов выделены последовательности с двойной доминантой. Это оправдано их распространенностью, а также тем, что лишь в данных случаях, в результате прерванного оборота, доминанта «возвращается» именно к той побочной доминанте, которая ей (главной доминанте) предшествует.

Весьма важен прерванный оборот с участием доминанты к субдоминанте (см. пример 3к). Это в известном смысле наиболее простая и «удобная» последовательность среди всех возможных переходов от главной к побочным доминантам. Ожидаемая тоника превращается в доминантсептаккорд, иногда — в нонаккорд.

Подобные прерванные обороты, за которыми обычно шли завершающие отклонения в субдоминантовую тональность, охотно применял Бах:

И. С. БАХ. „Хорошо темперированный клавир“,  
том I, Прелюдия № 8

Lento moderato

7 *dim.* *tr.*

*dim.*

rall.

*pp.*

Этот образец (из Прелюдии *ми-бемоль* минор «Хорошо темперированного клавира») дополним еще одним — из заключения хоральной *соль*-минорной Прелюдии Баха<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> В данном отрывке сперва на сильной доле вступает *соль*-мажорное трезвучие и лишь далее к нему прибавляется септима. Такие прерванные обороты (кадансы) в завершениях минорных произведений Баха стимулируют и предвосхищают возникновение столь характерной заключительной одноименной тоники.

И. С. БАХ Хоральная прелюдия

8 Adagio

*f.*

*dolce ten.*

*dolce ten.*

più rit.

*pp.*

В конце органной Фантазии *соль* минор (перед фугой) появившийся сходным путем доминантсептаккорд к субдоминанте не влечет, однако, отклонения в субдоминантовую тональность, а получает иное, необычное продолжение:

И. С. БАХ Фантазия и fuga *g-moll*

9 Grave ritard.

*f.* *fff.*

Изучаемый прерванный оборот — доминанта, переходящая в доминанту к субдоминанте, — легко переосмысливается в последовательность двойной доминанты и доминанты.



Эллиптичность такого сочетания хорошо видна в секвентной цепочке доминант.

12. Остальные переходы главной доминанты к доминантам побочным в общем отличаются еще более интенсивно выраженными эллиптическими тенденциями (см. пример 3л, м, н, о и т. д.).

13. Заметим, что в некоторых, особенно «далеких» хроматических прерванных оборотах между главным и побочным доминантсептаккордами имеется не по одному, а по два общих звука (см. пример 3с). Такая плавность соединения, словно компенсирующая большую, тритоновую «отдаленность» обеих доминант, указывает на возможность весьма мягкого, связного эллиптического сочетания тональностей тритонового расстояния.

По два общих звука в приведенных прерванных оборотах имеют и доминанты малотерцового расстояния.

14. Прерванный оборот может образоваться не только после главной, но и после какой-либо побочной доминанты, в процессе отклонения, когда ожидается побочная тоника<sup>1</sup>:

10

I    V<sub>7</sub> → S    VI (от S)

Но если бы после доминанты к субдоминанте, вместо трезвучия субдоминанты, появилась не VI ступень (в субдоминантовой тональности), а диссонирующая субдоминанта основной тональности — септаккорд II ступени или его обращение, — то этим процесс отклонения был бы прекращен, как бы снят:

11

I    V<sub>7</sub>-S    II<sub>6</sub><sub>5</sub>    и т. д.

Подобный своеобразный прерванный оборот мы иллюстрируем началом Ноктюрна *фа-диез* минор, соч. 48 № 2, Шопена:

<sup>1</sup> Как видим, в миноре такой прерванный каданс становится одним из приемов введения II низкой ступени, что подтверждается многочисленными примерами из музыкальной литературы.

12 Andantino

§ 3. Учебная классификация эллиптических соединений

1. Возвращаясь к собственно эллиптическим, модулирующим последовательностям, напоминаем, что речь идет о сочетании неустойчивых аккордов разных тональностей (I. 1. 1.). Отсюда возникает практически удобное (в частности, для гармонических упражнений на фортепиано) деление эллиптических соединений на четыре функциональные группы:

Исходная тональность	Последующая тональность
I — D	I — D
II — D	II — S
III — S	III — S
IV — S	IV — D

Классификация распространяется как на эллиптические модуляции, так и на эллиптические отклонения.

Каждая из этих четырех групп располагает возможностями многочисленных конкретных эллиптических соединений; в качестве представителей функций могут быть избраны, конечно, разные аккорды, в различных обращениях, расположениях и мелодических положениях.

В соответствии с предложенной классификацией приводим четыре схемы эллиптических модуляций из *До* мажора (минора) в *Фа-диез* мажор (минор):



13 a) D — D                      б) D — S

I V<sub>2</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> I                      I V<sub>2</sub> II<sub>2</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> I

а) S — S                      г) S — D

I II<sub>6</sub><sub>5</sub> II<sub>2</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> I                      I II<sub>6</sub><sub>5</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> I

Показываем еще несколько аналогичных схем:

14 C, c                      а. A

I V<sub>7</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> I

15 C, c                      Es, es

I V<sub>7</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>

16 C, c                      d, D

I V<sub>7</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>

2. В «Общих положениях» настоящей главы были отмечены некоторые соприкосновения, в частности, таких широких явлений гармонии, как эллипсис и энгармонизм. Поэтому отдельные модуляции можно объяснить с разных точек зрения. Например, эллиптическая модуляция из До мажора (минора) в Фа-диез мажор (минор) путем соединения двух доминантсептаккордов (см. пример 13а) может получить и

энгармоническую трактовку. В этом случае секундакорд доминантсептаккорда До мажора (минора) надо рассматривать как альтерированный вводный уменьшенный септаккорд (ми-диез — соль — си — ре) в Фа-диез мажоре и миноре.

Предпочтение того или иного подхода при объяснении близких, «пограничных» явлений гармонии диктуется каждый раз конкретными обстоятельствами. В ряде случаев должны быть указаны различные трактовки, освещающие предмет с разных сторон.

3. Ниже мы подробнее останавливаемся на важнейших эллиптических модуляциях, происходящих при помощи соединения доминант (доминантсептаккордов, трезвучия доминанты и доминантсептаккорда и т. п.) двух тональностей.

В этом кругу первое место принадлежит соединениям двух доминант тональностей малотерцового расстояния: параллельных и им одноименных.

#### § 4. Эллипсис доминант

1. Эллиптическая модуляция служит возвращению к репризе в Прелюдии фа-диез минор, соч. 28, Шопена:

Ф. ШОПЕН. Прелюдия, соч. 28 № 8

17 Molto agitato

*p*

poco rit.

molto agitato e stretto



В конце середины простой трехчастной формы, в течение четырех тактов длится типичное предыктовое построение. Как будто готовится наступление нового раздела формы в тональности *ми-бемоль* минор. Неоднократно звучит сочетание субдоминанты и доминанты этой тональности. И лишь в последний момент, вместо повторения трезвучия доминанты *ми-бемоль* минора, появляется терцквартаккорд доминантсептаккорда *фа-диез* минора. В данном случае происходит эллиптическое соединение с доминантой одноименной параллели тональности, нотированной, однако, энгармонически: *ми-бемоль* минор — *соль-бемоль* (*фа-диез*) минор.

Чем рельефнее очерчена какая-либо тональность, чем сильнее ожидание ее тоники, тем больше эффект неожиданности от эллиптической модуляции: тонально-гармоническое движение вдруг изменяет свое направление. В приведенной Прелюдии Шопена *ми-бемоль* минор готовился, как мы видели, основательно; это обстоятельство подчеркивает, усиливает яркость эллиптического поворота в *фа-диез* минор.

Плавность голосоведения, неизменность всей фактуры в процессе эллиптической модуляции, то есть во время соединения упомянутых обеих доминант, отсутствие цезуры между ними — все это способствует непрерывности течения модуляции. Как и в энгармонических модуляциях, неожиданность сочетается здесь с текучестью, мягкостью. Этому помогает также замедление темпа (см. пример 17).

В Ноктюрне *Си* мажор, соч. 9 № 3, Шопена при переходе середины к репризам его первой, большей части имеет место эллипсис параллельных доминант — соединяются (в данном случае «поверх» цезуры) доминанты *ре-диез* минора и *Фа-диез* мажора:

Ф. ШОПЕН. Ноктюрн, соч. 9 № 3

После *Фа-диез* мажора — тональности доминанты — возвращается главная тональность Ноктюрна.

Эллиптическое отклонение мы находим в Ноктюрне *Ми-бемоль* мажор, соч. 9 № 2, Шопена<sup>1</sup>:

Ф. ШОПЕН. Ноктюрн, соч. 9 № 2

Такая эллиптическая связь параллельных доминант, приводящая к отклонению в *до* минор, возникает в Ноктюрне четыре раза: в обоих предложениях первого периода и в репризных повторениях второго предложения периода. Вариант этого эллипсиса встречается еще в коде Ноктюрна.

Эллипсис параллельных доминант использует и Бах:

И. С. БАХ. „Хорошо темперированный клавир“, том I, Прелюдия № 21

В настоящем случае, в Прелюдии *Си-бемоль* мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», исходным пунктом эллипсиса становится побочная доминанта к субдоминанте.

<sup>1</sup> Этот пример помещен в Учебнике гармонии Бригады Московской консерватории.



2. В Ноктюрне *Cu* мажор, соч. 32 № 1, Шопена в коротких репризных построениях образуется эллипсис (см. также пример 5):

Ф. ШОПЕН. Ноктюрн, соч. 32 № 1

21 *Andante sostenuto*  
*poco rit.*

и т. д.

Сперва здесь как будто возникает эллипсис от доминантсептаккорда *Cu* мажора к доминантсептаккорду (квинтсектаккорду) тональности II ступени. Но этот аккорд интерпретируется как двойная доминанта, которая служит началом эллиптической цепочки доминант, приводящей к окончанию в господствующей тональности — *Cu* мажоре.

В данном примере совмещаются два эллипсиса. Одна эллиптическая «фигура», не получив своего завершения, переходит в другую. Иными словами, здесь происходит наложение эллипсисов друг на друга. Первый эллипсис намечает уход из господствующей тональности (в тональность II ступени, *до-диез* минор); второй же эллипсис осуществляет возвращение к исходной, главенствующей тональности.

3. В предыдущем пункте, продолжая изучение эллипсиса доминант, мы, однако, уже вышли за рамки распространенного эллиптического сочетания малотерцовых тональностей, в том числе параллельных.

Приводим энергичный, крутой эллипсис в завершении основного раздела главной партии первой части Квартета *До* мажор, соч. 59 № 3, Бетховена:

Л. БЕТХОВЕН. Квартет, соч. 59 № 3, ч. I

22 *Allegro vivace*

Оригинальность и сила этого эллипсиса и в его местоположении — в самом конце указанного раздела, — и в необычности функциональной последовательности (против обыкновения доминанта к субдоминанте «уходит» к основной доминанте; типично же — противоположное), и, наконец, во внезапном нарушении секвентной инерции. Ведь после первого построения, открываемого основным доминантсептаккордом, по секвенции начинается второе построение с доминантсептаккордом ко II ступени. Когда в такте 13 звучит аналогичный доминантсептаккорд к IV ступени, мы, естественно, настраиваемся на продолжение секвенции. Однако вместо этого появляется эллипсис.

В конце побочной партии первой части Квартета *Фа* мажор, соч. 59 № 1, Бетховена готов возникнуть эллипсис; доминантсептаккорд ко II ступени дважды эллиптически переходит в основной доминантсептаккорд<sup>1</sup>; в третий раз доминантсептаккорд ко II ступени все же разрешается в свою тонику, то есть в тонику *ре* минора. Таким образом, эллиптическое движение прекращается:

Л. БЕТХОВЕН. Квартет, соч. 59 № 1, ч. I

23 *Allegro*

<sup>1</sup> Напоминаем, что в экспозиции главенствует доминантовая тональность — *До* мажор.





В этих дразнящих слух оборотах есть свой юмор. Кстати, юмористическими чертами наделен и предшествующий образец.

В начале первой части Квартета *Ми-бемоль* мажор, соч. 74, Бетховена варьированно повторяется первый двутакт:

Л. БЕТХОВЕН. Квартет, соч. 74, ч. I



Создается «эллипсис на расстоянии». При помощи скрытого голосоведения терцквартаккорд доминантсептаккорда к IV ступени переходит в квинтсекстаккорд уменьшенного септаккорда ко II ступени. Эллиптичность ощущается здесь и в том, что ближайшим аккордом (после «брошенной» доминанты к субдоминанте) оказывается основная тоника, которой после цезуры открывается второй двутакт.

### Задания по гармоническому анализу к главе I

*Эллипсис. Эллиптическая модуляция*

1. Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 48 № 1.
2. Р. Шуман. «Любовь и жизнь женщины», соч. 42 № 2 — «Он чудесней всех на свете».
3. Р. Шуман. «Круг песен», соч. 39 № 5 — «Лунная ночь».
4. Р. Шуман. «Фантастические отрывки», соч. 12 № 1 — «Des Abends».
5. Р. Шуман. «Фантастические отрывки», соч. 12 № 8 — «Ende vom Lied», кода.
6. Р. Шуман. «Детские сцены», соч. 15 № 12 — «Kind im Entschlummern».
7. П. Чайковский. «Нет, только тот, кто знал», соч. 6 № 6.
8. П. Чайковский. «Иоланта», Интродукция.
9. Д. Верди. «Отелло», д. I, сцена 3, оркестровое вступление.

## ГЛАВА II

### СЕКВЕНЦИЯ. СЕКВЕНТНАЯ МОДУЛЯЦИЯ

#### § 5. Общие положения

1. Секвенцией (от лат. *sequentia* — следование) называется перемещение некоторого музыкального построения. Отдельные секвенции могут отличаться друг от друга во многих отношениях, в том числе: по направленности движения — вверх или вниз; по ладотональной организации; по размерам и конструкции мотива, то есть исходного, первого звена секвенции; по количеству звеньев, то есть перемещаемых построений.

При повторении звеньев в них возможны более или менее глубокие изменения.

2. Термин «секвенция» мыслится нами в его современном значении, применительно к учению о гармонии. Известно, что секвенциями называются также определенные явления в музыке средних веков.

Секвенция как явление новой музыки и сопутствующие ей понятия имеют несколько наименований: *progression* (франц.) — прогрессия — термин, употребительный в России в XIX веке; *modèle* (франц.) — модель, иначе говоря, мотив секвенции и т. д.

3. Большое значение секвенций в музыке очевидно прежде всего потому, что они получили широкое распространение в музыкальных произведениях. Это касается музыкального искусства разных народов на протяжении веков.

4. В музыкальной форме в целом секвенции играют разработочно-вариационную роль: они принадлежат к числу преимущественно динамических факторов музыки.

Секвенции встречаются на разных этапах произведений: в развитии и в становлении музыкальных тем, в кульминационных участках.

5. Выразительность секвенции разнообразна, а ее интенсивность может достигать большой силы, например при восходящих секвентных нагнетаниях.



Секвенциям, в особенности некоторым, разновидностям, присуща значительная красочность.

6. Природа секвенций — мелодическая. Подобно тому, как в мелодии перемещаются, например поступенно, отдельные звуки, так в секвенции сдвигаются целые построения — одноголосные и многоголосные.

Как при нисходящем или восходящем движении звуков мелодии, так и при секвенцировании возникает определенная инерция, «помогающая» секвентному продвижению, увлекающему вдаль.

7. Секвенции являются одним из претворений коренного музыкального, формообразовательного принципа — повтора.

Несеквентные повторы могут быть дословными. Секвентный же повтор полностью таким не бывает; перенос построения на иную высоту всегда вносит то или иное изменение. Любые другие изменения, кроме тех, которые неизбежны, мы будем расценивать как варьирование секвенции. С точки зрения секвентности, точными мы будем называть такие секвенции, в которых присутствуют лишь нормативные, обязательные изменения<sup>1</sup>.

8. В истории музыки секвенции способствовали проникновению в музыкальное искусство новых средств, новых аккордов. Последние, словно захваченные секвентным потоком, появившиеся в звеньях в силу секвентного подобию, обособлялись, «вычленились» из секвенции и применялись вне зависимости от секвенцирования. Таковы, в частности, побочные диатонические септаккорды (I, III, IV, VI ступеней), к которым слух привыкал и в условиях секвенцирования<sup>2</sup>.

В музыке Баха секвенции широко представлены в интермедиях фуг, а также в других разделах специфически полифонического «развертывания». Но секвенции встречаются у Баха и при изложении «ядра», то есть основной «посылки» полифонической темы.

У венских классиков секвенции занимают большое место в разработках, предыктах, связующих частях музыкальной формы. Это наиболее показательно. Секвенции входят и в комплекс типичных приемов «тематической работы».

У романтиков, у русских классиков при сохранении и развитии отмеченных черт в использовании секвенций выдвигаются экспрессивная и красочная стороны секвенцирования.

В современной, в том числе советской, музыке секвенции отнюдь не сошли со сцены; секвенцирование, хотя и с разным количественным размахом, применяется, разумеется, и ныне.

<sup>1</sup> Как повтор, так и секвенцию нельзя вообще считать механическим приемом, безотносительно к художественным достоинствам музыки.

<sup>2</sup> Отголоском этого служит термин «секвенциаккорды», встречающийся в Учебнике гармонии Чайковского (см. главы 15 и 16). Об этом есть упоминание и в первой части настоящего учебника (IV37.1.).

## § 6. Классификация секвенций

1. Классификация секвенций, как мы знаем (II. 5.1.), может быть проведена во многих отношениях. Рассмотрим более подробно разделение секвенций по ладотональному признаку.

2. С этой точки зрения все секвенции, в мажоре и в миноре, надо делить на диатонические и хроматические. В пределах каждой такой большой группы бывают секвенции немодулирующие (единотональные) и модулирующие. Наконец, среди немодулирующих и модулирующих встречаются секвенции без отклонений и с отклонениями. Некоторые виды и разновидности секвенций получили доминирующее значение.

В группе диатонических секвенций:

25

V<sub>7</sub> I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> III<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> II<sub>7</sub> V<sub>7</sub>

В группе хроматических секвенций особенно привились тоже немодулирующие (единотональные) секвенции (с отклонениями):

26

V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> → II V<sub>7</sub> → III V<sub>7</sub> → IV V<sub>7</sub> → V V<sub>7</sub> VI

Велика роль различных модулирующих секвенций, в итоге которых возникают секвентные модуляции. Последние могут сочетаться с различными приемами модулирования:

с модуляцией через общий аккорд:

27

I V VI III-I II<sub>6</sub>/<sub>5</sub> V I



с модуляцией при помощи энгармонизма:

с модуляцией при помощи эллипсиса:

Секвентную модуляцию легко себе представить, если «остановить» движение хроматической, немодулирующей (единотональной) секвенции на каком-либо ее звене:

Данный пример следует сравнить с примером 26.

### § 7. Строение мотива (звена) секвенции

1. В общем преобладают функционально устремленные мотивы (звенья) — обороты типа неустойчивость-устойчивость (часть I: II. 22. 3.).

Чаще всего встречаются звенья, состоящие из двух, а не всех трех функций, именно доминанты и тоники.

2. Среди доминантово-тонических звеньев простейшими и весьма распространенными являются случаи, когда доминантовая функция выражена доминантсептаккордом или его обращением. Ниже приводятся примеры таких звеньев в хроматических немодулирующих (единотональных) секвенциях с отклонениями.

3. В коде темы (такты 17—20) и вариаций из второй части фортепианной сонаты, соч. 14 № 2, Бетховена мы видим образец секвенции, в которой и мотив (первое звено) и два последующих звена содержат лишь два аккорда в простейшей фактуре: доминантсептаккорд и тонику. Эта поступенная, восходящая секвенция сопровождается отклонениями в тональности II и III ступеней До мажора (часть II: пример 79б).

Во втором предложении периода романса «Где наша роза» Глинки звенья также состоят лишь из двух аккордов (оборот звена повторяется):

31 *Con moto* М. ГЛИНКА „Где наша роза“

В отличие от предыдущего примера, здесь звено начинается с побочной доминанты к V ступени, то есть в подчиненной тональности<sup>1</sup>.

4. Субдоминантово-тонические звенья вообще редки. Приводим исключительный пример, в котором второе, субдоминантово-тоническое звено является вариантом доминантово-тонического, первого (мотива). Здесь второй оборот как бы отвечает первому:

<sup>1</sup> Хотя секвентное развитие и не было излюблено Глинкой, но секвенции его разнообразны.



Л. БЕТХОВЕН. Соната для скрипки и фортепиано  
„Крейцера“, соч. 47, ч. I

32 Adagio

В этом образце из коды первой части «Крейцеровой сонаты» Бетховена секвенция начинается в подчиненной тональности — II низкой ступени.

5. Функциональное, гармоническое усложнение звена бывает весьма разнообразно.

Приводим отрывок «Баллады Финна» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, где в звене, после сравнительно длительно выдержанной тоники, намечается отклонение в тональность субдоминанты; эта предполагаемая подчиненная тональность, в свою очередь, обогащена другой — мимолетной, энгармонически введенной тональностью:

М. ГЛИНКА. „Руслан и Людмила“,  
д. II, „Баллада Финна“

Allegro  
Но слу- шай: в роди- не мо- ей

33

pp

marcato

pp

mf

Впрочем, следующее звено изложено не в тональности субдоминанты, а после прерванного каданса, в тональности VI низкой ступени (от субдоминанты). VI низкая ступень «оборачивается» тоникой.



6. Уже эти несколько примеров свидетельствуют о том, что размеры звена достаточно различны. При оценке величины мотива надо, конечно, учитывать не только количество тактов, но и их внутреннее наполнение.

Крупные звенья секвенции перерастают в так называемые параллельные проведения (термин Б. В. Асафьева), когда перемещаемое построение представляет собой единый «пласт» музыки.

7. Сами звенья секвенции могут быть модулирующими. Это касается как в целом модулирующей, так и в целом немодулирующей (единотональной) секвенции.

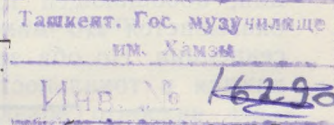
Приводим обширный отрывок из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, вводящий в арию Руслана («Дай, Перун, заветный меч»):

М. ГЛИНКА „Руслан и Людмила“, д II, № 8

34 **Maestoso**

Основой этого отрывка служат две переходящие друг в друга секвенции: восходящая —  $\overline{D \ e \ e \ fis \ fis}$  — и нисходящая —  $\overline{fis \ e \ d \ d \ C}$ . Мы обозначили начальные тональности звеньев. В обеих секвенциях применяются модулирующие звенья. Таким образом, более подробная схема первой секвенции такова:

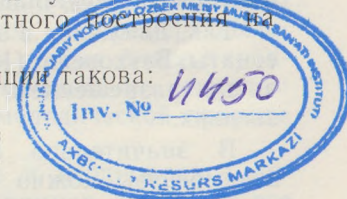
$\overline{D \ e \ e \ fis \ fis}$



Третье звено — неполное. Оно должно было привести в *соль-диез* минор. Вместо этого в такте 9 (см. пример 34) начинается новая, нисходящая секвенция. В указанном такте происходит «наложение» одного секвентного построения на другое.

Более подробная схема второй секвенции такова:

$\overline{fis \ e \ e \ d \ d \ C}$



Модулирующие звенья первой секвенции завершаются тоникой. Во второй же секвенции они оканчиваются доминантой.

Кроме проанализированных крупных секвенций, в цитированном отрывке есть еще одна, менее приметная (см. последние 6 тактов примера 34). Эта третья секвенция вычленена из предыдущей и является ее непосредственным продолжением. Она содержит контурно обрисованный уменьшенный вводный септаккорд и тоническое трезвучие тональностей *До* и *Си* мажор. Однако последнее мажорное трезвучие уже в качестве доминанты вводит в *ми*-мажорную арию Руслана.

Другой пример модулирующего звена мы заимствуем из



второго действия оперы «Иван Сусанин» Глинки (середина до-мажорного раздела «Краковяка»):

М. ГЛИНКА  
„Иван Сусанин“, д. II, „Краковяк“

35 Allegro vivo (Più lento)

Обобщающей тональностью первого звена служит *ре* минор — тональность II ступени по отношению ко всей секвенции; обобщающей тональностью второго, последнего звена оказывается *До* мажор, то есть главная тональность всей секвенции. Но оба звена являются модулирующими и начинаются в тональности своей II низкой ступени. Приводим схему:  $\overbrace{E_s - d} \overbrace{Des - C}$ .

8. Между направлением движения в звене и в секвенции в целом обнаруживается определенная связь.

Так, движение в звене секвенции из второй части Десятой сонаты Бетховена (II.7.3.), именно интонация вводного тона с его разрешением, как бы продолжается в следующих звеньях.

В значительно более сложных условиях отмеченную взаимосвязь можно видеть на примере начала вступления к опере «Тристан и Изольда» Вагнера:

Р. ВАГНЕР.  
„Тристан и Изольда“, Вступление

36 Langsam und schmachtend

Обратим внимание на хроматически восходящие звуки в верхнем голосе каждого звена: *соль-диез* — *ля* — *ля-диез* — *си*; затем *си* — *до* — *до-диез* — *ре*; наконец, *ре* — *ре-диез* — *ми* — *ми-диез* — *фа-диез*. В итоге, путем скрытого голосоведения, вырисовывается хроматически восходящая линия, охватывающая всю секвенцию.

## § 8. Интервальное строение секвенции. Количество звеньев

1. Не следует смешивать интервальное строение звена и секвенции в целом.

Часто соответствующие интервальные показатели не совпадают. Как известно, для звена секвенции особенно типично кварто-квинтовое соотношение аккордов, например доминанты и тоники. Для всего секвентного потока более характерно и вообще чаще встречается перемещение по секундам или по терциям. Это больше отвечает мелодической природе секвенций.

2. Мы будем различать однородное и неоднородное интервальное строение всей секвенции: например, движение все время по секундам, то есть строго поступенное, или движение, в котором комбинируются секундовое и терцовое расстояния между звеньями.

3. Очевидно, что при секундовом перемещении звеньев по диатоническому звукоряду секвенция возвратится к исходному пункту (на октаву выше или ниже) с восьмым звеном; при секундовом перемещении по хроматическому звукоряду секвенция замыкается с тринадцатым звеном; при больше-терцовом перемещении октавное замыкание наступит с четвертым, а при малотерцовом — с пятым звеном.

4. Однако секвенции, состоящие из многих звеньев, сравнительно редки. Преобладают секвенции из двух или трех



звеньев. Причины этого надо искать в том, что для ощущения колористической прелести секвенций, для выполнения ими их модуляционной роли двух-трех звеньев обычно достаточно. Два-три звена уже создают и специфическую секвентную инерцию движения.

При трехзвенной секвенции складывается оптимальная ситуация и в другом смысле: два звена в таких случаях бывают нередко точными или почти точными, а третье — варьированным. Таким образом, сочетание точного, строгого, и свободного секвенцирования дается в самой компактной и экономной форме.

5. Многозвенные секвенции, то есть такие, в которых имеется более трех звеньев, хотя и встречаются значительно реже, но занимают в музыке довольно заметное место.

Приводим исключительный пример секвенции из восьми звеньев (последнее звено неполное — варьированное) из органной Фантазии *соль* минор Баха. Этот пример любопытен и тем, что интервальное, кварто-квинтовое соотношение безраздельно господствует как в звеньях, так и в секвентном потоке. Секвенция приводит из *соль* минора в *ре-бемоль* минор — тональность тритонового расстояния. Далее, в восьмом звене, намечается по аналогии *соль-бемоль* минор, но ожидаемый минорный секстаккорд подменяется уменьшенным септаккордом и при помощи энгармонизма происходит модуляция в *ми* минор:

И. С. БАХ. Фантазия и фуга *g-moll*

37 Grave

## § 9. Варьирование в секвенциях

1. В соответствии с установленным выше (II.5.7.), здесь речь идет только об инициативном варьировании, то есть о таких изменениях, которые не носят нормативного, неизбежного, так сказать, «принудительного» характера.

Варьирование секвенции может затронуть любые ее стороны: коснуться отдельных элементов секвентного целого или их комбинаций.

2. Варьироваться в секвенциях могут, например:

- а) направление движения;
- б) интервальные соотношения между звеньями;
- в) размеры звеньев при сохранении ряда других внутренних соотношений; такое сокращение или увеличение размера звена возможно, в частности, благодаря ритмическим сжатиям и расширениям;
- г) регистр;
- д) главный мелодический голос, например посредством орнаментирования, мелодической фигурации;
- е) гармонические соотношения в звеньях;
- ж) тембры, например в оркестровых произведениях;
- з) фактура, то есть общее изложение звеньев.

3. Секвенцированию, в том числе варьированному, может быть подвергнута любая секвенция, взятая в целом. В этом случае возникают сложные секвенции. Сложные секвенции, которые вообще напоминают о сложных периодах, используются, например, в Прелюдиях *соль-диез* минор, соч. 16 № 2, и *Ре-бемоль* мажор, соч. 31 № 1, Скрябина. Примеры сложных секвенций мы находим в Прелюдии *до-диез* минор, соч. 45, Шопена; обращаем внимание на первый период этой Прелюдии (такты 6—35) и на один из разделов ее середины (такты 36—51). К анализу секвенцирования в этой Прелюдии мы еще вернемся.



## § 10. Секвенцирование в мелодии и в гармонии

1. До сих пор, говоря о секвенциях, мы подразумевали, что секвенцирование — строгое, точное, или в каком-либо отношении варьированное — распространяется на все элементы секвенции (в том числе на такие первостепенные, как мелодия и гармония).

Но встречается множество примеров, где секвенцирование происходит в мелодии при инертной, в секвентном отношении, гармонии; значительно реже наблюдается и обратное, то есть секвенцирование в гармонии при отсутствии его в мелодии.

2. Тема любви в опере «Пиковая дама» Чайковского (приводим фрагмент из Интродукции) представляет собой образец мелодических секвентных волн; гармония же секвентных соотношений не содержит:

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
„Пиковая дама“, Интродукция

38 Andante mosso

*mf* *p* *molto espr.* *poco a poco cresc.*

В кульминационном построении темы любви, когда контрапунктируют две мелодии — восходящая и нисходящая, обе они развиваются с помощью секвентных приемов.

3. В середине средней части Ноктюрна *си-бемоль* минор, соч. 9 № 1, Шопена находим двухзвенную, поступенно-нисходящую гармоническую секвенцию; в этот момент в мелодии секвенцирования нет:

Ф ШОПЕН Ноктюрн, соч. 9 № 1

39 *Larghetto*  
*poco stretto*

*f* *sfz* *pp*

4. В данном параграфе мы специально коснулись взаимодействия между мелодией и гармонией в процессе секвенцирования и возможности их секвентной «автономности».

Выше (II.7.8.) было указано на взаимодействие между направленностью — восходящей или нисходящей — в мелодии звена и движением всей секвенции.

Отмечая направление мелодии в звеньях секвенции, мы имели в виду мелодию в обычном понимании. Напоминаем, что секвенции в целом, с более широкой точки зрения, принадлежат к области мелодических явлений (II.5.6.).

## § 11. Золотая секвенция

1. Золотой секвенцией<sup>1</sup> мы называем, например, такую секвентную последовательность:

<sup>1</sup> Это название дано по аналогии с выражениями — «золотой ход», «точка золотого сечения» и т. п.



40

В приведенной схеме показана одна из простейших разновидностей подобных секвенций. Как видим, это в основном диатоническая, минорная нисходящая по секундам секвенция с доминантово-тоническим кварто-квинтовым строением звена<sup>1</sup>.

Такого рода секвенции получили с давних пор огромное распространение в музыке. Многие установившиеся, широко известные приемы (вроде «цепочки доминант») являются вариантами золотой секвенции, восходят к ней как к своему первоисточнику. Принимая во внимание все значение изучаемой в этом параграфе последовательности, мы и дали ей наименование — золотая секвенция.

2. Золотая секвенция включает в себе отклонения в параллель — в нашем примере (см. пример 40) в До мажор. В полном секвентном ряду, то есть во время секвентного «пробега» в диапазоне октавы, такое отклонение успевает прозвучать дважды. Оно выражено всеми тремя функциями.

Свежие отклонения, возникающие часто диатоническим путем, представляют собой одно из привлекательных качеств золотой секвенции. Помимо важнейших отклонений в параллель, в приведенной схеме намечаются контуры отклонений в тональности особых диатонических ладов (такты 1—2 — миксолидийский оттенок).

Следовательно, уточняя вопрос, мы должны отнести золотую секвенцию к числу секвенций в основном диатонических, немодулирующих (единотональных), с отклонениями.

3. В «удобстве», наиболее благоприятных условиях для образования диатонических отклонений в параллель можно найти одну из причин преимущественного и первоначального применения золотой секвенции именно в миноре. Сравним

<sup>1</sup> Вместо кварто-квинтовых движений баса в качестве их вариантов могут, конечно, появиться и другие интервальные ходы: в зависимости от использования в звеньях секвенции обращений аккордов.

нижний отрезок полного секвентного ряда (см. пример 40) в миноре и в мажоре:

41 а) б)

Самой «природой вещей» в минорную секвенцию вложена наиболее четко характеризующая ладотональность мажорная доминанта параллели (в нашем примере соль-мажорное трезвучие); в мажорной же секвенции, как видим, содержится функционально более зыбкая минорная доминанта параллели (в нашем примере ми-минорное трезвучие). Чтобы отклонение в параллельный минор (см. пример 41б) прозвучало столь же четко и определено, как и отклонение в параллельный мажор (см. пример 41а), надо было бы изменить мажорную секвенцию:

42

Минорная доминанта превратилась в более обычную мажорную (ми-мажорное трезвучие). Вместе с тем секвенция приобрела хроматические черты.

Продолжая сравнение обоих — минорного и мажорного — секвентных отрезков (см. пример 41а, б), мы замечаем, что расстояние до параллельной тональности в миноре ближе, чем в мажоре. Действительно, в миноре надо сделать три, а в мажоре четыре аналогичных кварто-квинтовых шага.

Однако мажорный вид золотой секвенции тоже был известен издавна. Интерес к нему оживился примерно со второй половины XIX века, в связи с начавшимся расцветом новой мажорной диатоники.



4. Импульс золотой секвенции — доминанта и тоника (см. пример 40)<sup>1</sup> — побуждает к копированию этих соотношений и в ряде других звеньев. Так, словно «уточняются», кристаллизуются потенциальные отклонения золотого секвентного ряда.

Снова выписываем нижний отрезок (нижний полурад) минорной секвенции, но с указанными изменениями:

43

V → IV    V → III    V → II    V → I

Сравнивая этот пример с примером 41а, находим, что дополнительно обозначились отклонения в тональность субдоминанты (исходное звено) и в тональность II низкой ступени (предпоследнее звено). Такие хроматизированные варианты золотой секвенции тоже излюблены многими композиторами.

В общем именно нижний отрезок — полурад золотой секвенции — приобрел наибольшую популярность.

5. Всякая немодулирующая (единотональная) секвенция, как известно, может превратиться в модулирующую. Это случится, если остановиться на образовавшемся отклонении, превратить его в итог тонального развития на данном этапе. Например, прервем секвентное движение в двух приведенных примерах-схемах (см. примеры 41а и 43) на втором звене. В обоих случаях «тональной целью» движения окажется параллельный *До* мажор.

Такие модулирующие секвенции типичны для музыки Баха и его эпохи, в частности для интермедий минорных фуг.

6. Говоря о наиболее общих причинах столь широкого и разностороннего применения золотой секвенции и близких ей приемов, нужно еще указать на ее нисходящий характер. Именно в нисходящей, поступенной секвенции естественнее и легче всего накапливается инерция движения (в данном случае допустима аналогия с движением под гору).

7. Приведем сперва примеры на коренную, минорную золотую секвенцию. В интермедиях фуги *ля* минор для органа Баха встречается следующее:

<sup>1</sup> Напоминаем вновь, что гармонический минор, с широкой точки зрения, входит в сферу диатоники.

44

Здесь, как видим, секвенция немодулирующая. Сопоставляя этот образец с приведенными выше обобщающими схемами (см. примеры 40 и 41а), мы наглядно устанавливаем соответствие наших выводов практике.

В цитируемом отрывке из фуги Баха разрабатывается тема фуги — второй раздел темы (так называемое развертывание):

45 И. С. БАХ. Прелюдия и фуга *a-moll*

Золотая секвенция положена в основу темы и многочисленных вариаций в Пассакалии из Седьмой сюиты для клавира Генделя:

46 Allegro commodo



Анализ этой Пассакалии показывает, как соприкасаются и соединяются различные приемы: в данном случае приемы секвенции и остигантого баса.

Вот один из многих более поздних образцов обращения композиторов к золотой секвенции из второй части Четвертой симфонии Чайковского:

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Четвертая симфония, соч. 36, ч. II

47 *Andantino in modo di canzone*

Сравним этот отрывок с окончанием пьесы «Дитя засыпает» из «Детских сцен», соч. 15, Шумана.

Золотая секвенция проникла в песню, в музыку собственно эстрадного репертуара. Напомним о популярной скрипичной пьесе «Прелюд и аллегро в стиле Пуньяни» Крейсlera.

Очень красивый пример имеется в фортепианной обработке Рахманиновым пьесы «Муки любви» Крейсlera:

Фр. КРЕЙСЛЕР-С. РАХМАНИНОВ  
„Муки любви“

48 *Tempo di valse*

Первый период, а также его повторение, занят золотой секвенцией, которая появляется сразу после небольшого вступления. Здесь примечательно и экспозиционное применение золотого секвенцирования, и его безраздельное господство в теме, и его жанрово-стилистические условия.

8. В приведенных ниже примерах покажем использование золотой секвенции в духе тонкой, обновленной мажорной диатоники. Таков фрагмент из «Менуэта бабушки», соч. 68 № 2, Грига:

Э. ГРИГ „Менуэт бабушки“,  
соч. 68 № 2

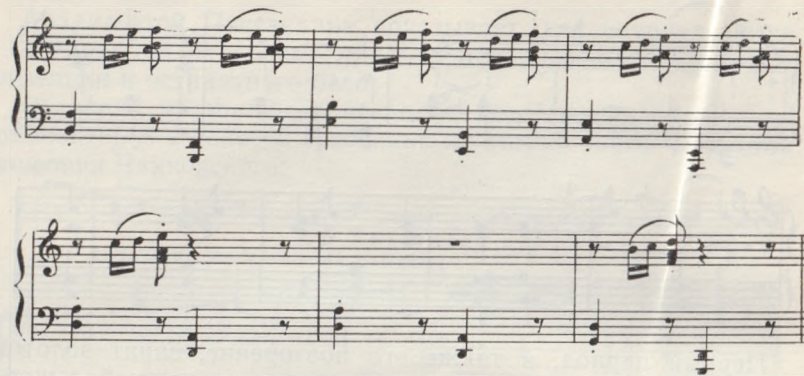
49 *Allegretto grazioso e leggerissimo*

Еще один отрывок из произведений Грига — «Норвежский марш», соч. 54 № 2:

Э. ГРИГ „Норвежский марш“, соч. 54 № 2

50 *Allegretto marcato*





В «Паване» Равеля мажорная золотая секвенция содержит нонаккорд II ступени<sup>1</sup>:



Мы находим ее, исполненной тонкого чувства старины, в Прелюдии перед до-мажорной фугой из известного собрания «Прелюдий и фуг», соч. 87, Шостаковича:



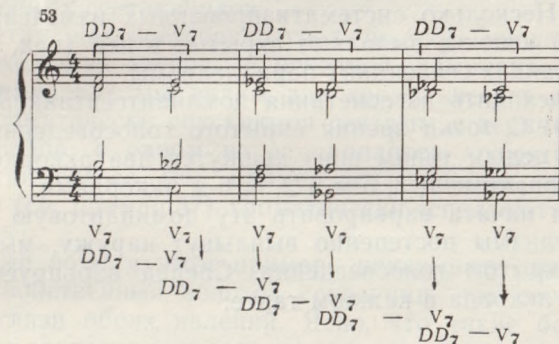
## § 12. Цепочка доминант

1. Об этом распространенном и разностороннем явлении мы уже говорили (в главе первой второй части, в главе первой третьей части настоящего учебника). Сейчас мы снова

<sup>1</sup> Этот пример рассматривается и в первой части учебника (часть I: IV.38.5.).

подошли к нему в завершении предыдущего параграфа (см. пример 50). Здесь тоника в первом же звене вуалируется диссонансом — септаккордом. В такой диатонической секвенции есть все предпосылки для образования собственно доминантовой цепочки: для этого понадобилось бы только расцветить диатонику. Вообще секвентную кварто-квинтовую диатоническую последовательность септаккордов, показанную еще в первой части учебника (IV.37.1.), нужно оценивать как диатонический прообраз доминантовой цепочки.

2. Приводим доминантовую цепочку из доминантсептаккордов:



В данном случае в каждом из звеньев секвенции вместо ожидаемой тоники стоит доминантсептаккорд.

Если бы второй аккорд каждого звена был мажорным трезвучием (а это также встречается в практике), то коренное доминантово-тоническое строение звеньев, лежащее в основе всего ряда, обнаружилось бы более определенно. Вместе с тем звенья такой секвентной доминантовой цепочки были бы более ясно отчленены друг от друга и вся последовательность протекала бы не так эллиптически непрерывно:



Сравнивая обе доминантовые цепочки, мы подмечаем, что в первом случае (см. пример 53) тоника каждый раз скрывается за доминантой.

Глубокое родство доминантовой цепочки с золотой секвенцией видно по аналогичному кварто-квинтовому порядку в движении основных басов.

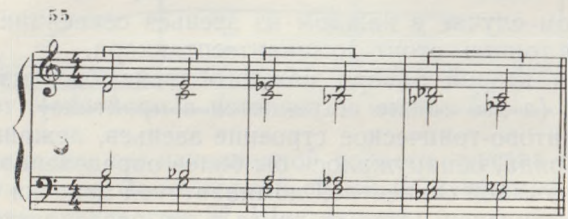


3. Вслушивание в доминантовую цепочку из доминантсептаккордов и при участии других диссонирующих аккордов доминанты (V и VII ступеней) заставляет сделать вывод, что по сути речь идет о цепочке двойных доминант. Каждый аккорд для дальнейшего слышится как двойная доминанта; так складывается непрерывная, «бесконечная», эллиптическая последовательность. В этих условиях образование секвентных звеньев, например из двух аккордов, вносит в такой поток созвучий известную структурную упорядоченность.

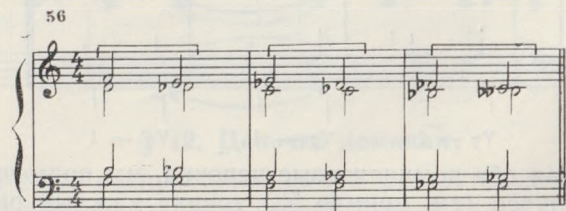
4. Изучение доминантовой цепочки, как и других секвентных явлений, помогает проникнуть в суть аккордовых параллелизмов. Несложно систематизированных изменений в доминантовой цепочке выявляют скрытые в ней (как, впрочем, и в других видах секвенций) параллелизмы.

Будем исходить из сочетания доминантсептаккордов (см. пример 53). С точки зрения скрытого голосоведения параллельно, по целым тонам вниз движутся два аккордовых потока, образованные 1, 3, 5-м и 2, 4, 6-м аккордами.

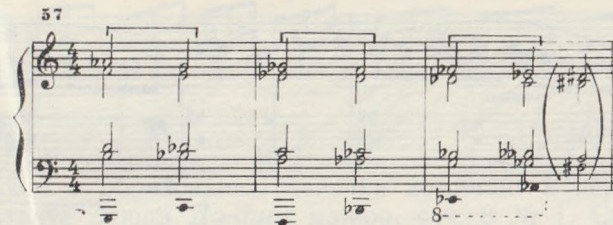
Но если начать варьировать эту доминантовую цепочку, то параллелизмы постепенно выплывут наружу, мы увидим их и в открытом голосоведении. Сперва варьируем вид — обращение аккорда в каждом такте:



Затем заменяем вторые аккорды, сохраняя, однако, их функцию. Вместо обращения доминантсептаккорда вводим уменьшенный септаккорд (квинтсектаккорд):



Наконец, заменяем уменьшенным септаккордом и первый аккорд каждого такта:



Возникла сплошная параллельная последовательность уменьшенных септаккордов.

Заметим, как постепенно увеличивалось число хроматически нисходящих звуков: в исходной доминантовой цепочке (см. пример 53) мы видим две хроматические линии голосов — хроматически спускаются септимы и терции доминантсептаккордов; в одном из ее вариантов хроматически движутся три голоса (см. пример 56); наконец, в последнем примере (см. пример 57) хроматически «сползают» все четыре голоса.

Черные ноты в этом примере показывают ход основных басов, свойственный золотой секвенции, что снова напоминает о связи обоих явлений. Ясно, что такие басы можно, в полном согласии с естественным слышанием, «подставить» и в других приведенных вариантах доминантовой цепочки.

5. Приводим примеры доминантовых цепочек из музыкальной литературы.

В заключительной партии первой части Первого фортепианного концерта, соч. 15, Бетховена доминантовая цепочка служит возвращению «издалека» в основную тональность данного раздела произведения (экспозиции):

Л. БЕТХОВЕН. Первый концерт для фортепиано, соч. 15, ч. I





Достигнув постепенно далекой тональности — Ре-бемоль мажора, — Бетховен быстро возвращается к Соль мажору. В музыке более позднего времени доминантовые цепочки стали встречаться и в начальном изложении:

А. СКРЯБИН. Этюд, соч. 8 № 1

Толчком к образованию цепочки доминант в первом же четырехтакте Этюда До-диез мажор, соч. 8 № 1, Скрябина явился исходный гармонический оборот. В дальнейшем доминантовая цепочка воспроизводится в Этюде неоднократно; она входит и в коду Этюда (такты 1—10 от конца).

6. Как и золотая секвенция, близкая ей доминантовая цепочка имеет много различных вариантов:

Звенья такой секвенции состоят из субдоминант и доминант. Своеобразным и обаятельным эффектом этой преобразованной доминантовой цепочки служит подмена ожидаемых мажорных тоник минорными. Подобные секвенции показательны для творчества Скрябина:

А. СКРЯБИН. Прелюдия, соч. 16 № 1



К образцу из Прелюдии, соч. 16 № 1, присоединим иллюстрацию из Этюда, соч. 8 № 12 (см. такты 17—25). В Этюде обращает на себя внимание длительное выдерживание первого элемента, субдоминанты, в гармоническом обороте-звене секвенции. В обоих случаях так начинается середина простых трехчастных форм.

Еще один вариант доминантовой цепочки очень ярко представлен во Втором фортепианном концерте Рахманинова, в главной партии первой части:

С. РАХМАНИНОВ. Второй концерт, соч. 18, ч. I

62 Moderato

В данном случае в обороте-звене доминантовой цепочки подменена вторая гармония; функционально этот момент воспринимается как последовательность двойной доминанты и субдоминанты от субдоминанты («двойной субдоминанты»), приводящей к тональности субдоминанты.

7. Особо надо отметить варьирование в ходе основных басов доминантовой цепочки. В середине первой части Четвертой фортепианной сонаты Скрябина, благодаря изменению в обычном ходе таких басов, секвенция приводит не в Фа мажор, а в главную тональность — Фа-диез мажор:

А. СКРЯБИН. Четвертая соната, соч. 30, ч. I

63 Andante

Если бы басы пошли по обычной, «проторенной» дорожке, то после хода ля—ре должен был последовать ход соль—до. Но второе звено секвенции поднято на полтона (образовались басы соль-диез — до-диез).

### § 13. Скользящие аккорды<sup>1</sup>

1. Под скользящими аккордами мы подразумеваем параллельные последования трезвучий, септаккордов, нонаккордов и их обращений.

Параллелизмы сектаккордов, реже уменьшенных септаккордов, используются в музыке с давних пор. У Шопена появляются параллельные доминантсептаккорды и их комбинации с септаккордами других структур и трезвучиями; например, в ряде мазурок. Затем мы встречаемся также и с параллельными нонаккордами: в завершающей части финала Симфонии Франка, в начале пьесы «Облака» из ноктюрнов Дебюсси.

Параллельные трезвучия (в основном виде или квартсекстаккорды), в отличие от параллельных сектаккордов, — явления более позднего порядка. Отметим параллельные трезвучия в начале второго действия оперы «Богема» Пуччини; параллельные квартсекстаккорды на органном пункте тонки До мажора в фортепианной прелюдии «Затонувший собор» Дебюсси.

<sup>1</sup> Разносторонние явления такого рода рассматривались во второй части Учебника (глава шестая); мы коснулись их в связи с эллипсисом в предыдущей главе третьей части.



Своеобразным и более ранним выражением тех же явлений на русской национальной почве оказались параллельные трезвучия в начале хора славения в Прологе из оперы «Князь Игорь» Бородина.

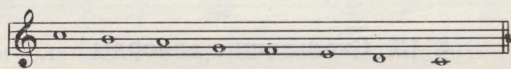
2. Прежде всего напрашивается подход к скользящим аккордам со стороны голосоведения: движение голосов как бы вовлекает в свой поток все музыкальное развитие, подчиняет его себе. Параллелизм можно оценивать как «пучок» голосов,двигающихся подобно одному голосу. Но во многих случаях, в особенности для музыки XVIII—XIX веков, а также начала XX века, этот подход был бы недостаточным. Следовало бы выяснить и ладофункциональные черты параллелизмов, которые проявляются в скользящих аккордах с большей или меньшей отчетливостью.

Ладофункциональная трактовка скользящих аккордов возможна в связи с энгармонизмом, эллипсисом и секвентностью (I. 1. 6.). Но секвентность дает ключ и к собственно мелодической трактовке параллелизмов, то есть к объяснению их, в основном, в свете голосоведения.

3. В предыдущем параграфе были отмечены взаимосвязи секвентности и параллелизма. Продолжим рассмотрение этого вопроса.

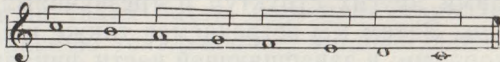
Представим себе простейшее, восходящее или нисходящее, постепенное одноголосное последование:

64



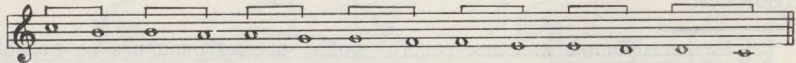
Музыкальное чувство само вносит в это последование некоторую метро-ритмическую упорядоченность. Например, мы невольно группируем «аморфную» гамму по два звука. Так сами собой возникают простейшие секвентные звенья:

65



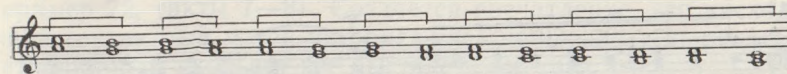
Подобные звенья могут перемещаться, конечно, и по ступеням диатонического звукоряда; это является дальнейшим логическим, в известной мере тоже «самопроизвольным», выводом из предыдущего:

66



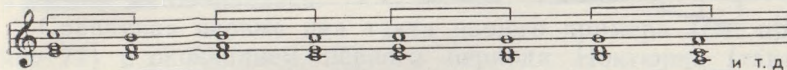
Нетрудно вообразить такую секвенцию из терций:

67



сектаккордов:

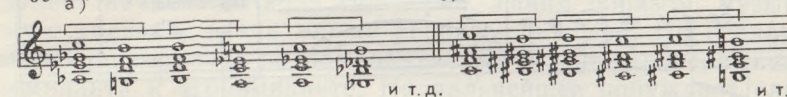
68



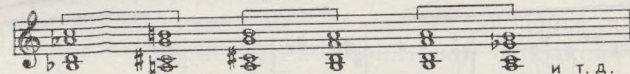
наконец, из септаккордов и нонаккордов:

69 а)

б)



70



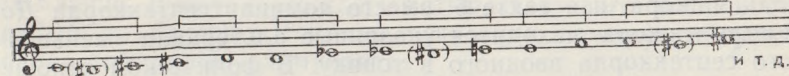
Так на почве секвенций возникают параллелизмы аккордов<sup>1</sup>.

В силу опять-таки музыкального чувства один из двух элементов, образующих звенья наших секвенций (см. примеры 65—70), мы подчиняем другому, по типу подчинения неустойчивости устойчивости.

Один из элементов каждого звена может принять на себя как бы местную тоничность.

Это обнаруживается, например, с большой ясностью в секвентно упорядоченной восходящей хроматической гамме, где в каждом звене слышатся вводный тон и его разрешение:

71



4. Теперь проследим подробнее (II. 12. 4.) на художественном образце, как при помощи секвентной доминантовой цепочки создаются параллелизмы:

<sup>1</sup> Впрочем, параллелизмы отнюдь не обязательно связаны именно с секвенцированием.



Andante

72

dim. sempre

poco rit.

В первых четырех тактах примера из Ноктюрна, соч. 54, Грига звучит доминантовая цепочка. Оба звена секвенции точно соответствуют друг другу. Затем воспроизводится первый элемент звена — двойная доминанта; второй же элемент — доминантовый терцквартаккорд — заменяется альтерированной доминантой, именно — увеличенным квинтсекстаккордом на II низкой ступени (см. пример 72, такты 5—6). Следовательно, в такте 5 вместо доминантсептаккорда Ре-бемоль мажора и в такте 6 вместо доминантсептаккорда Добемоль мажора находятся указанные альтерации уменьшенного септаккорда вводящего в тонику. В фониическом отношении в обоих этих тактах содержится последовательность одних доминантсептаккордов.

В тактах 5—6 уже очевидно параллельное движение аккордов, в котором мы по инерции продолжаем ощущать звенья секвенции и функциональное подчинение первого элемента каждого звена второму (двойной доминанты доминанте). В этих тактах произошло сжатие звеньев: вместо двутактных звеньев — однотактные. Процесс сжатия звеньев,

а вместе с тем и дальнейшего тематического вычленения, сохраняется в следующих тактах приведенного примера (см. пример 72, такты 7—8). Создается впечатление, что нисходящий секвентный поток ускоряет свое движение, а параллельные аккорды скользят все быстрее и быстрее.

Последнее, седьмое звено секвенции — неполное. Здесь восстанавливаются права До мажора; секвенция — доминантовая цепочка — началась доминантсептаккордом До мажора и на нем же оборвалась.

Сравнивая первые два такта нашего примера (см. пример 72) с окончанием первого периода Ноктюрна (такты 13—14), мы видим, что на месте ожидаемой по аналогии тоники До мажора эллиптически, при помощи прерванной каденции, появляется другой аккорд. В этот неожиданный момент начинается кода Ноктюрна. Таким образом, музыка течет «поверх» грани между репризой и кодой. По первому впечатлению вслед за доминантой До мажора расположена доминанта к субдоминанте. Но дальнейшее побуждает слышать этот двутакт вместе со следующим двутактом как звенья цепочки доминант: в каждом звене звучат аккорды двойной доминанты и доминанты.

Так выясняется связь между завязывающейся в самом конце репризы секвенцией — доминантовой цепочкой — и эллипсисом.

Поток параллельных, скользящих доминантсептаккордов мы сейчас объяснили, отталкиваясь от секвенции — доминантовой цепочки. Но, как известно, вполне возможно, функционально определенное другое объяснение, ориентированное на энгармонизм (часть II: VI. 33. 17.). Каждый доминантсептаккорд относится к последующему как альтерированная двойная доминанта (увеличенный квинтсекстаккорд к доминанте).

На конкретном образце — Ноктюрне Грига — можно еще раз убедиться в многогранности явления параллельных, скользящих аккордов, в котором встречаются и секвентность, и энгармонизм, и эллипсис.

5. Параллельные восходящие нонаккорды в отрывке из финала Симфонии Франка получили в целом секвентное оформление. В начале каждого четырехтактового звена восходящей по большим терциям секвенции помещен оборот: двойная доминанта — доминанта:

С. ФРАНК. Симфония, финал

73 L'istesso tempo

pp

p





В третьем звене сохраняется только повторяющийся «зачин» секвенции, на котором она обрывается.

Стимулирование секвенцией параллельных движений, скользящих аккордов, взаимосвязи этих явлений естественны потому, что в сущности самой секвенции заключен мелодический принцип (II. 5. 6.).

6. С чисто мелодической точки зрения легче всего представить себе аккорды — пучки голосов, — плавно опускающимися или поднимающимися, подобно волнам мелодии.

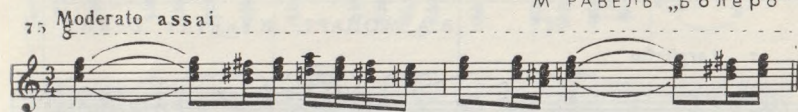
Яркий пример волн параллельных трезвучий мы находим, как упоминалось, в начале второго действия оперы «Богема» Пуччини:

Д. ПУЧЧИНИ „Богема“, д. II



Подобный образец содержится в «Болеро» Равеля:

М РАВЕЛЬ „Болеро“



Наконец, приводим пример из эпизода в разработке первой части Седьмой симфонии Шостаковича:

Д. ШОСТАКОВИЧ  
Седьмая симфония, соч. 60. ч I



Эти скользящие параллельные аккорды, воспроизводящие движение мелодии, где вместо звуков одноголосия стоят многоголосные сочетания, можно также назвать аккордовыми лентами<sup>1</sup>.

#### § 14. Секвентное строение периода

1. В музыке венских классиков нередко встречается секвентность, возникающая на основе наиболее распространенного периода повторного строения. В таких случаях второе предложение начинается, например, на ступень выше или (много реже) ниже первого предложения, опирающегося на основную тонику. Подобное секвентное строение периода

<sup>1</sup> В работе «Теоретические основы гармонии» Ю. Тюлина и Н. Привано (Музгиз, Л., 1956) говорится о комплексном, «ленточном» гармоническом движении (см. стр. 194). Это явление подробно исследуется в книге «О мелодике Римского-Корсакова» С. Григорьева (Музгиз, М., 1961).



представляется вариантом, обогащением наиболее обычного периода:

В. А. МОЦАРТ. Квintет D-dur, ч. I

77 *Larghetto*

И. ГАЙДН. Квартет (№ 72) C-dur, ч. II

Scherzo  
78 *Allegretto*

Секвентное сопоставление по «соседству» наблюдается и внутри предложений периода:

В. А. МОЦАРТ. Квартет (№ 10) F-dur, ч. II

79 *Allegretto*

К секвентной конструкции периода композиторы обращались многократно и после венских классиков, как, например, в начале арии Кончака из второго акта оперы «Князь Игорь»:

А. БОРОДИН. „Князь Игорь“, д. II

80 *Andantino*

О нет, нет, друг, нет, князь, ты здесь не  
 плен - ник мой, ты ведь гость у меня  
 до - ро - гой. Знай, друг, верь мне,  
 ты, князь, мне по - лю - бил - ся, за от - ва - гу твою,  
 росо git.  
 да за у - даль в бо - ю я у - ва - жа - ю те.  
 - бя, князь, ты люб мне был всег - да, знай.

2. В периодах секвентного строения возникает особая разновидность секвенции, которую можно именовать секвенцией на расстоянии<sup>1</sup>. В этом случае секвентно сопоставляемые

<sup>1</sup> Термин И. В. Способина.



начала обоих предложений периода разделяются построением, которое не участвует в секвенцировании или секвенцируется лишь отчасти и сравнительно глубоко варьируется. Секвенциями на расстоянии являются, в частности, приведенные образцы (см. примеры 77, 78, 80).

3. Кроме таких секвенций на расстоянии, когда сопоставляются лишь начала звеньев, изредка встречаются секвентные сопоставления не начальных моментов. Приводим исключительный пример из Прелюдии, соч. 33 № 3, Скрябина:

81 ♩ = 88 А. СКРЯБИН. Прелюдия, соч. 33 № 3

Обороты с неаполитанским секстаккордом (такты 2—3 и 5—6) первого предложения секвентно, в субдоминантовом направлении, смещаются во втором предложении (такты 8—9 и 11—12). Каждый из четырех трехтактов периода начинается аналогично — с опоры на *ре-бемоль*-мажорное трезвучие, с точки зрения периода в целом, в тональности II низкой ступени.

4. Среди преобладающих восходящих перемещений в периодах секвентной конструкции наиболее многочисленны пе-

ремещения в мажоре, именно во II ступень или в тональность II ступени (см. примеры 77, 78, 80). Это объясняется оптимальными качествами такого перемещения. В числе всех ступеней, мелодически примыкающих к I тонической ступени мажора или минора, II диатоническая ступень мажора самая близкая, родственная и подходящая для применения в подобных случаях. «Неудобная» как основа звена секвенции II ступень обычного минора (уменьшенное трезвучие) заменяется консонантным мажорным трезвучием II низкой ступени (см. начала: фортепианной сонаты, соч. 57; Квартетов, соч. 59 № 2 и соч. 95, Бетховена).

II ступень мажора, при сопоставлении с I ступенью, создает ладово-красочный контраст; в миноре для получения аналогичного фонического эффекта требуется альтерация II ступени.

Секвентный перенос исходных построений периода во II ступень, в мажоре и в миноре, обладает также заметными функциональными преимуществами: II ступень в роли субдоминанты «подсказывает» дальнейшее развитие через доминанту к завершающей тонике. Секвентные же переносы вниз, в VII низкую ступень<sup>1</sup>, не стимулируют в такой же мере движения по «проторенному» функциональному пути, поскольку VII низкой ступени не присуща функциональная определенность, идентичная со II ступенью.

Приводим примеры более редких нисходящих переносов в периодах секвентной конструкции.

Из минора — начало увертюры «Кориолан» Бетховена:

82 Allegro con brio Л. БЕТХОВЕН. „Кориолан“, соч. 62

Из мажора — начало второй части Квартета, соч. 59 № 1, Бетховена:

<sup>1</sup> VII высокая ступень является, как известно, уменьшенным трезвучием и в натуральном мажоре и в обычном гармоническом миноре.



Л. БЕТХОВЕН.  
Квартет, соч. 59 №1, ч. II

83 Allegretto vivace e sempre scherzando

5. В таких периодах, в их секвентном строении, могут возникнуть своеобразные «обращения»; тогда первое звено может опираться на II, а второе звено — на I ступень:

Ф. ШУБЕРТ. Десятая соната  
для фортепиано, ч. IV

84 Allegro ma non troppo

В примере из финала фортепианной сонаты *Си-бемоль* мажор Шуберта второе звено секвенции — второе построение (предложение) периода — варьировано.

Примеры таких более строгих «обращенных» секвенций, исходящих от II ступени, были показаны во второй части учебника в связи с вопросом о предвосхищающих отклонениях (часть II: II.9.2.).

### § 15. Секвенция как средство модуляции

1. В общем обзоре модуляций в начале шестой главы второй части учебника упоминалось понятие секвентной модуляции. В этих случаях «двигателем» модуляций оказывается секвенция, иными словами, именно секвенция приводит к смене тональностей и образованию их последовательности в форме произведения.

Во время секвенцирования мы встречаемся и с действием таких коренных средств модулирования, как общий аккорд, энгармоническое переосмысливание, эллипсис. Полный анализ секвентных модуляций требует учета всех этих факторов.

Выше были приведены учебные схемы модулирующих секвенций, то есть секвенций, завершаемых в новой тональности (II.6.2.; см. примеры 27—29).

Возможность превращения немодулирующей секвенции в модулирующую была отмечена при сравнении нотных примеров 26 и 30, а также в связи с изучением золотой секвенции (II.11.5.; см. примеры 41а и 43, первые двутакты).

2. Обращаем внимание на произведение, насыщенное почти непрерывным секвенцированием, тональные смены которого осуществляются секвентным путем, — Прелюдию *до-диез* минор, соч. 45, Шопена.

В данном случае в первом большом периоде простой трехчастной формы и в первом предложении периода происходят секвентные модуляции (из *до-диез* минора в *Соль-бемоль* мажор — конец периода; из *до-диез* минора в *фа-диез* минор — конец предложения).

Секвентное модулирование продолжается и в середине Прелюдии.

Попутно заметим, что в Прелюдии складываются сложные секвенции (II.9.3.).

### § 16. Секвенции в современной музыке

1. Применение секвенций в современной музыке проиллюстрируем образцами из произведений советских композиторов.

Широко представлены секвенции в творчестве Мясковского, и не только в серединах, разработках, но и в экспозиционных условиях.

Приведем пример из главной партии (второго предложения) первой части Пятой симфонии:



Н. МЯСКОВСКИЙ.  
Пятая симфония, соч. 18, ч. I

85 Allegretto amabile

Здесь секвенция является почти точной; в звеньях происходит чередование двух аккордов: малого септаккорда вводного в доминанту и альтерированной субдоминанты (сектаккорд II ступени с повышенным основным тоном) — в тональностях Ре мажор и Ми мажор.

В ре-минорной, средней части Lento си-бемоль минор (сложная трехчастная форма) из той же симфонии возникает терпко звучащая, насыщенная движением голосов секвенция, состоящая тоже из двух звеньев: сперва слегка затронут Соль (До) и затем Си-бемоль (Ми-бемоль) мажор:

Н. МЯСКОВСКИЙ.  
Пятая симфония, соч. 18, ч. II

86 Con agitazione

Секвентность захватывает с самого начала изложение Шестой симфонии Мясковского. Это видно уже во вступлении. В начале главной партии, в целом богатой секвенцированием, встречаем следующее:

Н. МЯСКОВСКИЙ.  
Шестая симфония, соч. 23, ч. I

87 Allegro feroce

Звенья появляются в слегка намеченных тональностях Фа-бемоль и Соль-бемоль мажор.

Поток секвенций прорывается в начале связующей партии и, соответственно, в начале разработки той же части Шестой симфонии.

Например: в связующей партии (от цифры 7) складывается сложная секвенция: два четырехтактных звена — сперва в си-бемоль миноре и затем в ми-бемоль миноре — переносятся в целом на иную высоту (ре минор — соль минор). На этом поток секвенцирования не исчерпывается. В основе отмеченной секвенции лежит импульсивный мотив:

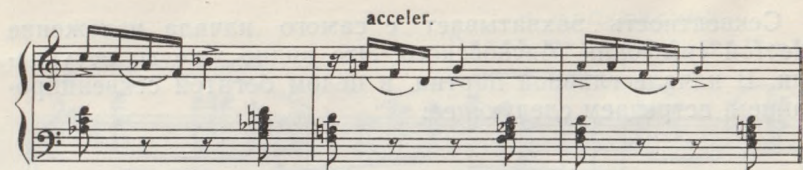
88 Там же

В первом предложении главной партии Двадцать первой симфонии имеются две короткие секвенции, нисходящие по терциям (ля минор — фа минор — ре минор):

Н. МЯСКОВСКИЙ.  
Двадцать первая симфония, соч. 51, ч. I

89 Allegro non troppo, ma con spirito





Звенья первой секвенции состоят из трех созвучий — септаккордов II низкой и натуральной ступеней и сектаккорда I ступени; в звеньях второй секвенции тоже показаны сочетания тоники и субдоминанты: субдоминанта представлена септаккордами IV и II ступеней. II ступень, в соответствии с колоритом ля-минорной главной партии Двадцать первой симфонии, дана в мелодическом миноре, иначе с дорийским оттенком.

В медленной ми-мажорной части Двадцать седьмой симфонии секвенции проходят в условиях сильно выраженной диатоники, в неторопливом течении музыки.

Например: диатоническая варьированная секвенция в начале изложения основной темы второй части симфонии:

Н. МЯСКОВСКИЙ.

Двадцать седьмая симфония, соч. 85, ч. II



Далее в секвентном движении возникает легкая хроматика:



2. Секвенции используются и теми современными композиторами, для которых подобный способ развития в целом не показателен, например Прокофьевым.

Достоин внимания, что он применяет секвенцию при изложении темы. Таков пример весьма экспрессивной секвенции в лирической теме Наташи из оперы «Война и мир» Прокофьева:

С. ПРОКОФЬЕВ.

„Война и мир“, соч. 91, картина 3

92 Andantino



Мелодия этой секвенции звучит в разных картинах оперы и получает различное гармоническое освещение.

### Задания по гармоническому анализу к главе II

Секвенция. Секвентная модуляция

1. И. С. Бах. Органная фантазия и fuga соль минор (переложение для фортепиано Ф. Листа).
2. И. С. Бах. Органная прелюдия и fuga ля минор (переложение для фортепиано Ф. Листа).
3. Л. Бетховен. Первая симфония, соч. 21, ч. I (такты 188—198).
4. Л. Бетховен. Пятая симфония, соч. 67, ч. I (такты 452—469).
5. Ф. Шопен. Мазурки: соч. 6 № 1; соч. 7 № 2; соч. 17 № 4; соч. 30 № 4 (последние 16 тактов); соч. 41 № 2; соч. 59 № 3; соч. 68 № 8 (№ 4 из посмертных).
6. Р. Вагнер. «Валькирия», д. I, заключительный дуэт Зигмунда и Зиглинды.
7. Р. Вагнер. «Валькирия», д. II, сцена 4.
8. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда», Вступление.



- 9 П. Чайковский. «Спящая красавица», соч. 66, Интродукция.
10. Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», соч. 35, ч. I.
11. Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка», д. IV, «Сцена таяния».
12. Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане», д. II, ария Царевны-Лебедь.
13. Н. Римский-Корсаков. «Сказка о золотом петушке», Вступление.
14. Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», Вступление.
15. А. Скрябин. Этюд, соч. 8 № 1. Прелюдии: соч. 11 №№ 2, 5, 8, 9, 10; соч. 16 №№ 1 и 3; соч. 22 № 1; соч. 31 № 1; соч. 37 №№ 1, 2, 3; Четвертая соната, соч. 30, ч. I (середина и кода простой трехчастной формы); Третья симфония, соч. 43, ч. II.
16. Н. Мяковский. Симфонии: Пятая, соч. 18, ч. I (экспозиция); Шестая, соч. 23, ч. I (экспозиция); Двадцать первая, соч. 51.

Напоминаем, что при выполнении заданий предполагается разносторонний гармонический анализ, но с акцентом на средствах, изучаемых в каждой данной главе.

### Г Л А В А III

## ТОНАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ

### § 17. Общие положения

1. Тональным планом произведения называется функционально и колористически осмысленная, формообразующая последовательность тональностей.

Отсюда вытекает требование организованности, стройности тональных отношений. Лишь в случае их исторически закономерной, стилистической обусловленности они могут служить воплощению художественного замысла и построению целого.

Наша формулировка говорит также и о том, что при анализе тонального плана необходим определенный отбор, выясняющий суть тональной конструкции; простая регистрация «опись» всех без исключения тональностей, без выделения более важных, без установления их соподчинения не может выявить картину тонального плана.

Да и в самом слове «план» содержится указание на отбор, организацию некоторого круга явлений. Тональный план означает высшее выражение ладотонального мышления. Принципиальная невозможность тональных планов в атональных произведениях свидетельствует, между прочим, и о том, что последние лишены одного из самых мощных формообразующих средств.

Композиторы, классики и современники, уделяют серьезное внимание тональному развитию своих сочинений. Это запечатлено в их творчестве и подтверждается их высказываниями.

Римский-Корсаков писал в «Летописи»: «В общем же игра тональностями в каждой части произведения («Антара». — В. Б.) интересна, красива и закономерна; распределение тональностей указывает на пробуждавшееся во мне в те времена понимание взаимодействия тональностей и отношений между ними, случившее мне в течение всей последующей



моей музыкальной деятельности»<sup>1</sup>. «Форма складывалась связная (о «Кашее бессмертном». — В. Б.), непрерывная, но игра тональностями и модуляционный план, как и всегда у меня, не были случайными»<sup>2</sup>.

2. Во вступлении к последней главе второй части учебника, при рассмотрении проблемы модуляции в целом, было сказано, что тональные планы надо оценивать как итоги модуляций. В тональных планах кристаллизуется модуляционный процесс.

Изучая их, мы можем ориентироваться именно на результаты движения тональностей, их смен, не вдаваясь каждый раз в подробности хода самих модуляций.

Функциональное осмысление тональных последовательностей в произведениях предполагает подход к тональностям как к функциям высшего порядка (часть I: II.20.1. — 4.).

При рассмотрении соотношений функций высшего порядка возникает аналогия с движением аккордов в кадансе. В тональных планах форм — сонатной, простой трехчастной — наблюдается изменение в порядке расположения неустойчивых функций каданса: вместо T—S—D—T в соотношениях функций высшего порядка вырисовывается последовательность — T—D—S—T. Это объясняется тем, что первые части упомянутых форм — модулирующий период в простой трехчастной форме, экспозиция в сонатной форме — обычно завершаются в тональности доминантового значения. В интересах контрастного развития во вторых частях этих форм во многих случаях используются субдоминантовые тональности.

3. Чтобы понять, какую роль при построении тональных планов может играть тональный колорит, надо подробнее ознакомиться с сутью этого явления.

Тонально-гармонический колорит наиболее определенно и убедительно сказывается в соотношении тональностей, что, подобно функциям высшего порядка, отражает также и колористические соотношения аккордов. Так, колорит, свойственный соотношениям аккордов мажоро-минора, например I и III низкой, I и VI низкой ступеней, обнаруживается и в соотношениях соответствующих тональностей. Как, например, последование III высокой мажорной ступени после I, так и последование тональности III высокой мажорной ступени после тонической тональности производит впечатление просветления.

Кроме тонально-гармонического колорита, в отношениях между тональностями существует и некоторая «окрашенность» тональностей как таковых. Представления об индивидуальных чертах отдельных тональностей носят более субъективный характер. Колористические ассоциации — суждения о «блестящих», «матовых», «светлых», «сумрачных» тональностях и т. п. — нередко сливаются с впечатлениями об их выразительности: говорят о «нежных», «мечтательных», «драматических» тональностях и т. п.

Напоминаем о пристрастии Моцарта к *соль* минору: произведения, написанные в этой тональности (*соль*-минорная симфония, *соль*-минорный

<sup>1</sup> Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, изд. 4-е. Музгиз, М., 1932, стр. 84.

<sup>2</sup> Там же, стр. 293. Выражение «модуляционный план» соответствует выражению «тональный план».

квинтет), обладают известной общностью, — или о бетховенском *до* миноре (начиная с трио, соч. 1, вплоть до фортепианной сонаты, соч. 111).

Колористически-выразительные представления о тональностях эволюционируют. Так, своими, новыми чертами наделен прокофьевский *До* мажор (Третий фортепианный концерт, соч. 26; «Зимний костер», соч. 122).

Еще субъективнее представления о цветах тональностей. Однако субъективность этих оценок не надо смешивать с их нереальностью. Так называемый цветной слух — объективный факт: подобным слухом обладает ряд людей и среди них выдающиеся композиторы: сошлемся, например, на Римского-Корсакова и Скрябина.

4. Осознание функциональных и колористических соотношений тональностей позволяет строить тональные планы так, чтобы в расположении тональностей были свои повторы и контрасты, свои нарастания и спады.

5. Реальность восприятия тональных планов, в особенности крупных сочинений — инструментальных и вокальных циклов, частей сонат, оперных сцен и т. д., — опирается на умение воображать и воспринимать музыкальные соотношения в крупных масштабах. Надо улавливать связи музыкальных явлений, значительно удаленных друг от друга во времени, например находящихся в начале и в конце большого инструментального цикла, в экспозиции и репризе крупной сонатной формы. Речь идет, следовательно, о нашей способности слышать на больших «расстояниях».

Именно данная способность, зависящая от музыкальной памяти людей, и дает возможность созидать и воспринимать крупные, длительные тональные планы.

Однако необходимо предостеречь, при анализе тональных соотношений в больших масштабах, от подмены действительного слышания функциональных и колористических связей произведения простой фиксацией лишь того, что стоит в нотах.

Для установления реально слышимого крупного тонального плана больше всего помогают соотношения тональных связей с тематическими. Имеется в виду, например, возвращение после длительного промежутка какой-либо темы с той же самой или иной, контрастной тональностью. В обоих случаях тематическое развитие помогает услышать тональное.

6. Для музыкальных форм — малых и больших — типичны тональные планы, получившие значение классических норм. Об этом можно судить по периоду, простым двух- и трехчастным формам, сложной трехчастной форме, рондо, вариациям, сонатной форме.

Знаменательно, что на пути эволюции сонатной формы было время, когда уже установились некоторые важные, контрастные тональные отношения, характеризующие сонатную экспозицию, однако тематические контрасты еще либо отсутствовали, либо были мало рельефны. Речь идет о так называемой старинной сонате, например у Доменико Скарлатти. Следовательно, с точки зрения норм развитой, классической сонатной формы, свойственные ей определенные тональные отношения исторически предшествуют образованию типичных тематических связей.



7. Функциональный анализ тонального плана исходит, разумеется, из основной, господствующей тональности всего произведения и выясняет отношения к ней других тональностей. Но в произведении, тем более крупных, возникают на том или ином протяжении свои «местные» основные тональности. Например, в экспозиции сонатной формы, начиная с побочной партии, «местным» господствующим центром становится доминантовая тональность. В серединах и разработках нередко чередуются фрагменты, обобщаемые «своими» доминирующими тональностями, в свою очередь, подчиненными основной тональности всего произведения<sup>1</sup>.

Говоря о тональных планах, мы, как было сказано, в первую очередь подразумеваем тональности, образовавшиеся благодаря собственно модуляциям. Но мы должны принимать во внимание и отклонения, оценить их роль в общем тональном развитии произведений.

8. Тональные отношения пережили значительную эволюцию, которая, естественно, продолжается. Это видно на примере тональных планов отдельных музыкальных форм. Однако, по сравнению с изменчивостью гармонических оборотов, тональные отношения, тональные планы, принадлежащие к числу крупнейших художественных обобщений, меняются медленнее, обладают сравнительной долговечностью. В современной музыке, например в сонатных формах Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, новое, более сложное в области аккордики сочетается нередко с более простым, обычным в тональных планах (взятых в самых крупных чертах). Аналогичную картину можно наблюдать, например, и в произведениях Скрябина.

Для разных исторических стилей показательны те или иные варианты нормативных тональных планов. Так, для сонатной формы венских классиков — экспозиции — в первую очередь свойственны тонико-доминантовые, кварто-квинтовые тональные связи. Для романтиков же, при сохранении этой нормы вообще и при неоднократных случаях ее применения в сонатных формах, все же более специфичны, как известно, терцовые связи.

Иногда, в особенности в старинной музыке, тональные отношения пролагают путь гармоническим оборотам. Сошлемся на историю проникновения в оборот аккорда III высокой мажорной ступени, описанную во второй части учебника (глава пятая).

Для эволюции тональных отношений, тональных планов большое значение имеют ладовые интересы, направленность и вкусы композиторов. Так, преимущественное внимание к мажору и его сложным проявлениям оказало влияние на

<sup>1</sup> Имея в виду подобные процессы, Танеев указывал на «объединяющие тональности». См.: «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» («Русская книга о Бетховене». Музгиз, М., 1927).

тональные планы «среднего» и «позднего» периодов в творчестве Скрябина. Интерес Шостаковича к «глубокому минору» проявился и в тональных отношениях его музыки.

Ниже мы займемся главным образом гармонической, ладофункциональной стороной тональных планов.

## § 18. Тональные планы крупных форм инструментальной музыки

(симфонии Бетховена)

1. Приводим схемы тональных планов первых частей девяти симфоний Бетховена:

93

ТОНАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ ПЕРВЫХ ЧАСТЕЙ СИМФОНИЙ БЕТХОВЕНА

### Симфония № 1, соч. 21, До мажор

#### ВСТУПЛЕНИЕ

F(S) — G(D) — C(T)  
1-12

#### ЭКСПОЗИЦИЯ

	C	C <sup>(в конце полов. каданс)</sup>	G	g	G	G
	Г.П.	С.П.		П.П.		З.П.
	13-32	33-53		54-87		88-109

#### РАЗРАБОТКА

доминант. цепочка  
I—d<sup>g</sup>c II—c<sup>f</sup>E<sup>s</sup> III—E<sup>s</sup> (доминант. подгот.) IV—E<sup>s</sup> f<sup>g</sup>d<sup>a</sup>v V—a (доминант. подгот.) C

110-121    122-135    136-143    144-159    160-177

На протяжении разработки разрабатываются главная и связующая партии.

#### РЕПРИЗА

	C	C <sup>(в конце полов. каданс)</sup>	C	c	C	C
	Г.П. <sup>1)</sup>	С.П.		П.П.		З.П.
	178	- 205		206	- 240	241-250

1) Секвентное расширение:

$\overline{V_7 \rightarrow I F(S)} \overline{V_7 \rightarrow I G(D)}$

$\overline{V_7 \rightarrow I a} \overline{V_7 \rightarrow I B}$

$\overline{V_7 \rightarrow I C(T)} \overline{V_7 \rightarrow I d}$

$\overline{V_7 \rightarrow I F(S)} \overline{V_7 \rightarrow I G(D)}$



## КОДА

F C d  
260 - 298

На протяжении коды разрабатывается главная партия.

94

## Симфония №2, соч. 36, Ре мажор

### ВСТУПЛЕНИЕ

I—D II— $\overline{\text{h(VI)C'd(I одн.)}}$  III—B(VI н.) IV— $\overline{\text{c}^{\text{доминант.}}\text{F}^{\text{цепочка}}\text{B}^{\text{домин.}}\text{g d}}$  V—d(I одн.) (подг.)

1-8                      9-11                      12-16                      17-22                      23-33

### ЭКСПОЗИЦИЯ

D    D    d    a    A    E    a    A    A

Г.П.    С.П.    (доминант.)    П.П.    3.П.

34-46    47-72    (подготовка)    73-111    112-131

### РАЗРАБОТКА

I—D d II—d III— $\overline{\text{g c B d C}}$  IV—C e  $\overline{\text{C}^{\text{a}}}$

132-137    138-145     $\overline{\text{V-I}}^{\text{146}}$   $\overline{\text{V-I}}^{\text{157}}$   $\overline{\text{II-V}}^{\text{158}}$   $\overline{\text{II-V}}^{\text{169}}$

V—G (доминант.) VI—G  $\overline{\text{C}^{\text{D}}}$   $\overline{\text{d}^{\text{D}}}$   $\overline{\text{e}^{\text{D}}}$  VII—fis (доминант.) D (подготовка)

170-181                      182 - 197 198 - 215

Основное тематическое содержание разработки по разделам таково:

I—3.П. II—Г.П. III—С.П. и Г.П. IV—Г.П. V—Г.П. VI—П.П. VII—П.П. и С.П.

### РЕПРИЗА

D    D (доминант.) D — A    d    D    D

Г.П.    С.П.                      П.П.                      3.П.

216-232    233 - 244                      245 - 283                      284-303

## КОДА

I— $\overline{\text{G}^{\text{e}}\text{D}}$  II— $\overline{\text{D e fis G A}}$  D III— $\overline{\text{D}^{\text{a}^1}\text{c}^{\text{es}}(\text{dis})\text{fis}}$  D IV—D

$\overline{\text{I}^{\text{II}}\text{III}}^{\text{IV}}\text{V}$

304-309                      310 - 321                      322 - 339                      340-360

1) Незавершенный, секвентный малотерцовый цикл минорных тональностей.

На протяжении коды в основном разрабатывается главная партия.

95


## Симфония №3, соч. 55, Ми-бемоль мажор

### ВСТУПЛЕНИЕ

Es  
1-2

### ЭКСПОЗИЦИЯ

Es	Es	B <sup>1)</sup>	B
Г.П.	С.П.	П.П.	3.П.
3-36	37-44	45-108	109-153

1) Первая тема П.П. (т.т. 45-56). С такта 6<sup>3</sup> появляется новый тематический элемент — . Вторая тема П.П. (т.т. 57-82). Третья тема П.П. (т.т. 83-108). секвентные отклонения: g-Es-c-g.

### РАЗРАБОТКА


I—C II—C III— $\overline{\text{c}^{\text{cis}}}$  d g  $\overline{\text{c}^{\text{f}}}$   $\overline{\text{b}^{\text{As}}}$  IV—As

154-165 | 166-177 | 178 - 185 | 186-205 | 206 - 219 | 220-235 |

V—f e g d a e VI— $\overline{\text{e}^{\text{a}}}$  VII—C c Es es VIII—es Ges es IX—es Des es

236-247 | 248-283 | 284-299 | 300 - 321 | 322 - 337 | 338-397 (домин. подг.)

Основное тематическое содержание разработки по разделам таково:

I—Г.П. II—П.П. (1<sup>ая</sup> тема) III—Г.П. и новый тематический элемент — . IV—П.П. (1<sup>ая</sup> тема) V—П.П. (1<sup>ая</sup> тема) VI—новый эпизод VII—Г.П. VIII—повторение нового эпизода IX—Г.П. и 3.П.

Отмечаем тонально-тематические соответствия между II и IV, III и VII. VI и VIII разделами разработки. В конце V раздела (т.т. 248-283) генеральная кульминация первой части (ми минор). Перед появлением репризы (т.т. 394-397) тоническая гармония—предвосхищающее вступление темы у валторн—накладывается на D.

### РЕПРИЗА

Es	<F --- Des>	Es	Es	Es <sup>1)</sup>	Es
Г.П.			С.П.	П.П.	3.П.
398	-	439	440-447	448-511	512-556



1) Аналогично экспозиции П.П. репризы содержит три темы.



## КОДА

I— $\langle \text{Des} \rangle$ C	II—C f	III—f es	IV—Es (доминант. подготовка)	V—Es
557 - 564	565-580	581-602	603-630	631-691

Основное тематическое содержание коды по разделам таково:

I—Г.П.	II—Г.П. и новый тематический элемент—  —из П.П.	III—Повторение нового эпизода из разработки
IV—Г.П. и З.П. (аналогично IX разделу разработки)	V—Г.П. и новый тематический элемент—  —из П.П.	

96

## Симфония № 4, соч. 60, Си-бемоль мажор

### ВСТУПЛЕНИЕ

b	b—h	$\overline{\text{C}}$ $\overline{\text{d}}$	d—B (доминант. подготовка)
1-12	13-24	(VI)D-T   D-T	32-42
		25 - 31	

### ЭКСПОЗИЦИЯ

B	B	f	F (доминант. подготовка)	F <sup>1)</sup>	F
Г.П.	С.П.			П.П.	З.П.
43-64	65	-	106	107-176	177-184 <sup>2)</sup>

- 1) Первая тема П.П. (т.т. 107-140); в том числе в (т.т. 113-120) d—на домин. Вторая тема П.П. (т.т. 141-176).
- 2) Далее имеется в виду **переход** к разработке.

### РАЗРАБОТКА

I—F D <sup>1)</sup> (D)	II—D g Es	III—Es c (D)	H <sup>2)</sup> (доминант. подготовка)	B
185 - 216	217 - 240	241 - 336		

На протяжении разработки разрабатывается главная партия.

- 1) Возникает ассоциация с построением на D d в развитии первой темы П.П. (см.т.т. 113-120).
- 2) В тональность репризы вводит энгармоническая модуляция:

$$D_7 \text{ H} = DD \underset{\text{ув. } \frac{2}{3}}{B}$$

78

## РЕПРИЗА

B	B	b	B	B <sup>1)</sup>	B
Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.		
337-350	351-380	381-450	451-460		

- 1) Аналогично экспозиции П.П. репризы содержит две темы.

## КОДА

B  
461-498

На протяжении коды разрабатывается главная партия.

97

## Симфония № 5, соч. 67, до минор

### ЭКСПОЗИЦИЯ

c	e	Es	Es	Es
Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.	
1-32	33-62	63-109	110-124	

### РАЗРАБОТКА

I—f (D)	II— $\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{g}}^1$	III— $\overline{\text{g}}^1$ $\overline{\text{c}}$	IV— $\overline{\text{f}}^2$ b $\overline{\text{fis}}$ $\overline{\text{G}}$ c <sup>3)</sup>
125-128	129 - 178	179-194	195 - 247

На протяжении разработки разрабатывается главная партия.

- 1) Первая кульминация разработки (т.т. 168-182) увенчивается призывными интонациями (см. валторны перед П.П. экспозиции, т.т. 59-62); это начало раздела III.
- 2) Третье звено секвенции—начало нового раздела IV, характеризуемого перекличками аккордов в группах оркестра.
- 3) Вторая кульминация разработки захватывает и начало репризы. Подобно «наложениям» в разработке (раздела II на III и раздела III на IV), конец разработки совпадает с началом репризы.

### РЕПРИЗА

c <sup>1)</sup>	e	C	C
Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.
248-276	277-306	307-361	362-376

- 1) В конце Г.П. речитатив солирующего гобоя.

79



## КОДА

I—f c <sup>1)</sup>	II—c	III—c <sup>2)</sup>	IV—c
377-397	398-438	439-482	483-502

Основное тематическое содержание коды по разделам таково:  
I—Г.П. II—Г.П. и П.П. III—П.П. IV—Г.П. и П.П.

- 1) Первая кульминация коды (т.т. 382-397).
- 2) Вторая кульминация коды (т.т. 475-482) аналогична концу разработки — началу репризы (т.т. 248-252).

## 98 Симфония №6, соч. 68, Фа мажор

### ЭКСПОЗИЦИЯ

F	FC	C	C
Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.
1-28	29-66	67-115	116-138

### РАЗРАБОТКА

I—F <sup>1)</sup> V	II <sup>1)</sup> —VD	III <sup>2)</sup> —G	IV <sup>1)</sup> —GE	V <sup>2)</sup> —ADgCF (доминант. и субдоминант. подготовка)
139-150	151-186	187-196	197-232	233-278

На протяжении разработки разрабатывается главная партия.

1) Разделы II и IV аналогичны: параллельное проведение (крупная секвенция) на расстоянии. Примечательны терцовые сопоставления длительно звучащих мажорных трезвучий.

2) Разделы III и V аналогичны. V—более развитой.

В разработке решительно господствуют мажорные тональности, тоники которых строятся на всех ступенях Фа мажора.

### РЕПРИЗА

F	F	F	F
Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.
279-311	312-345	346-394	395-417

### КОДА

I—V	II—VF	III—F
418-427	428-475	476-512

Основное тематическое содержание коды таково:

I—Г.П. II—З.П. III—Г.П.

## 99 Симфония №7, соч. 92, Ля мажор

### ВСТУПЛЕНИЕ

Эпизодическая тема	Повторение эпизодической темы	(доминант. подготовка)		
A	C	A	F	E (DA)
1-22	23-33	34-41	42-52	53-62

### ЭКСПОЗИЦИЯ

A	A cis as (gis)	E (доминант. подготовка)	E	C <sup>1)</sup>	E	E
Г.П.	С.П.		П.П.		З.П.	
63-88	89-129		130-163		164-176	

- 1) C—E: энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд.

### РАЗРАБОТКА

I—e	II—C <sup>1)</sup> 2)	III—F <sup>1)</sup> C <sup>1)</sup> g <sup>1)</sup> d <sup>1)</sup>	IV—d <sup>1)</sup> F <sup>1)</sup> g <sup>1)</sup> d <sup>1)</sup> a	A (a) (домин. подгот.)
177-180	181-221	222-235	236-277	

На протяжении разработки разрабатывается главная партия.

- 1) Длительный До мажор—отражение этой тональности во вступлении, а также в побочной партии экспозиции (см. раздел I коды)
- 2) Переход к Фа мажору—сдвиг от его VI низкой ступени—предвосхищает сходные моменты в упомянутом разделе I коды: переход к До мажору и по секвенции к Ля мажору.

### РЕПРИЗА

A	D <sup>1)</sup> d <sup>1)</sup> d <sup>1)</sup> F <sup>1)</sup> a <sup>1)</sup> a	A (доминант. подготовка)	A	F <sup>2)</sup>	A	A
Г.П.	С.П.		П.П.		З.П.	
278-300	301-341		342-375		376-388	

- 1) Связующая партия репризы значительно переработана в отношении тонального развития, по сравнению с связующей партией экспозиции.
- 2) F—A: энгармоническая модуляция, аналогичная модуляции в побочной партии экспозиции.

### КОДА

I—As <sup>1)</sup> —C <sup>1)</sup>	F—A <sup>1)</sup>	II—A
389	400	401-450

На протяжении коды разрабатывается главная партия.

- 1) В полутоновом сдвиге от конца репризы к началу коды (Ля мажор—Ля бемоль мажор) есть аналогия со сдвигами, ведущими от конца репризы к коде в первой части Третьей симфонии (см.т. 557-564).



## ЭКСПОЗИЦИЯ

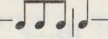
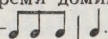
F	F <Es> <sup>1)</sup>	$\overline{D}$ $\overline{C}$	C
Г.П.	С.П.	П. П.	З.П.
1-12	13-37	38-69	70-103

- 1) Энгармоническая модуляция: звучность доминантсептаккорда <в Es> превращается в альтерированную двойную доминанту (d) (D).

## РАЗРАБОТКА

I— $\overline{C}$ $\overline{B}$ $\overline{d}$	II— $\overline{d}$ $\overline{g}$ $\overline{c}$ $\overline{f}$ $\overline{Des}$	Des	b	f (доминант. подготовка)
104-143	144	-	189	

Основное тематическое содержание разработки по разделам таково:

- I—Г.П. на фоне неизменной ритмической фигуры——из завершения экспозиции (октавные скачки).  
II—Г.П. в конце раздела, во время доминантовой подготовки репризы появляется тот же мотив—.

## РЕПРИЗА

F <sup>1)</sup>	F — B	$\overline{B^2)}$ $\overline{F}$	F
Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.
190-209	210 - 234	235-266	267-300

- 1) Главная партия расширена—дополнительное проведение темы.  
2) Побочная партия, как и в экспозиции, начинается не в ее основной тональности. Но соотношение секвентных звеньев в побочной партии экспозиции и репризы разное: секундовое ( $\overline{D}$   $\overline{C}$ ) в экспозиции и кварто-квинтовое ( $\overline{B^2}$   $\overline{F}$ ) в репризе.

## КОДА


I—Des	$\overline{Des}$ $\overline{es}$	$\overline{es}$ $\overline{f}$	F	II—F	III—F
	T D	T D		323-350	351-373
	301	- 322			

Основное тематическое содержание коды по разделам таково:

- I—Г.П. на фоне упоминавшейся неизменной ритмической фигуры (начало разработки).  
II—Г.П. и З.П.  
III—Г.П.

## ЭКСПОЗИЦИЯ

d (D)	d	d B	d B (доминант. подготовка)	B H B <sup>1)</sup>	B
Г.П.		С.П.		*П.П.	З.П.
1-35		36-79		80-149	150-159

- 1) В рамках побочной партии заключено несколько разделов разработочного характера: в частности, раздел с непрерывным движением , начинающийся в B (т.т. 132-137), и предшествующий ему раздел (B), подобный доминантовой подготовке (т.т. 120-131). В тональном развитии побочной партии на схеме показано лишь отклонение в тональность II низкой ступени (H = Ces). Остальные тональности, диатонически родственные B, не обозначены.

## РАЗРАБОТКА

I— $\overline{d}$ (D) $\overline{g}$ (D)	II—g e	III—c g B a	IV—a	V—a	F d
160 - 178	179-209	210 - 274	275-278	279 - 300	

Основное тематическое содержание разработки по разделам таково:

- I—Г.П. II—Г.П. и З.П. III—Г.П. IV—П.П. V—П.П. и Г.П.

## РЕПРИЗА

D	(g-D)	d	D (доминант. подготовка)	D	d	Es d	d
Г.П.	и	С.П.		П.П.			З.П.
301	-	344		345-418			419-426

## КОДА

I— $\overline{d}$ $\overline{d}$ $\overline{g}$ $\overline{c}$ $\overline{f}$ $\overline{d}$	II— $\overline{d}$ $\overline{B}$ $\overline{g}$ $\overline{d}$	III—D	IV—d	V—d <sup>1)</sup>	VI—d
427 - 452	453-468	469-476	477-512	513-530	531-547

- 1) Эпизод в характере траурного марша с остинатным басом.

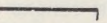
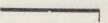
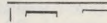
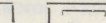
Основное тематическое содержание коды по разделам таково:

- I—Г.П. II—П.П. III—Г.П. IV—Г.П. и П.П. V—Г.П. VI—Г.П.

Читать эти тональные планы рекомендуется с партитурами.

Поясняем принятые в схемах обозначения и некоторые другие особенности.

Г. П. — главная партия; С. П. — связующая партия; П. П. — побочная партия; З. П. — заключительная партия.

 ;  |  |  | — обозначения секвенций.



↔ обозначение промежуточной роли и относительной неустойчивости выражения тональностей (заключенных в такие скобки).

В комментариях схем, в частности, отмечается тематическое содержание разработок и код. Ряд примечательных деталей поясняется в сносках.

В схемах помещены последовательные данные о размерах каждого раздела формы (цифры внизу строк) — с начала и до конца каждой части симфонии. В случаях вторгающихся каденций приводится порядковый номер такта, указывающий начало нового раздела.

2. Из схем мы видим, что в первых частях всех мажорных симфоний, за исключением Восьмой, побочная партия экспозиции начинается и завершается в тональности доминанты — V ступени. В Восьмой симфонии (см. пример 100) побочная партия начинается издалека, в *Ре* мажоре (тональность VI высокой мажорной ступени), но затем переходит в нормативную, доминантовую тональность — *До* мажор — и в ней же оканчивается. В репризах побочных партий тех же частей мажорных симфоний Бетховен придерживается основной тональности, но снова выделяется Восьмая симфония: побочная партия репризы исходит из субдоминантовой тональности — *Си-бемоль* мажор, но далее, как и в экспозиции, переводится в нормативную тональность — в данном случае основную для симфонии (*Фа* мажор).

Тональные отношения главной и побочной партий в первых частях минорных симфоний отвечают самым распространенным классическим требованиям в Пятой симфонии; менее обычны такие тональные отношения в Девятой симфонии.

В Пятой симфонии побочная партия экспозиции первой части написана в тональности параллельного мажора (*до* минор — *Ми-бемоль* мажор), а в репризе — в тональности одноименной, по сравнению с основной (*До* мажор).

В Девятой симфонии, в экспозиции первой части, для побочной партии избрана тональность VI ступени (*ре* минор — *Си-бемоль* мажор). Подобное тональное соотношение у Бетховена встречалось и ранее (первые части Квартета, соч. 95, и фортепианной сонаты, соч. 111). В репризе первой части Девятой симфонии побочная партия начинается в одноименном мажоре, но далее излагается и завершается в основной тональности — *ре* миноре (см. пример 101<sup>1</sup>).

Особенностью тонального плана в репризе Девятой симфонии является применение двух тональностей, получивших значение нормы в миноре: тональности одноименного мажора и основной.

3. В разработках и кодах первых частей девяти симфоний Бетховена, а также во вступлениях к ним функциональные

связи тональностей разнообразнее, количество смен тональностей в общем превосходит число смен в экспозициях и репризах. Это отвечает самой сути сонатных разработок, кроме того, оно показательно для бетховенских код — нередко вторых разработок. Количественный размах, значительность индивидуализации тональных планов, именно в разработках, особенно затрудняет формулирование общих выводов об их тональном развитии.

Как показывают приведенные схемы, и это типично, в разработках преобладают субдоминантовые тональности. Тональности доминантового значения, например тональность V ступени мажора, а также тоническая тональность в разработках уходят с «авансены». Это подтверждает музыкальную целесообразность тональных планов: ведь одна из причин преобладания в разработках субдоминантовых тональностей в том и состоит, что в экспозиции (а также в репризе) первейшую роль играют тональности других функций.

Под субдоминантовыми тональностями подразумеваются не только диатонические, но и хроматические (VI низкая ступень — разработка Второй, Седьмой, Восьмой симфоний; II низкая минорная ступень — эпизод в разработке Третьей симфонии).

Направленность экспозиций сонатных форм из тонической тональности в доминантовую, преобладание субдоминантовых тональностей в разработках, наконец, утверждение тонической тональности в репризах, а также в кодах подтверждают мысль, высказанную выше: тональные планы крупных форм воспроизводят (в широком смысле слова) движение гармоний каданса от тоники к тонике, но с перестановкой неустойчивых функций (T—D—S—T).

В первых частях симфоний Бетховена в конце разработок происходит типичная доминантовая подготовка репризы. Однако решается эта задача композитором по-разному.

Из семи мажорных симфоний в пяти симфониях наступление репризы готовится в миноре. В трех случаях — в Третьей, Седьмой и Восьмой симфониях — это наиболее обычный в подобных ситуациях одноименный минор (правда, в Седьмой симфонии неглубокий и непродолжительный).

В Первой и Второй симфониях подход к репризам хотя и ведется от минора, но менее проторенным путем. В Первой симфонии предрепризной доминантой становится доминанта параллельного *ля* минора (такты 160—173)<sup>1</sup>. Во Второй сим-

<sup>1</sup> Вообще же подмены основной доминанты мажора параллельной пользуются сравнительной распространенностью: в конце вступлений, перед побочными партиями. Доминанта мажорной параллели в качестве аккорда, заменяющего основную доминанту, была более подробно рассмотрена в пятой главе второй части учебника.



фонии в предрепризной стадии находится доминанта тональности III ступени — *фа-диез* минора (такты 198—213).

В Четвертой и Шестой симфониях предрепризные преддыкты звучат в мажоре.

В Шестой симфонии доминантовая подготовка дается в основной тональности — *Фа* мажоре; в последний момент доминанта уступает место субдоминанте (такты 275—278). Мягкий плагальный оборот непосредственно вводит в репризу первой части. Такой, единственный в своем роде, функциональный вариант преддыкта хорошо гармонирует с общим характером «Пасторальной симфонии» и, в частности, с колористически насыщенным тональным планом разработки первой части.

Велико своеобразие доминантовой подготовки перед репризой Четвертой симфонии. Эта подготовка проводится в далекой тональности, II низкой ступени — *Си* мажоре, и продолжается 24 такта (такты 281—304). Затем, после энгармонической модуляции, появляется кадансовый квартсекстаккорд основной тональности — *Си-бемоль* мажора.

Любопытно, что кадансовый квартсекстаккорд *Си-бемоль* мажора так и не разрешается в доминанту, а, «израсходовав» свою энергию, переходит в тонику. Она фиксируется длительным *tremolo* у литавр.

Вообще, как известно, преддыкты, в том числе предрепризные, чаще всего сопровождаются доминантовыми органными пунктами; но в применении предрепризных органных пунктов вносится разнообразие (подробнее об этом см. в следующей главе). Кроме того, доминантовая подготовка возможна и без их участия.

Предрепризная подготовка в первых частях двух минорных симфоний обладает своими особенностями.

После небольшой доминантовой подготовки в *ре* миноре (такты 295—300) начало динамической репризы в Девятой симфонии совпадает с кульминационным возвращением исходного, неустойчивого построения главной партии (такты 301—312). *Ре*-мажорный секстаккорд звучит и как тоника — одноименная тонике основной тональности — и как доминанта (по аналогии с началом симфонии), но в субдоминантовой тональности.

В Пятой симфонии подход к кульминационному наступлению динамической репризы включает доминантовую подготовку (такты 240—252).

4. Функционально коды схожи с разработками большим развитием субдоминантовой сферы. О значении субдоминантовых тональностей, об углублении и обогащении субдоминантовости в кодах можно судить и по нашим схемам тонального развития в первых частях девяти симфоний Бетховена. Однако смысл субдоминантовости в кодах, по сравнению с разработками, все же особенный. Коды в целом, естественно,

ориентируются на тоническую тональность. Подход к ней со стороны субдоминанты наиболее эффективен. Направленность же к устойчивой тональной сфере в разработках сказывается далеко не так определенно и сильно (скорее это происходит перед наступлением реприз).

Специфической чертой код является обилие именно тонической тональности и самой тоники.

С давних пор, еще во времена классиков, коды стали средоточием «прощальных» тонально-гармонических неожиданностей, «вспышек». Они словно освещают пройденный путь, контрастно способствуют укреплению тональности, собирают, как в фокусе, всю скопившуюся энергию. Иллюстрацией таких тонально-гармонических взлетов может служить незавершенный малотерцовый восходящий цикл минорных тональностей в коде первой части Второй симфонии (такты 327—334). Эта секвентная последовательность оказалась ранним предвосхищением излюбленных романтических приемов. Само введение в область коды, важность этого события подчеркивается у Бетховена внезапным тонально-гармоническим сдвигом. Таковы сдвиги к коде в первых частях Третьей и Седьмой симфоний. Здесь тоже предвосхищение, но еще более поздних приемов.

5. И вступления бетховенских симфоний снова свидетельствуют о большой роли субдоминантовых тональностей. В этих разделах субдоминанта служит первоначальной подготовке тоники, ее «поискам». Ошеломляюще новое для своего времени начало Первой симфонии Бетховена в субдоминантовой тональности «нацелено» на тонику.

Поиски, «нащупывания» пути выражаются и в эпизодическом появлении во вступлениях очень далеких тональностей (*си* минор во вступлении к Четвертой симфонии Бетховена).

В этих разделах симфоний заложены тональные соотношения, незабываемые в дальнейшем течении музыки. *До* мажор, в его соединениях с основной тональностью — *Ля* мажором, а также *Фа* мажором, «предусмотрен» еще во вступлении к Седьмой симфонии. Соответствующие тональные связи и самый колорит *До* мажора углубляются во всей первой части.

6. До сих пор, рассматривая тональные планы первых частей девяти симфоний Бетховена, мы говорили преимущественно о функциональности — функциях высшего порядка.

Колористические черты тонального движения проявились у Бетховена в достаточно традиционных по тому времени сопоставлениях мажора и минора. Напомним хотя бы о минорном фрагменте побочной партии (в экспозиции — *соль* минор) в Первой симфонии (такты 77—84).

Красочность ощущается и в подчеркивании отмеченных далеких тональностей — III низкой, а также VI низкой сту-



пений — в Седьмой симфонии (мажоро-минорные отношения).

Наиболее выдающимся, поразительным образцом тонально-гармонической красочности в крупных масштабах, с рельефно выраженными программными намерениями служит разработка первой части Шестой — «Пасторальной симфонии».

В комментариях к нашей схеме мы обратили внимание на это единственное в своем роде, и не только у Бетховена, явление. Красочность секвентно-подобных мажорных тональных связей (восходящее движение: *Си-бемоль* мажор — *Ре* мажор; нисходящее движение: *Соль* мажор — *Ми* мажор), выбор на протяжении разработки всех мажорных тональностей, которые можно построить на ступенях диатонического звукоряда основной тональности (*Фа* мажора), исключительно долгое выдерживание самих мажорных трезвучий, любование их красками — все это в данном случае ассоциируется с программой симфонии.

7. Рассмотрим теперь тональные планы циклов. На примере симфоний Бетховена видно, что при сохранении основной тональности в крайних частях цикла (об особенностях минорных симфоний — ниже) более разнообразны тональные связи в средних частях.

Средние (медленные или относительно менее быстрые) части изложены в субдоминантовых тональностях IV и VI ступеней.

В мажорных симфониях тональность IV ступени применяется в Первой, Четвертой, Шестой и Восьмой симфониях; тональность VI ступени, то есть минор, используется в данной ситуации единственный раз (в «Похоронном марше» из Третьей симфонии). Один раз встречается в медленной части и доминантовая тональность (во Второй симфонии). Также единична одноименная тональность в *Allegretto* из Седьмой симфонии.

В обеих минорных симфониях медленные части написаны в тональности VI ступени.

В других средних частях — менуэте, скерцо — везде, кроме Седьмой симфонии, применяется основная тональность. В Седьмой же симфонии использована исключительная для того времени тональность VI низкой ступени. Вспомним, что средняя часть — трио — в скерцо Седьмой симфонии, в свою очередь, показывает яркое тональное соотношение (*Фа* мажор — *Ре* мажор). Это перекликается со свежими тональными красками первой части симфонии.

В минорных симфониях Бетховена принцип господства единой, общей для симфонии тональности проявляется и в связи с введением одноименной тональности в финалах<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В этом сказывается старинная традиция окончания минорных произведений в одноименном мажоре (Бах).

В бетховенских Пятой и Девятой симфониях одноименный мажор финалов, очевидно, ассоциируется с содержанием обоих произведений.

В отличие от Пятой симфонии, где одноименная, по отношению к первой части, тональность возникает с первыми же звуками финала, в Девятой симфонии финал начинается в исходной для симфонии тональности — *ре* миноре; *Ре* мажор окончательно устанавливается с появлением темы Радости.

8. Анализ тональных планов первых частей девяти симфоний Бетховена демонстрирует функциональные, а также колористические переключки тональностей на больших «расстояниях». Мы видим реальные крупные тональные планы, лежащие в основе сонатной формы, ощущаем действительность тональных отношений. Тональные планы симфоний Бетховена в целом, так же как и их первых частей, — это высокое, сильное и глубоко поучительное проявление важнейших классических норм крупных тональных планов<sup>1</sup>.

## § 19. Тональные планы

### крупных форм вокально-инструментальной музыки

1. Под крупными вокально-инструментальными формами в настоящем параграфе подразумеваются главным образом оперные формы.

Известно, что в опере с большей или меньшей силой действуют общие музыкальные принципы. Это вполне естественно, так как опера — произведение, прежде всего, музыкальное.

Но в опере, как в вокальных сочинениях вообще, огромное значение имеет словесный текст, в данном случае — либретто; в опере, в отличие от песни и романа, очень велики еще требования сцены.

Тональные планы в операх способствуют конструированию форм в том или ином смысле особенных, по сравнению с известными, хорошо изученными инструментальными композициями. И это в наибольшей мере относится к крупным оперным формам — оперной сцене, акту, наконец, опере в целом.

2. Тональные отношения в опере надлежит, разумеется, оценивать в комплексе с отношениями тематическими. Повторы и контрасты тонально-тематические, а также собствен-

<sup>1</sup> Претворение классических, бетховенских традиций и их яркое развитие можно проследить на примере тонального плана первой части Шестой симфонии Чайковского (см.: В. Берков. Гармония и музыкальная форма. «Советский композитор», М., 1962, глава первая — «Тональные планы»).



но тональные участвуют в построении и оперных сцен, и оперных актов, и целых опер.

Повторения в операх, как известно, иногда на очень больших «расстояниях» (а также контрастные противопоставления) зависят от сценических обстоятельств.

Специфически оперным приемом применения принципа повторности служат возвращения музыкальных характеристик персонажей, явлений, ситуаций. Развитие оперных характеристик приводит к тому, что их повторы нередко оказываются варьированными.

3. На почве повторности и контрастности, в том числе в области тональных связей, в операх складываются крупные композиции по типу рондо, трехчастных форм, вариаций и форм, более или менее близких к сонатной. Как и в инструментальных произведениях, в опере встречаются сочетания упомянутых форм.

Примером крупного оперного рондо является Интродукция к опере «Руслан и Людмила» Глинки. *Си-бемоль*-мажорный рефрен сменяется двумя эпизодами — в *Ре* мажоре и затем в *Фа* мажоре.

Образцом приближения к сонатной композиции служит строение Пролога к опере «Князь Игорь» Бородина. Так, в сонатной экспозиции Пролога *До* мажор (основная тональная сфера всего Пролога и главной партии) сменяется *Ми* мажором (тональная сфера побочной партии).

В сцене письма из оперы «Евгений Онегин» Чайковского сонатная композиция намечается благодаря хорошо ощущаемой аналогии контрастов и их соотношений: тема — «Ты в сновиденьях мне являлся» (*Соль-бемоль* мажор) — и далее тема, вместе с ее развитием, — «Кто ты, мой ангел ли хранитель?» (*Ре-бемоль* мажор) — играют роль побочной партии экспозиции и репризы.

4. Приводим пример, где в опере сложилась крупная трехчастная композиция, в масштабе целого действия. Речь идет о третьем действии оперы «Руслан и Людмила». Известно, что оно, как и второе, четвертое и пятое действия, получает репризное обрамление благодаря повторению музыки антрактов.

Тональный план экспозиции — антракта к третьему действию оперы — строится по большим терциям (нисходящий большетерцовый замкнутый цикл: *As—E—C—As*). Таков же план и в варьированной репризе — с момента появления Финна. И в третьем действии, взятом в целом, наблюдаются аналогичные большетерцовые тональные связи. Можно сказать, что тональный план первой части трехчастной композиции (антракт) словно «развертывается» в масштабе акта и затем как бы «сжимается» в тонально-тематическом репризном обрамлении.

После этого расположен *до*-мажорный Эпилог-кода, развивающая те же большетерцовые тональные отношения. Эпилогом-кодой становится квартет героев («Теперь Людмила от нас спасенья ждет»). Возникновение *До* мажора снова означает большетерцовый шаг, но в обратном направлении. Еще один такой восходящий шаг совершается в пределах трехчастной формы самого Эпилога-коды: его середина написана в *Ми* мажоре.

Итак, основной тональностью третьего действия оперы «Руслан и Людмила» следует признать *Ля-бемоль* мажор. Нисходящие большетерцовые шаги лежат в основе тонального развития, опирающегося на *Ля-бемоль* мажор. Нисходящее движение дополняется в Эпилоге-коде аналогичным восходящим.

Еще более грандиозная трехчастная композиция имеет в рамках всей оперы «Руслан и Людмила». Репризность здесь носит многосторонний характер. Сравнивая Увертюру и финал («Слава великим богам»), мы находим, что в опере действует и тональная, и тематическая варьированная повторность. Кроме того, в данном случае репризность сказывается и в собственно структурном отношении: и в Увертюре, и в Эпилоге (финале) использована сонатная форма (правда в финале — соната без разработки<sup>1</sup>).

## § 20. Тональный план в аккорде и в гармоническом обороте

1. Тональное развитие, в особенности систематическое, строго размеренное, например по терциям, иногда словно обобщается аккордом или гармоническим оборотом. Тонические звуки ряда тональностей составляют некоторый аккорд; последовательность тональностей как будто «собирается» в созвучие. Встречаются также примеры, в которых тональный план отражается в аккордах гармонического оборота. Тогда движение тональностей — функций высшего порядка — бывает представлено чередованием аккордов — функций в обычном понимании.

В описанных обстоятельствах устанавливается связь между аккордом, гармоническим оборотом и тональным планом, и таким путем — с формой произведения.

<sup>1</sup> Более подробные анализы тональных планов оперы «Руслан и Людмила» см. в книге: В. Берков. Гармония Глинки. Музгиз, М., 1948, глава пятая — «Тональные планы». Оперные произведения Глинки, Пролог к опере «Князь Игорь» Бородина рассматриваются в статье: В. Берков. Вопросы художественной формы в русской классической опере (сборник «Вопросы музыковедения», ежегодник, выпуск II. Музгиз, М., 1955).



2. Малотерцовые соотношения тональностей концентрируются в уменьшенном септаккорде.

Примером может быть одна из сцен («Сцена в волчьей долине») в опере «Волшебный стрелок» Вебера. Музыкальная характеристика злого духа Самьеля, выраженная лейтгармоническим уменьшенным септаккордом, становится своеобразным зеркалом тонального плана сцены. Тонические звуки тематически наиболее важных тональностей — *фа-диез* минора, *до* минора, *ля* минора, *Ми-бемоль* мажора — содержатся в лейтгармонии, упомянутом уменьшенном септаккорде.

В Ноктюрне *Соль* мажор, соч. 37 № 2, Шопена заметное место занимает восходящая малотерцовая секвенция.

Вначале (такты 7—9) возникает такая цепь тональностей: после *Соль* мажора — *Си-бемоль* мажор и *Ре-бемоль* мажор. В первой репризе основной части Ноктюрна данное малотерцовое восхождение повторяется, а также варьируется, разрастается.

Незавершенный малотерцовый цикл (такты 7—9) продолжается во второй репризе, которая «подхватывает» установившееся секвентное движение и приводит от *Ми* мажора к основной тональности — *Соль* мажору (такты 123—125). Таким образом, на «расстоянии» складывается замкнутый малотерцовый цикл мажорных тональностей (*G—B—Des—E—G*).

В завершении Ноктюрна происходит удивительный «пробег» по названным мажорным тональностям. Но в последний момент, вместо ожидаемой замыкающей тоники *Соль* мажора, неожиданно, посредством прерванного каданса, появляется уменьшенный септаккорд вводный в доминанту; в его звуки и «входят» тоники всех тональностей данного малотерцового цикла:

Ф. ШОПЕН. Н О К Т Ю Р Н, соч. 37 № 2

102 Andantino

*poco cresc.*

*rit.*

*dim.*

Другой пример концентрации малотерцовых тональных движений также в уменьшенном септаккорде мы находим в первой части Шестой симфонии Чайковского. Еще в начале экспозиции (такты 30—38) появляется малотерцовая восходящая секвенция по минорным тональностям (*h—d—f—gis—h*), в которой развивается главная тема. Затем линия малотерцового секвентного восхождения подхватывается на пороге введения побочной партии (такты 66—71) тональности *dis—fis—a*. Новая волна аналогичного тонального движения (тональности *d—f—as—h*) поднимается в разработке перед *фа-диез*-минорной кульминацией (такты 206—211). Наконец, заключительное разработочно-варьированное малотерцовое секвентное восхождение по тональностям *a—c—es—fis—a* совершается в репризе первой части, перед кульминацией на уменьшенном септаккорде (такты 258—262<sup>1</sup>).

Кульминационный уменьшенный септаккорд состоит из основных звуков тоник последнего, а также второго малотерцового подъема. Этот длительно звучащий, мощный аккорд концентрирует, обобщает все описанное малотерцовое секвентное движение, в котором четыре раза, и каждый раз по-новому, развивается главная тема. Приводим отмеченную кульминацию:

П. ЧАЙКОВСКИЙ.  
Шестая симфония, соч. 74, ч. I

103 Allegro vivo

*f*

*sf*

<sup>1</sup> Тонально-гармонический облик, само выявление тональностей в третьем и четвертом малотерцовых восхождениях отличаются сложностью.



3. Отражение тонального плана в гармоническом обороте ярко, убедительно проявилось в заключительных аккордах Этюда *Ре-бемоль* мажор Листа. Тональный план Этюда складывается по большим терциям: *Ре-бемоль* мажор — *Ля* мажор (*Си-дубль-бемоль* мажор) — *Фа* мажор — *Ре-бемоль* мажор. Этот большетерцовый нисходящий, замкнутый цикл тональностей «резюмируется» в коротком заключении Этюда:

Ф. ЛИСТ. Этюд *Des-dur*  
rit.

Другое своеобразное «резюме» тонального плана мы находим в последних аккордах Полонеза *Ля-бемоль* мажор, соч. 53, Шопена. В коде, напоминая о средней части, несколько раз повторяется *до*-мажорное трезвучие — III высокая мажорная ступень:

Шаг на большую терцию вверх отражает тональное движение Полонеза в целом — *Ля-бемоль* мажор — *Ми* мажор (*Фа-бемоль* мажор).

### § 21. Многосменные тональные планы

1. В тональных планах отдельных произведений встречается очень большое количество тональностей. Они уместаются в ряде случаев на малом «пространстве».

Выдающимся образцом многосменного тонального плана, отличающегося строгой организованностью, служит упоминавшийся Ноктюрн *Соль* мажор Шопена.

Приводим схему тонального развития этого произведения:

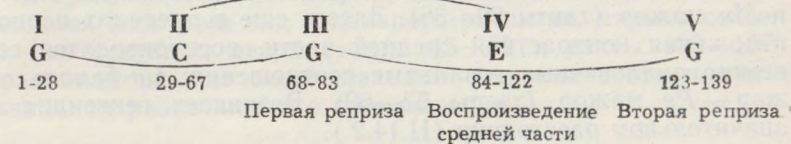
106

### СХЕМА

тонального плана Ноктюрна *Соль* мажор,  
соч. 37 №2, Шопена

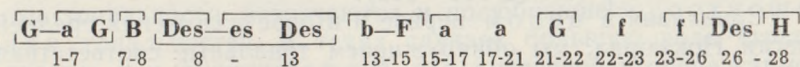
ДВОЙНАЯ СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

### А—ОБЩАЯ СХЕМА



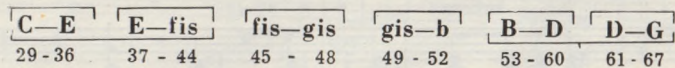
### Б—ДЕТАЛЬНАЯ СХЕМА

I

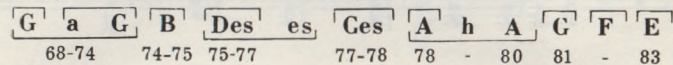




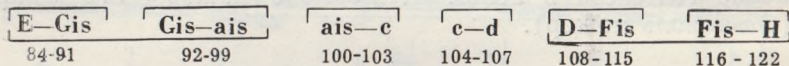
## II



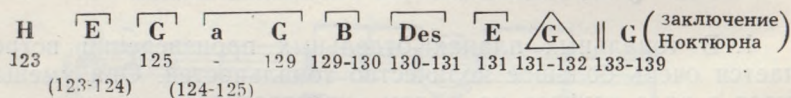
## III



## IV



## V



Мы принимаем во внимание и модуляции и отклонения. Господствующим приемом развития здесь являются секвенции.

В Ноктюрне устанавливаются две главные линии тональных соотношений — малотерцовая и большетерцовая. Первая линия проходит через основную, первую часть Ноктюрна и обе репризы этой части. (Ноктюрн написан в двойной сложной трехчастной форме.) Вторая линия пронизывает контрастную среднюю часть и ее варьированное повторение.

Первая, малотерцовая линия тонального движения приводит, как мы уже знаем из предыдущего параграфа, к обобщающему ее уменьшенному септаккорду в конце Ноктюрна (см. пример 102).

Вторая, большетерцовая линия тональных соотношений сначала прокладывает свой путь по тональностям *До* мажор и *Ми* мажор (такты 29—36). Затем, еще в пределах первого изложения контрастной средней части, воспроизводятся секвентно аналогичные тональные соотношения: *Си-бемоль* мажор — *Ре* мажор (такты 53—60). Возникает секвенция на значительном расстоянии (II.14.2.).

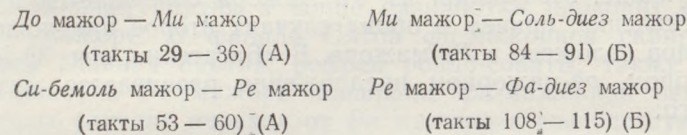
При секвентном по типу повторении всей средней части (то есть после первой репризы Ноктюрна) первый восходящий большетерцовый шаг совершается от тональности *Ми* мажор (такты 84—91), а второй подобный шаг — от тональности *Ре* мажор (такты 108—115).

Сравнивая в целом первое и второе изложения средней части Ноктюрна, мы обнаруживаем тональные соответствия в наиболее крупных масштабах.

Вообще здесь уместнее применить не термины «секвенция», а выражение Асафьева «параллельное проведение», поскольку подразумеваются тональные сопоставления целых разделов формы, больших фрагментов музыки, в частности в разработках, кодах.

Говоря о размерах мотива секвенции (II.7.6.), мы уже коснулись вопроса о соотношении терминов «секвенция» и «параллельное проведение». Установить безусловный количественный критерий для их разграничения нельзя. Иными словами, трудно указать момент, когда увеличение размера мотива (звеньев) приведет к перерастанию секвенций в параллельные проведения. Анализ данного явления в «окружении», оценка его местоположения в форме позволяют в каждом отдельном случае сделать верный вывод. Но следует иметь в виду, что в основе параллельных проведенных лежит секвентный принцип.

Итак, восходящие большетерцовые движения, установившиеся в первом изложении средней части (А), продолжают и при ее повторном изложении (Б):



В итоге на протяжении обоих изложений средней части Ноктюрна складываются большетерцовые восхождения по мажорным тональностям: *C—E—Gis* и *B—D—Fis*.

Кроме малотерцовой и большетерцовой линий, в Ноктюрне *Соль* мажор Шопена есть другие проявления строгой, систематической организации в тональном развитии, иные примеры соответствий в тональном движении всего Ноктюрна. Так, симметричное соотношение главной тональности — *Соль* мажор — и тональности его II ступени — *ля* минор (*G—a|a—G*), встречающееся в начале Ноктюрна (такты 1—7), отражается вскоре в сходном построении (такты 8—13). Здесь имеется аналогичное отклонение в тональность II ступени, но *Ре-бемоль* мажора (*Des—es|es—Des*). Правда, по сравнению с первым, *соль-мажорным* построением, *ре-бемоль-мажорное* сокращено.

В средней части Ноктюрна, в обоих изложениях ее, применяется еще один вид тонального развития, именно секвенция по секундам вверх (такты 45—52 и такты 100—107). Сравнивая их, мы снова находим широкие соответствия в тональном развитии всего произведения.

## § 22. Повторяющиеся («закрепленные») тональные соотношения

1. Подобно тому, как у композиторов бывают излюбленные тональности, встречаются и полюбившиеся соотношения тональностей. В таких случаях большую роль играет интерес и к функциональной, и к красочной стороне гармо-



нии. Речь идет о повторяющемся соотношении тех же конкретных тональностей, обладающем своим особым колоритом.

2. У Бетховена не раз появляется редкое, тем более для его времени, соотношение тональностей I и VI высокой мажорной ступени — конкретно *Фа* мажора и *Ре* мажора. Именно эти тональности, их взаимосвязи обнаруживаются в разных условиях — в форме экспозиционного периода, лежащего в основе трехчастных композиций, в развитии сонатной формы, в сложной трехчастной форме. Для перехода от одной тональности к другой используются приемы сопоставления и более плавных модуляций.

В экспозиционном периоде сцепление *Фа* мажора и *Ре* мажора встречается у Бетховена дважды. Оба периода — модулирующие. Модуляция из *Фа* мажора совершается путем сопоставления, причем в обоих случаях второе предложение периодов изложено в *Ре* мажоре. В «Багатели», соч. 33 № 3, во втором, *ре*-мажорном предложении развивается музыка первого:

107 Allegretto Л. БЕТХОВЕН., „Багатель“, соч. 33 № 3

В периоде, открывающем третью часть Шестой симфонии Бетховена, контрастность второго, *ре*-мажорного предложения дополняется контрастностью тематической:

Л. БЕТХОВЕН. Шестая симфония, соч. 68, ч. III

108 Allegro

В двух случаях главная тема *фа*-мажорного произведения вступает в условиях ложной репризы в тональности *Ре* мажор.

В первой части Шестой *фа*-мажорной фортепианной сонаты главная партия в конце разработки проходит сперва в *Ре* мажоре. В финале Пятой *фа*-мажорной скрипичной сонаты главная партия, рефрен рондо-сонаты, также предвосхищает в *Ре* мажоре появление *фа*-мажорной репризы. В обоих случаях переход от *Ре* мажора к господствующему *Фа* мажору совершается плавно, через *соль* минор.

Побочная партия в экспозиции первой части Восьмой симфонии (*Фа* мажор) сначала излагается в *Ре* мажоре, а затем в обычной доминантовой тональности — *До* мажоре. Переход из *Фа* мажора в *Ре* мажор осуществлен при помощи энгармонизма.

Приведем еще один пример. Напоминаем о соотношении тональностей основной и контрастной части в скерцо из Седьмой симфонии Бетховена: трижды звучащая основная часть скерцо написана в *Фа* мажоре, а повторяющаяся контрастная часть, трио, — в *Ре* мажоре.

## § 23. Тональные планы в современной музыке

1. Выше (III.17.8.) отмечалось относительное историческое постоянство тональных отношений, по сравнению с большей изменчивостью в области аккордики.

Жизненность классических норм тональных планов в их связи с формой мы видим на примере сонатных композиций современных авторов. Для иллюстрации сошлемся на тональные планы первых частей симфоний Мясковского, Прокофьева и Шостаковича.

Мы ограничиваемся демонстрацией тональных отношений главной и побочной партий экспозиции и репризы в Двадцать первой (1), Двадцать седьмой (2) симфониях Мясковского, Седьмой симфонии (3) Прокофьева, Седьмой симфонии (4) Шостаковича, а также в Пятой симфонии (5) Мясковского.



Приводим соответствующие схемы:

	Экспозиция		Реприза	
	Г. П.	П. П.	Г. П.	П. П.
1)	<i>a</i>	<i>C</i>	<i>a</i>	<i>D</i>
2)	<i>c</i>	<i>Es</i>	<i>c</i>	<i>As</i>
3)	<i>cis</i>	<i>F</i>	<i>cis</i>	<i>Des</i>
4)	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>c</i>	<i>fis</i>

Схема, относящаяся к первой части Пятой симфонии Мясковского, выделена, так как здесь имеет место зеркальная реприза:

5)	<i>D</i>	<i>fis</i>	<i>d</i>	<i>D</i>
----	----------	------------	----------	----------

2. Во всех пяти случаях — или в экспозиции и репризе, или по крайней мере в одной из этих частей сонатной формы — обнаруживаются классические нормы тонального плана.

Так, в первой части Двадцать седьмой симфонии Мясковского (2) отношения минора и параллельного мажора в экспозиции отвечают отношения того же господствующего минора и тональности его VI ступени в репризе.

В первой части Пятой симфонии Мясковского (5) тональные отношения главной и побочной партий также удовлетворяют классическим требованиям: в экспозиции побочная партия написана в тональности III ступени господствующего *Re* мажора; в репризе побочная партия изложена в одноименном *re* миноре.

Менее обычный тональный план в репризе Двадцать первой симфонии Мясковского (1) отмечен стремлением вернуться к исходной тональности симфонии — *фа-диез* минору, обрамляющей в Прологе и Эпilogue симфонии *ля*-минорное сонатное аллегро. Вообще необычная для побочных партий тональность мажорной субдоминанты — *Re* мажор — служит здесь для удобного возвращения в *фа-диез* минор.

На своеобразный тональный план в экспозиции первой части Седьмой симфонии Прокофьева (3) «откликается» обычный тональный план репризы; в первой части Седьмой симфонии Шостаковича (4), напротив, крайне редкие тональные отношения в репризе «компенсированы» вполне нормативными тональными отношениями в экспозиции.

3. В тональных планах произведений современных композиторов творчески реализуется принцип обновления, обогащения классических традиций.

Отмечавшиеся во второй части учебника, в главе об отклонениях, исторически более новые секундовые и тритоновые тональные связи встречаются и в современных тональных планах, в разных музыкальных формах. Эти интервально и функционально менее обычные соотношения совмещаются в современных произведениях с более типичными квартковыми и терцовыми.

## Задания по гармоническому анализу к главе III

### Тональные планы

- Л. Бетховен. Первые части квартетов: соч. 18 №№ 1 и 6; соч. 59 №№ 1 и 2; соч. 95.
- П. Чайковский. Первые части симфоний: Четвертой, соч. 36; Пятой, соч. 64; Шестой, соч. 74.
- Н. Мясковский. Первые части симфоний: Пятой, соч. 18; Шестой, соч. 23; Двадцать первой, соч. 51; Двадцать седьмой, соч. 85.
- С. Прокофьев. Седьмая симфония, соч. 131, ч. 1.
- Д. Шостакович. Седьмая симфония, соч. 60, ч. 1.
- Ф. Лист. Концертный этюд *Ре-бемоль* мажор.
- Ф. Лист. Романс «Лорелея».
- М. Глинка. «Руслан и Людмила», Интродукция.
- К. М. Вебер. «Вольный стрелок», д. II, «Сцена в волчьей долине».
- П. Чайковский. «Евгений Онегин», д. I, картина 2.

Результаты анализов тональных планов рекомендуется фиксировать в виде схем по образцу, содержащемуся в настоящей главе учебника (см. схемы тональных планов первых частей всех симфоний Бетховена и схему Ноктюрна, соч. 37 № 2, Шопена).

В схемах должны быть приведены определения формы произведений и обозначены основные разделы этих форм в связи с тональным развитием.



## Г Л А В А IV

### ОРГАННЫЙ ПУНКТ

#### § 24. Общие положения

1. Органным пунктом называется сравнительно длительный звук, сочетающийся с остальными, более подвижными, изменяющимися звуками многоголосия. Прототип органного пункта помещается в нижнем голосе, то есть является басом созвучий.

Термин «органный пункт» распространен в немецкой («Orgelpunkt») и в русской литературе. Во французской литературе для обозначения соответствующего понятия принят термин «pédale» — «педаль»<sup>1</sup>; в английской и американской употребителен термин «pedale point» — педальный пункт.

Происхождение этих терминов обязано органу — инструменту, позволяющему длительно выдерживать отдельные звуки многоголосия. Согласно Г. Риману, термин «органный пункт» восходит к средневековой музыке, именно к органам.

2. Органные пункты следует рассматривать с нескольких взаимосвязанных точек зрения. Прежде всего, необходимо оценить их функциональный смысл и использование в музыкальной форме, в построении произведений.

Функциональная суть органного пункта заключается в его некотором обособлении, известной «автономии» по отношению к функции остальных, изменяющихся, движущихся звуков многоголосия. Отсюда вытекает, что специфичны моменты несовпадений между функцией собственно органного пункта — протяженного звука — и функцией остальных голосов.

Господствующее, определяющее функциональное значение имеет самый длительно выдержанный, протяженный звук; речь идет о коренном типе, когда этот звук находится в басу.

<sup>1</sup> Встречается и у нас, например в Учебнике гармонии Чайковского.

В музыке преобладают главным образом органные пункты, протяженные звуки на доминанте — V ступени — и на тонике — I ступени — мажора и минора.

3. В форме музыкальных произведений органные пункты различаются в зависимости от их местоположения.

Существуют начальные, экспозиционные, и заключительные органные пункты.

К числу начальных, экспозиционных, органных пунктов принадлежат не только подобного рода изложения начальной, первой темы, но и других тем произведения: например, в побочной партии сонатной формы, в трио сложной трехчастной формы и т. д.

К числу заключительных органных пунктов относятся, например, такие явления в кодах, репризах музыкальных форм и в заключительных партиях сонатной формы.

Начальные, экспозиционные, и заключительные органные пункты бывают большей частью тоническими.

Кроме того, широко применяются органные пункты, предшествующие наступлению той или иной части, той или иной темы произведения. Такие органные пункты объединяются названием подводящих, предыктовых. К ним относятся, например, органные пункты вступительные (во вступлениях произведений), различные предрепризные, затем предваряющие появление побочной партии сонатной формы и т. д.

Подводящие, предыктовые, органные пункты строятся обычно на доминанте.

4. Очень распространенное участие органных пунктов в изложении и подготовке тем произведений подтверждает их большое художественное значение. О том же свидетельствует и связь органных пунктов с кульминациями.

О роли органных пунктов можно судить и по их количеству. Нередки сочинения, весьма насыщенные разнообразными органными пунктами.

Встречаются также произведения, сплошь построенные на органном пункте, обычно тоническом (такие органные пункты будем называть сплошными).

Органные пункты, особенно большие, длительные, служат объединению, «цементированию» формы. В то же время они являются сильным динамическим фактором музыкального развития.

5. Фактура органного пункта разнообразна. Имеются в виду, во-первых, различные приемы показа самого протяженного звука и, во-вторых, его положение в многоголосной ткани.

Для показа протяженного звука наиболее типична его длительная полная неизменность (то есть отсутствие любых ритмических или мелодических изменений на всем его «пространстве»). Но часто применяются и фигурированные ор-



ганные пункты: подразумеваются периодически повторяемые ритмические фигуры (ритмическая фигурация) и мелодическая разработка при помощи неаккордовых звуков, например вспомогательных (мелодическая фигурация).

Кроме самых распространенных одноголосных органных пунктов, в практике используются двухголосные, в частности в музыке народной или близкой ей по характеру. Тогда обычно звучит протянутая тоническая квинта (или ее обращение) в нижних голосах. В виде исключения встречаются органные пункты, содержащие более чем два протяженных голоса.

Как уже было отмечено, прототип органного пункта (собственно органнй пункт) расположен в басу. Однако протяженные звуки применяются и в средних голосах, и в верхнем голосе многоголосия. Такие органные пункты мы будем называть выдержанными звуками.

Выдержанные звуки могут быть фигурированными.

6. Органные пункты, и в частности выдержанные звуки, производят то или иное красочное впечатление. Красочное, иначе колористическое, значение собственно органных пунктов ощущается, например, в «колокольных» басах.

Выдержанные звуки, как правило, обладают значительно меньшей функциональной активностью, чем собственно органные пункты (басовые); колорит, фонизм, выступает в выдержанных звуках, по сравнению с функциональностью, на первый план.

7. Из всего сказанного напрашивается вывод о серьезном художественно выразительном значении органных пунктов. Показательно воплощение постепенного успокоения при помощи тонических и постепенного нагнетания при содействии доминантовых органных пунктов.

8. Длительная неизменность басовой опоры или звуков в средних голосах, наконец, верхнего голоса побуждает к варьированию всей музыкальной ткани. Особое внимание обратим на варьирование гармонии. Таким образом, соединяется постоянство одного компонента с изменчивостью других компонентов целого. От гармонического варьирования в условиях органного пункта пролегает путь к варьированию гармонии небольших, повторяющихся мелодических оборотов в голосах (нижнем, среднем, верхнем) и целых мелодий более широкого дыхания (глинкийский тип варьирования — *organo ostinato*)<sup>1</sup>.

9. Уже из всего изложенного ясна связь органных пунктов с остинатными явлениями.

Басовый, собственно органнй пункт, в особенности, разумеется, фигурированный, родствен *basso ostinato*.

Необходимы специальные исследования для выяснения исторических соприкосновений старинных *basso ostinato* и органных пунктов.

В фигурированном органном пункте участвуют неаккордовые звуки, которые, естественно, не гармонизируются. В старинном же *basso ostinato* звуки остинатной фигуры обычно гармонизируются; в типичном нисходящем хроматическом *ostinato* — от I к V ступени минора, как правило, гармонизован каждый звук.

К числу остинатных явлений, приближающихся, в широком смысле, к понятию органного пункта, относится и многократно повторяющаяся последовательность, например, двух созвучий. Подобного рода последовательность можно назвать закрепленной (гармонии *ostinato*)<sup>1</sup>.

10. Во время звучания протяженных звуков — собственно органных пунктов и выдержанных голосов — происходят сплошь и рядом модуляционные процессы. Это означает, что пока, например, в басу длится доминантовый или тонический звук той или иной господствующей тональности, в движении остальных голосов многоголосия возникают отклонения. Последние на органном пункте возможны в тональностях диатонического и недиатонического родства. Такого рода отклонения образуются часто при помощи секвенций.

Ощущение главной тональности, представленной самими протяженными звуками — органными пунктами — в басу или выдержанными звуками в других слоях фактуры, сохраняется в большей или меньшей степени.

11. Органные пункты пронизывают музыку полифоническую и гомофонную, инструментальную и вокальную, созданную в самых различных жанрах. Исторический путь этого средства очень длителен. Говоря о формообразующем значении органных пунктов (IV.24.3.), мы прежде всего подразумевали формы в гомофонной музыке. В полифоническом складе, например в фугах, органные пункты производят своеобразное, сильное впечатление вследствие контраста между присущей полифонии непрерывностью и определенной неизменностью протяженных звуков. Это проявляется, например, в заключительных органных пунктах фуг, во время звучания которых сдерживается, «растворяется» энергия предшествующего полифонического развития.

Использование органных пунктов зависит от средств воспроизведения музыки — инструментальных или вокальных.

<sup>1</sup> В похоронном марше из сонаты *си-бемоль* минор Шопена, в изображении колокольного звона в опере «Борис Годунов» Мусоргского, в сцене «Ромео у Джульетты перед разлукой» из балета Прокофьева закрепленная последовательность гармоний в нижних голосах соединяется с остинатного характера повторением мелодических фигур в верхнем голосе.

<sup>1</sup> Вариационному развитию гармонии посвящается особая глава учебника.



Мы уже отмечали распространенность органных пунктов именно в органной (а также в фортепианной) музыке.

Большое объединяющее значение приобретают органнне пункты в оркестре. Разнородные звучания оркестровых тембров в известной мере «опираются» на тембр органного пункта (например, у контрабасов), собираются вокруг него. Длительно выдержанные звуки упорядочивают сложные инструментальные, тембровые соотношения, служат «ориентиром» для оркестровой массы в целом.

В вокальной музыке, например в хоровой, органнне пункты, реализуя все свойственные им возможности, приобретают особенно интенсивную красочность.

Некоторые жанры, и в первую очередь танцевальные, песенные, неразрывно и глубоко связаны с органнными пунктами. Так, для мазурок показательны протянутые тонические квинты. Этот прием излюблен не только в польской, но и в норвежской музыке (танцы Грига).

Огромное распространение получили органнне пункты в музыке восточных народов. Они нередко отличаются исключительно большой длительностью. Отсюда становится понятным, почему так богата органнными пунктами музыка ориентального характера (например, в половецком акте из оперы «Князь Игорь» Бородина, многое в произведениях Рахманинова).

12. Ниже мы подробнее рассмотрим голосоведение в комплексе голосов, движущихся во время действия протяженных тонов — собственно органнных пунктов (басовых) и выдержанных звуков.

Пока ограничимся замечанием, что это голосоведение отличается по преимуществу плавностью.

13. Органнне пункты понимаются как развитие автентической каденции. Затянувшийся доминантовый бас, а затем протянутый тонический бас — почва для их возникновения. Убедительное доказательство данного положения мы находим во многих предыктовых, подводящих, органнных пунктах и в продолжении музыки после их разрешения.

В связи с полуавтентическим кадансом отметим случаи затянувшейся доминанты в половинном кадансе. Так, в частности, создается органнный пункт на доминанте.

14. Существует глубокая связь между органнными пунктами и неаккордовыми звуками.

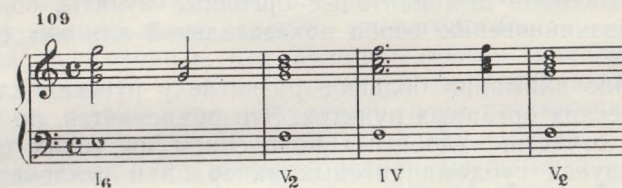
Представим себе задержание, например, в двух голосах: предполсжим, доминантсептаккорд на тоническом басу. Если такое задержание окажется длительным, будет вместе с разрешением повторяться, то возникнет органнный пункт.

Такой же результат получится от длительно применяемых проходящих или вспомогательных звуков.

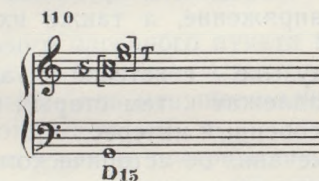
Следовательно, так называемые вспомогательные (в том числе и типа задержания) или проходящие гармонии иногда тесно соприкасаются с органнным пунктом.

15. Органнный пункт является источником нового в гармонии. Новые звучания обязаны, главным образом, специфическим моментам — функциональным несовпадениям, «наложениям» одной функции на другую (IV.24.2.). Те или иные созвучия, образовавшиеся на органнном пункте, а также благодаря неаккордовым звукам, приобретают со временем смысл новых аккордов. Так произошел, по-видимому, ундецимаккорд V ступени, вначале знакомый в музыке только как задержание на доминанте или как субдоминанта, «наложенная» на доминанту (органнный пункт).

Если в созвучии ощущается совмещение двух функций, то можно говорить о бифункциональности. Элементы последней есть в доминантсептаккорде. Это несколько более заметно в секундаккорде (часть I: IV.36.1.):



Бифункциональность — частный случай полифункциональности, когда в созвучии проступают контуры всех трех функций (см. также часть I: IV.38.6.—7.):



В би- и полифункциональных созвучиях одна из функций, подчеркнутая басом, господствует.

Иные встречающиеся в музыке разных композиторов созвучия на органнном пункте возможно в дальнейшем приобретут большую самостоятельность. То же можно сказать и о так называемых «случайных сочетаниях», возникающих в силу неаккордовых звуков.

16. Многие излюбленные «органнно-пунктовые созвучия» не укладываются в терцовую структуру. Специальных наименований у них нет. Ниже мы приведем примеры таких созвучий, образованных наложением доминанты на тонику, субдоминанты на доминанту и т. д.

17. Органнне пункты, в особенности крупные, распространяющиеся на большие «пространства», устанавливающие соотношения (например, неустойчивости и устойчивости) меж-



ду разделами формы, весьма способствуют расширению тонального мышления. Тональности мыслятся в крупных чертах. Обогащению тональности служат и отклонения на органном пункте (IV.24.10.).

18. Прослеживая историческое развитие органного пункта в профессиональной музыке — от Баха до современности, — мы находим, что те или иные его свойства, возможности, приемы получили большее или меньшее распространение; они приобрели тот или иной облик в связи со стилем произведений, их жанрами, замыслом.

Мы уже отчасти упоминали о роли органных пунктов в полифонической музыке, в fugaх. При этом имелись в виду fuga Баха.

У венских классиков выдвигаются на первый план активные, предыктовые доминантовые органные пункты, содействующие возникновению особо показательной для них сонатной формы.

Достоин внимания большое развитие у русских классиков тонических органных пунктов. Это объясняется, по крайней мере отчасти, «удобным» появлением на таких протяженных звуках субдоминантовых аккордов и отклонений в субдоминанту. Сама ситуация стимулирует создание плагальных соотношений, как известно, весьма показательных для русских композиторов.

У западных романтиков и у русских классиков акцентируются экспрессивные возможности органных пунктов, например нагнетающих напряжение, а также их красочная сторона.

В современной музыке — советской и зарубежной — органные пункты принадлежат к тем старым средствам, к которым проявляется особенный интерес.

Наши краткие замечания об историческом развитии органного пункта надо понимать, конечно, не в том смысле, что в каждый данный период применяется только один тип или вид его, тот или иной прием, а другие не пользуются распространением. Мы хотели лишь отметить некоторые характерные моменты.

## § 25. Включение и выключение органного пункта. Голосоведение

1. Для органных пунктов типично начало и окончание в момент функционального совпадения всех голосов. Например, доминантовый басовый органный пункт возникает часто в тот момент, когда над ним строятся остальные звуки доминантового трезвучия или доминантсептаккорда. Заканчивается он трезвучием доминанты, наподобие затянувшегося половинного каданса, или каким-либо другим аккордом доминанты, устремленным к разрешению в тонику. После разре-

шения нередко образуется новый, тонический органный пункт.

Примеры начала доминантового органного пункта с аккорда, принадлежащего к доминантовой функции в широком смысле, можно найти в ряде каденций классических концертов, открываемых, как известно, кадансовым квартсектаккордом.

Включение и выключение органного пункта во время функциональных совпадений, когда функция всего созвучия объединяется именно протяженным звуком, говорит об его господствующем положении. Специфические ситуации функциональных несовпадений возникают в центральной части больших органных пунктов. Наблюдается своеобразная трехчастность: начало органного пункта — функциональное совпадение во всех голосах; развитие — преобладание функциональных несовпадений; завершение органного пункта — снова функциональное единство многоголосия.

Следует оговорить, что функциональные совпадения, например басового органного пункта и «верхнего этажа» многоголосия, встречаются, разумеется, и на протяжении органного пункта в целом. И не только в том смысле, о котором шла речь. Ведь бас в процессе отклонений на органном пункте получает переменное значение. Например, доминантовый бас становится септимой доминантсептаккорда ко II ступени.

2. Голосоведение во время органных пунктов бывает по преимуществу плавным. Оно больше отвечает духу неизменности протяженных голосов в басу или в других слоях фактуры.

«Поверх» басового органного пункта могут двигаться три голоса, образующие комплекс четырехголосия, или четыре голоса, а также большее или меньшее количество голосов.

Приводим некоторые схемы.

Органний пункт в целом четырехголосный:

111

D T

Органний пункт с четырехголосным потоком движущихся голосов:

112

D



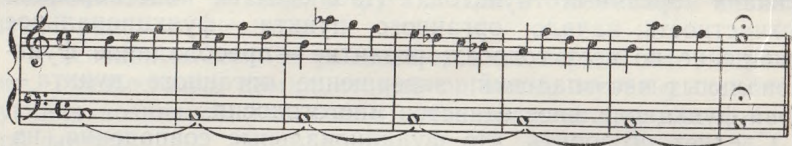
Органный пункт с двумя движущимися над ним голосами:

113



Органный пункт с одним голосом, расположенным поверх протяженного баса:

114



В последнем случае верхний голос обрисовывает контуры аккордов.

### § 26. Некоторые последовательности на органном пункте доминанты и тоники

1. На органном пункте доминанты или тоники без отклонений аккорды следуют в обычном порядке в тех условиях, которые были оговорены: как правило, начало и конец их представлены соответственно доминантовой или тонической функцией.

2. На органном пункте доминанты с отклонениями распространены восходящие секвенции:

115

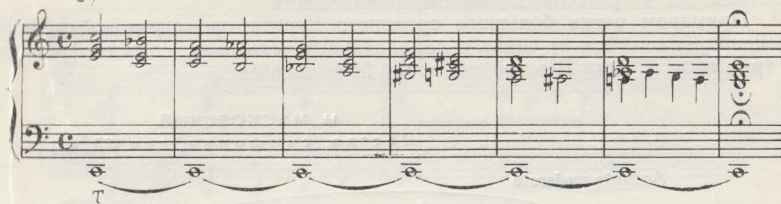


3. На органном пункте тоники с отклонениями широко применяются нисходящие последовательности секвентного типа, например, такие:

116 а)



б)



### § 27. Органный пункт на тонической терции

1. В литературе встречается своеобразный, относительно менее устойчивый (ладово и функционально) органнй пункт, построенный на тонической терции минорного лада. Он пользуется заметным распространением в русской музыке.

В данном случае сказывается ладовая переменность минора и параллельного мажора: терцовый звук минорной тоникки совпадает с основным звуком тоникки параллельного мажора.

Связь параллельных тональностей на основе протяженного звука видна из всего развития второй части Шестой симфонии Чайковского. Ее крайние части (сложная трехчастная форма) написаны в *Ре* мажоре; в средней части установился длительный органнй пункт на *ре* как терции параллельного *си* минора; этот звук «перекрашивается» и получает новую функцию. При возвращении *ре*-мажорной части басовый звук (*ре*) снова приобретает значение тоникки мажора.

В самой *си*-минорной средней части из *Allegro* также происходит ладодисфункциональная «перекраска» органного пункта. Но здесь, в отличие от второй части симфонии в целом, господствует *си* минор, опирающийся на терцию тоникки.

У Чайковского аналогичное явление — терцовый тонический органнй пункт минора — мы находим в середине трио Вальса из Второй сюиты.

Знаменательны образцы, где изложение темы начинается и проходит на подобном органном пункте. В произведениях Чайковского сошлемся на *до-диез*-минорную вариацию из второй *ми*-мажорной части Трио, на главную партию финала Пятой симфонии. Приводим тему «Танца графинь» (№ 12) из балета «Спящая красавица»:

П. ЧАЙКОВСКИЙ.

«Спящая красавица», соч. 66 № 12

117 *Allegro non troppo*





Пьеса завершается очень необычно, на ля-минорном тоническом секстаккорде — основной звучности произведения.

Примером очень большого органного пункта на тонической терции, эммансипировавшейся от связи с параллельным мажором, служит фрагмент из трио второй части Шестой симфонии Мясковского:

Н. МЯСКОВСКИЙ.  
Шестая симфония, соч. 23, ч. II

Andante moderato

118

*p dolcissimo*

Фрагмент си-бемоль минор следует после ля-мажорного, опирающегося также на свою тоническую терцию. Энгармоническая переокраска — до-диеза в ре-бемоль — иллюстрирует их близость, на основе общего терцового звука тоник мажорной и минорной тональностей, расположенных на расстоянии полутона<sup>1</sup>.

Тема медленной второй части скрипичного концерта Кабалевского также проходит на органном пункте тонической терции:

Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Концерт  
для скрипки с оркестром, соч. 48, ч. II

119 Andantino cantabile

*p dolce*

*mp*

Более ранний, редкий пример подобных органных пунктов содержится во второй части скерцо (трио) из Третьей симфонии Шумана:

<sup>1</sup> См. статью «О расширении понятия одноименной тональности» Л. А. Мазеля («Советская музыка», 1957, № 2).

Р. ШУМАН. Третья симфония, соч. 97, ч. II

120 Sehr mässig

Значительно реже бывает органний пункт на тонической терции мажора, как во втором действии оперы «Князь Игорь» Бородина:

А БОРОДИН. „Князь Игорь“, д. II, № 7

121 Andantino con moto

*dim.*

*p*

*dim.*

На без-во-дые

Тоническая терция Фа мажора превращается далее в приму доминанты параллельного минора. Таким образом, и органний пункт тонической терции мажора оказывается связанным с его ладовой параллелью.



## § 28. Органные пункты на других звуках лада

1. Басовые органичные пункты не на доминанте (V ступени) и не на тонике (I ступени) в общем очень редки. Относительное исключение составляют органичные пункты на тонической терции минора и отчасти мажора, рассмотренные выше.

2. В некоторых случаях органичный пункт на IV ступени лада предстает как септима доминантсептаккорда. Это подтверждается образцом из второй части Пятой симфонии Чайковского:

П. ЧАЙКОВСКИЙ.  
Пятая симфония, соч. 64, ч. II

В предыкте ко второму проведению побочной партии в репризе скерцо Шестой симфонии Чайковского мы также находим органичный пункт на септима доминантсептаккорда (Соль мажора):

П. ЧАЙКОВСКИЙ.  
Шестая симфония, соч. 74, ч. III

123 Allegro molto e vivace

Все предыктовое построение приводит к разрешению секундаккорда в тонический секстаккорд — к началу темы марша. Но протяженный басовый звук *до* имеет здесь еще одно функциональное значение — терции II ступени Соль мажора. Данные функциональные варианты органичных пунктов чередуются.

В предыкте к первому проведению побочной партии, в той же репризе, органичный пункт (один и тот же звук) получает еще больше функциональных «обликов». Сперва басовый звук *ля* трактуется как прима доминанты *Ре* мажора; но затем происходит тональное переосмысление — *ля* начинает слышаться то как основной тон II ступени, то как квинта доминанты (а также терция VII ступени) *Соль* мажора. В итоге слух настраивается на *Соль* мажор.

Еще образец органичного пункта на септима доминантсептаккорда можно указать в начале подхода к генеральной кульминации первой части Шестой симфонии Чайковского:

П. ЧАЙКОВСКИЙ.  
Шестая симфония, соч. 74, ч. I

124 Allegro vivo

Органичный пункт *фа-диез* по мере секвентного подъема из *до-диез* минора через *фа-диез* минор к *си* минору все время функционально перекрашивается. Исходя от септима доминантсептаккорда *до-диез* минора (первые два такта отрывка), органичный пункт в следующем двутакте превращается в приму IV ступени — это редчайший случай собственно субдоминантового органичного пункта; в новом двутакте *фа-диез* уже представляет собой приму тоника *фа-диез* минора; наконец, в четвертом двутакте этот басовый звук получает то значение, которое было целью предыдущего развития и которое сохраняется на протяжении генеральной кульминации первой части симфонии, — примы доминанты *си* минора.

## § 29. Указания к гармоническому анализу органичных пунктов

1. Особенности построения органичных пунктов — соотношения протяженных и движущихся, изменяющихся звуков — объясняют некоторые отличительные моменты в гармоническом анализе этих явлений.

Обращения аккордов на органичном пункте не обладают такой же ясностью, как в других условиях. В моменты функ-



ционального слияния, скажем органного, басового и верхнего «этажа» многоголосия, бас как естественная основа аккордов определяет их вид (основной или какое-либо обращение). Но если такого слияния нет, то обращение на протяженном басу до известной степени носят условный характер и их не обязательно фиксировать в анализе; достаточно указывать основной вид аккорда. Вспомним схему (см. пример 115). В такте 1 на сильной доле возникает доминантсептаккорд *До* мажора. Но в тактах 2—5, строго говоря, на сильных долях три верхних звука образуют секстаккорды уменьшенных трезвучий VII ступени. Воспринимаются же эти созвучия по секвентной аналогии, скорее как доминантсептаккорды (терцквартаккорды).

Это происходит не только в силу указанной аналогии, но и благодаря более привычной настройке слуха на последовательность именно доминантсептаккорда (или его обращения) и тоники (а не на сочетание секстаккорда уменьшенного трезвучия VII ступени, переходящего в тонику).

2. При гармоническом анализе органных пунктов рекомендуется уделять большое внимание моментам несовпадения функций протяженных звуков и остальных движущихся звуков.

При этом особенная оценка нужна для повторяющихся в музыке излюбленных «органно-пунктовых созвучий» (IV.24.16.), вообще более оригинальных и индивидуализированных звучаний.

К хорошо знакомым, часто встречающимся «органно-пунктовым созвучиям» («педальным гармониям») принадлежат, например, следующие:

125

а) б) в) г) д)

е) ж) з) и) к)

$\frac{DD VII_7}{D}$   $\frac{DD_7}{D}$   $\frac{DD_9}{D}$   $\frac{VII_7 \rightarrow II}{II \text{ (терция)}}$   $\frac{V_7 \rightarrow II}{II \text{ (терция)}}$

3. В остальном анализ последовательностей гармоний на органных пунктах необходимо выполнять, руководствуясь обычной практикой. Особо надо оценивать развитие органных пунктов с отклонениями.

4. Из «Общих положений» настоящей главы вытекает, что при анализе органных пунктов следует вникать в их функциональный смысл, местоположение и роль в форме, отмечать их фактурные особенности, колористические черты, жанровые связи, выразительность (успокоение, нагнетание и т. д.).

Специального подхода требуют выдержанные звуки в верхних и средних голосах многоголосия.

### § 30. Начальные органые пункты

1. Особенно распространены в литературе начальные органые пункты, большей частью на тонике. Экспонирование темы произведения сочетается с экспонированием тональности. Прямой путь, ведущий к этому, — утверждение главной тоники посредством каданса. Именно таковы многочисленные примеры начальных органных пунктов у Баха.

Возьмем для иллюстрации несколько прелюдий из «Хорошо темперированного клавира».

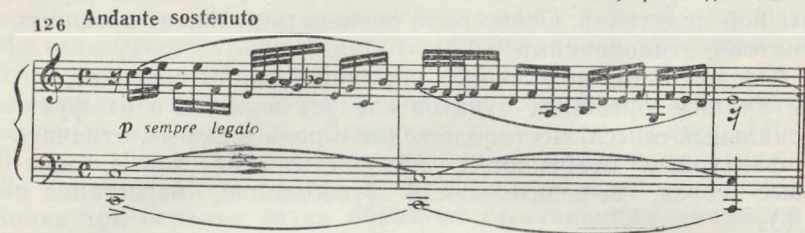
В Первой, *до*-мажорной прелюдии из первого тома на органном пункте после тоники появляется субдоминанта (вместе с басовым звуком септаккорд [секундаккорд] II ступени). Но затем органый пункт снимается.

Во Второй, *до*-минорной прелюдии на органном басу проходит вся кадансовая формула: T—S—D—T, средние члены которой представлены IV ступенью и уменьшенным септаккордом вводным в тонику. В Двадцатой, *ля*-минорной прелюдии тонический бас переносится на октаву вверх, возникает фигурация с нижним вспомогательным звуком и даже, в тактах 2 и 3, движение по звукам субдоминанты. Верхний голос двухголосия обрисовывает сперва (в такте 2) трезвучие II ступени и далее, в том же и следующем тактах, уменьшенный вводный септаккорд VII ступени, переходящий в такте 4 в тонику.

Развитие начальной кадансовой формулы на тоническом органном пункте находим в Первой, *до*-мажорной прелюдии из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Вслед за тоникой звучит доминантсептаккорд к субдоминанте и его разрешение; в гармонической фигурации верхнего голоса складывается септаккорд II ступени; затем вступает доминантсептаккорд, переходящий в тонику, завершающую построение:



И.С.БАХ., „Хорошо темперированный клавир“,  
том II, Прелюдия № 1



Таким образом, здесь субдоминанта кадансовой формулы углублена отклонением.

На начальные тонические органичные пункты у Баха встречаем примеры, где кадансовая формула не ограничивается однократным прохождением T—S—D—T; соотношение устойчивости и неустойчивости выглядит в таких случаях разнообразнее, детализированнее. В Двенадцатой, фа-минорной прелюдии из первого тома после тоники возникает гармония уменьшенного трезвучия VII ступени (напоминаем, что в данного рода анализах мы отвлекаемся от обращений аккордов — IV.29.1.), далее — снова тоника, потом трезвучие II ступени, уменьшенный вводный септаккорд VII ступени и, наконец, тоника, обрамляющая весь этот небольшой по размерам органичный пункт. В Двадцать второй, си-бемоль-минорной прелюдии тоже из первого тома после тоники, на органичном пункте, слышны септаккорд IV ступени, затем септаккорд II ступени и уменьшенный септаккорд VII ступени. Тоника, завершающая органичный пункт, предваряется субдоминантой в качестве задержания. Задержания, как мы знаем, близкие явлению органичного пункта, вообще обогащают созвучия прелюдии:

И.С.БАХ., „Хорошо темперированный клавир“,  
том I, Прелюдия № 22



Задержания складываются на относительно сильных и сильных долях тактов. Очевидно и определенно задержание звучит на первой доле такта 2. На относительно сильной доле того же такта появляется созвучие с увеличенным трезвучием. Это созвучие «направлено» к уменьшенному септаккорду VII ступени. Аналогично трактуется «направленность» септаккорда IV ступени на относительно сильной доле такта 1.

Исходная кадансовая формула T—S—D—T, в старинном роде, на начальном органичном пункте тоники находится в главной партии первой части фортепианной сонаты Ми мажор, соч. 14 № 1, Бетховена.

2. Разнообразные по гармоническому содержанию и изложению начальные тонические органичные пункты применяются в главных партиях сонатных форм, например в первых частях «Патетической» и «Пасторальной» сонат Бетховена. В последнем случае все первое предложение обширного периода построено на равномерно повторяемом тоническом звуке (20 тактов). Во втором предложении этот звук — *re* — переходит в средний голос, тенор, образуя выдержанный звук. И в Восьмой и в Пятнадцатой сонатах наблюдаются отклонения в тональность субдоминанты, причем в Пятнадцатой — «Пасторальной» — таким отклонением произведение открывается.

Редкий случай начального органичного пункта (в главной партии сонаты) не на тонике мы видим в первой части фортепианной сонаты Ля мажор, соч. 101, Бетховена. Здесь «зачин» произведения опирается на доминанту.

Начальные доминантовые органичные пункты, вообще более редкие, чем тонические, встречаются, в частности, в побочных партиях бетховенских сонат. Ясно, что здесь мы пользуемся термином «начальный органичный пункт» в широком смысле, имея в виду экспозиционный тип изложения, первоначальное воплощение некоторой темы.

Ссылаемся на три образца: побочные партии первых частей, соч. 13 («Патетическая соната»), соч. 111, и побочная партия финала, соч. 31 № 2.

3. Бетховен дал образцы многоголосных, прежде всего двойных, тонических органичных пунктов, тоже начальных, — речь идет о подсказанной программой протяженной тонической квинте в главной партии первой части «Пасторальной»



симфонии» и о родственном исходном изложении финала произведения:

Л. БЕТХОВЕН.  
Шестая симфония, соч. 68, ч. I

128 а) *Allegro ma non troppo*

Л. БЕТХОВЕН.  
Шестая симфония, соч. 68, финал

б) *Allegretto*

В финале сперва звучит (у альтов) квинта на доминанте, и на ее фоне (у кларнетов) появляется пастуший наигрыш. Затем наигрыш переходит к валторнам, а органная доминантовая квинта «сливается» с более глубокой тонической (у виолончелей). Так возникает редкий тройной органный пункт — наложение квинт:

129

Укажем попутно, что в начале «Мефисто-вальса» Листа применяется наложение еще одной квинты.

В приведенном примере (см. пример 129) скрыты кварто-квинтовые и квартовые сочетания. Представим себе следующие комбинации этих звуков:

130 а) б)

которые уже вызывают «ориентальные» ассоциации.

В данной связи напоминаем, например, о «Лезгинке» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

4. В главных и побочных партиях сонатных форм и в дру-

гих разделах формы мы встречаем у Бетховена фигурированные органные пункты.

Мелодически-активный, тонический, фигурированный органный пункт находим в главной партии финала «Пасторальной сонаты». Начала первой и последней частей этой сонаты перекликаются. Здесь есть общее и с «Пасторальной симфонией».

Фигурация, напоминающая жигу, имеет место в финале сонаты *Ми-бемоль мажор*, соч. 31 № 3:

Л. БЕТХОВЕН. Соната, соч. 31, № 3, ч. IV

131 *Presto con fuoco*

Очень красочно звучащий образец длительного, фигурированного, квинтового, тонического органного пункта используется в одной из вариаций второй части сонаты, соч. 111, Бетховена:

Л. БЕТХОВЕН. Соната, соч. 111, ч. II

132 *Adagio molto semplice e cantabile*



The image shows four systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The music features complex harmonic textures with sustained chords and moving bass lines. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Синкопированные, тихие вступления гармоний, легкие разрешения диссонансов, необычные, эллиптически звучащие переходы (например, уменьшенного вводного септаккорда двойной доминанты в септаккорд II ступени гармонического лада), возникновение выдержанных верхних звуков, дублирующих звуки органного пункта, — все это на фоне мягких колебаний глубоких звуков тонической квинты создает поэтический, созерцательно-таинственный колорит.

5. Собственно выдержанные звуки начального, экспозиционного, типа у Бетховена встречаются особенно редко, сравнительно большее распространение они получили в послебетховенское время. В той же последней сонате Бетховена, во второй части, одна вариация идет на фоне трели в верхних голосах, в очень высоком регистре:

Adagio molto semplice e cantabile

133

The image shows musical notation for the beginning of a variation in Beethoven's Sonata Op. 111, Part II, measures 133-136. The tempo is marked 'Adagio molto semplice e cantabile'. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a piano (pp) dynamic marking. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

В течение этой вариации трель из верхнего голоса переходит в средний, примыкающий к верхнему.

Другой образец выдержанных звуков имеется в финальной, второй части сонаты, соч. 90. В побочной партии, в первом предложении периода, в теноре дан фигурированный выдержанный звук (вспомогательное трелевидное движение); во втором предложении с аналогичным движением вступает альт. В этот момент трелевидное движение на тех же звуках в обоих средних голосах сочетает как бы прямой и обращенный варианты:

134

The image shows musical notation for the beginning of a variation in Beethoven's Sonata Op. 90, Part II, measures 134-136. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a piano (p) dynamic marking. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.



Наглядный пример верхнего выдержанного звука — в побочной партии первой части «Маленькой ночной серенады» Моцарта:

В. А. МОЦАРТ.  
„Маленькая ночная серенада“, ч. I

Allegro

135

6. Крупные, в том числе начальные, органнe пункты тонические, а также доминантовые свойственны симфоническим и оперным произведениям.

Сошлемся на побочную партию *Andante* Пятой симфонии Чайковского (тонический органнe пункт) и на среднюю часть того же *Andante* (доминантовый органнe пункт в *фа-диез* миноре). В средней части финала Шестой симфонии Чайковского у валторн, в синкопированном ритме, в среднем слое фактуры выдерживается октава на V ступени лада.

Напомним также об экспозиционном изложении на органнe пункте доминанты во Вступлении к опере «Евгений Онегин», в теме любви из Интродукции к опере «Пиковая дама», в трагической теме, открывающей картину 4 той же оперы (в спальне графини).

### § 31. Начальные органнe пункты

(Окончание)

1. Органнe пункты, и в первую очередь начальные, стали излюбленным средством Грига. При всем разнообразии их оттенков можно заметить несколько типов, повторяющихся в разных произведениях. Показательны для сочинений народного склада двойные квинтовые тонические органнe пункты; нередки фигурированные басы.

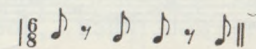
Мы рассмотрим ряд фортепианных произведений Грига, придерживаясь уже установившейся систематизации: тони-

ческие и доминантовые, особо двойные, квинтовые (тонические) органнe пункты; фигурированные начальные органнe пункты, а также выдержанные звуки. Конечно, детализация этого вопроса на примерах из произведений Грига, Баха, Бетховена, Чайковского (IV.30.1.—6.) имеет и более общее значение — поясняет использование данных приемов и в музыке других композиторов.

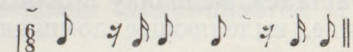
В произведениях Грига изучаемое нами средство предстает в условиях по преимуществу простой трехчастной (двухчастной) формы и в формах куплетно-вариационных.

2. Приведем иллюстрации небольших тонических органнe пунктов — четырехтакты из пьес «Поэтическая картинка» *до* минор, соч. 3 № 3, и «Юмореска» *До* мажор, соч. 6 № 3, Грига. В обоих случаях на первом плане находятся сменные тонической и доминантовой гармоний. В «Поэтической картинке» проскальзывает в тактах 1 и 3 мелодическая субдоминанта — II ступень. В «Юмореске», в такте 3, на пути к половинному кадансу появляется двойная доминанта: создается мимолетное отклонение в *Соль* мажор.

В «Поэтической картинке» устанавливается ритм, распространяющийся и на органнe пункт:



Ритм верхнего голоса — более задорный, танцевальный:



При переносе баса на октаву вверх возникает характерная для Грига тоническая квинта: в тактах 2 и 4 складывается двойной, квинтовый органнe пункт.

3. Сразу вслед за изложением на начальном органнe пункте в некоторых случаях появляется нисходящее движение баса. Бас словно оживает. В третьем «Норвежском танце», соч. 35, в его средней *соль*-минорной части, первое предложение периода построено преимущественно на неподвижном тоническом басу. При его варьированном повторении бас движется и «вытягивается» в длинную нисходящую линию. В четвертом «Норвежском танце», соч. 35, также в средней *ре*-минорной части, исходные построения обоих секвентно-подобных предложений опираются на органнe басы *ре* и *соль*. Во вторых построениях предложений бас сползает. В обоих примерах звуки, движущиеся в рамках нисходящих тетрахордов, богато гармонизованы.

4. Иные начальные мажорные доминантовые органнe пункты у Грига пронизаны романтически-томными «тристановскими» гармониями.



Сопоставим пьесы «Листок из альбома» (соч. 28 № 2) и «Тайна» (соч. 57 № 4):

Э. ГРИГ.  
„Листок из альбома“, соч. 28 № 2

136 Allegretto espressivo

Э. ГРИГ. „Тайна“, соч. 57 № 4

137 Andante espressivo

Обратим внимание на хроматическую, напоминающую о вагнеровском «Тристане», мелодику в обоих сочинениях и на пышное восклицание, выделяющее доминантовый нонаккорд в «Тайне».

В пьесе «Она танцует» (соч. 57 № 5) на органном пункте доминанты, в порывистом, «полетном» ритме возникает нонаккорд II ступени, переходящий в септаккорд II ступени. Гармонии эти смешиваются на педали (в течение четырех тактов) в синтетическую звучность:

Э. ГРИГ. „Она танцует“, соч. 57 № 5

138 Tempo di valse

В *ре*-мажорной пьесе «У твоих ног», соч. 68 № 3, начальный доминантовый органнй пункт *ля* спускается; новые басы *соль* и *фа-диез*, в отличие от ранее приведенных примеров (соч. 35 №№ 3 и 4), также получают значение протяженных басов, то есть органнх. В итоге мы видим период, модулирующий в обычную доминантовую тональность, достигнутую,

однако, необычайным, оригинальным путем. Обратим внимание на варьированную секвенцию в тактах 11—18, затрагивающую тональности *Соль* мажор и *си* минор, и на «превращение» доминанты *си* минора в тонику с секстой *фа-диез* минора в тактах 17—20.

5. Любимые Григом органнне тонические квинты прежде всего должны быть упомянуты в произведениях народного склада: танцах типа — «Springtanz» (танец с прыжками) и «Halling».

Вообще двойные тонические органнне пункты в литературе, и в частности у Грига, много чаще встречаются в мажоре.

Сошлемся на его «Springtanz», соч. 38 № 5, *Соль* мажор. В этой простой трехчастной форме с репризой-кодой первый период начинается с тонической квинты. Во втором, секвентном предложении аналогичное начальное построение переносится в *си* минор.

Вся реприза-кода упомянутого «Springtanz» идет на тонической квинте.

Другой, также *соль*-мажорный «Springtanz», соч. 47 № 6, написан в простой трехчастной форме с повторенной серединой и репризой. Первый период и обе репризы построены на сплошном, двойном, квинтовом тоническом органном пункте.

Смены гармоний в обоих танцах, во время звучания органного пункта, ограничиваются тоникой и доминантой в первом примере и тоникой, субдоминантой II ступени и доминантой во втором.

«Halling», соч. 47 № 4, *Ре* мажор — простая трехчастная форма с репризой-кодой, с начала и до конца опирается на тоническую квинту. *Ре*-мажорная мелодия первого предложения периода (Т—D—Т) секвенцируется во втором предложении в *Ля* мажоре. Образуются ярко звучащие, специфические для органнх пунктов наложения. В середине пьесы (такты 13—28) доминанта *Ре* мажора неоднократно прямо переходит в вычлененное из второго предложения построение (*ля*-мажорная мелодия). В репризе-коде (такты 29—38) на сплошном органном пункте мелодия не покидает основной тональности — *Ре* мажора.

В ряде более крупных сочинений Грига жанрово-характерная органная тоническая квинта становится основой экспозиционного изложения части целого.

Таковы: первая часть «Норвежского танца», соч. 35 № 4, *Ре* мажор; крайние части и средняя часть «Свадебного дня в Трольдхаугене», соч. 65 № 6, *Ре* мажор. Обе пьесы написаны в сложной трехчастной форме. В средней *соль*-мажорной части «Свадебного дня» на двойном тоническом органном пункте проходит нисходящая каноническая секвенция,



приводящая в конце первого предложения периода к модуляции в *Re* мажор:

Э. ГРИГ. „Свадебный день в Трольдхаугене“,  
соч. 65 № 6

139 Poco tranquillo cantando

В середине этой части на многоголосном органном пункте звучит обаятельно свежий *Si* мажор; *si*-мажорное построение секвентно сопоставляется с *соль*-мажорным.

В двух пьесах-воспоминаниях — «В дни юности» *re* минор, соч. 65 № 1, и «Это было когда-то» *mi* минор, соч. 71 № 1, — светлые образы юности выплывают вместе с появлением танцевальной музыки в народном духе. Эта музыка звучит в средних мажорных частях сочинений (сложная трехчастная форма). И снова мы встречаем тоническую органную квинту — этот «лейтприем» григовской музыки.

Приводим примеры:

Э. ГРИГ. „В дни юности“, соч. 65 № 1

140 Molto più vivo

Э. ГРИГ.  
„Это было когда-то“, соч. 71 № 1

141 Allegro brioso

Заметим лидийски окрашенную, характеристическую двойную доминанту (см. пример 140). В обоих примерах первые периоды полностью проходят на тонической квинте.

Попутно обратим внимание на пьесу «Прошло» *mi* минор, соч. 71 № 6. Она тоже представляет собой воспоминание о молодости, насыщенное печалью. Интересно сравнить хроматизмы в пьесах — «Это было когда-то» и «Прошло»; особенно в последней они интенсифицированы полифонией.

Упомянем редкий образец начальной органной тонической квинты в миноре — «Мелодия» *ля* минор, соч. 47 № 3. В нем примечателен колорит натурального минора.

В сюите «Из времен Гольдберга», соч. 40, многоголосный органный пункт применяется в трио (Musette) «Гавота»:

Э. ГРИГ. „Из времен Гольдберга“,  
соч. 40 № 3 — „Гавот“

142 Un poco più mosso

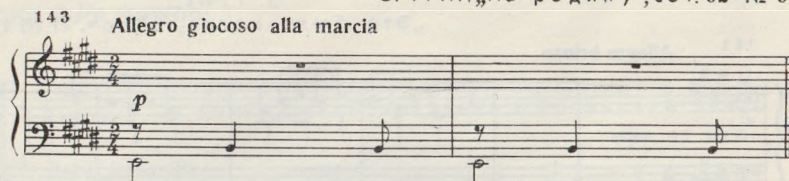
Как видим, здесь также используется тоническая квинта, усиленная, однако, дублировкой нижнего голоса. Образуется тройной, квинто-квартовый тонический органный пункт, сплошной в приведенном первом периоде и его репризе.

Квинтовый начальный тонический органный пункт, который мы проследили в ряде пьес Грига, встречается, например, в мазурках Шопена, в музыке Востока или сочинениях, выдержанных в ориентальном роде.

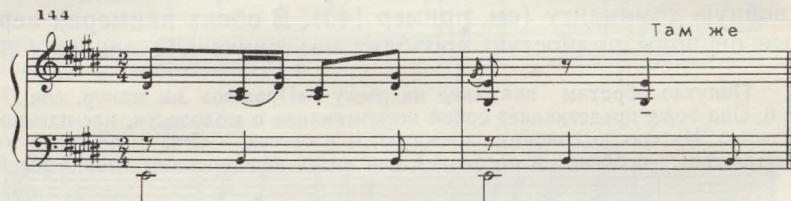
6. Фигурированные органные пункты, в частности у Грига, нередко представляют собой ритмическое или мелодическое развитие тех же квинтовых, двойных тонических басов.

В пьесе «На родину» *Mi* мажор, соч. 62 № 6, имеет место в басу следующая фигура:





На этой основе проходят гармонии, обогащенные неаккордовыми звуками; образуется малый вводный септаккорд с квартой:



В средней части пьесы «Тоска по родине» *ми* минор, соч. 57 № 6, равномерная последовательность в басу квинты и примы тоники несколько раз излагается секвентно: начальный двутакт перемещается из *Ми* мажора в *Си* мажор, затем в *Ля* мажор и опять в *Ми* мажор. Возникает тональное движение, свойственное крупным формам (T—D—S—T):

Э. ГРИГ.  
„Тоска по родине“, соч. 57 № 6

145 Molto più vivo

Весь период пронизан звучаниями лидийского мажора.

В «Народном напеве» *ми* минор, соч. 38 № 2, нижний звук тонического, двойного органного пункта регулярно ниспадает на кварту. Таким образом, тоническая квинта дополняется ее обращением.

В пьесе «Кобольд» *ми-бемоль* минор, соч. 71 № 3, устанавливается равномерно-пульсирующий, фигурированный квинто-квартовый органнй пункт.

В пьесе «Ручеек» *си* минор, соч. 62 № 4, верхний голос — квинтовый звук тонического, двойного органного пункта — участвует в создании изобразительной равномерно-подвижной фактуры. Следовательно, здесь один из двух голосов расцвечен фигурационно. Начиная с такта 5, нижний голос опускается. Квинтовый же тон остается без изменений, превращается в средний выдержанный, фигурированный звук (такты 5—6). В следующих тактах фигурация снимается (такты 7—8).

В четвертом номере — «Пещере горного короля» *си* минор — из первой сюиты «Пер Гюнт», соч. 46, Григ применяет несколько последовательно развивающихся в мелодическом отношении вариантов фигурированного начального тонического органного пункта. Изменения в фигурации, вместе с изменениями в регистрах, силе звучности, некоторых фактурных деталях, оказываются наиболее приметными средствами общего развития пьесы, создания единой линии нарастания энергии.

Пьеса написана в форме темы и двух вариаций. И тема и вариации изложены в простой трехчастной форме. Мы находим такие варианты фигурированных тонических органнх пунктов:

Э. ГРИГ. „Пер Гюнт“, Первая сюита,  
соч. 46 № 4 — „В пещере горного короля“

146 а) Alla Marcia e molto marcato

б) Там же



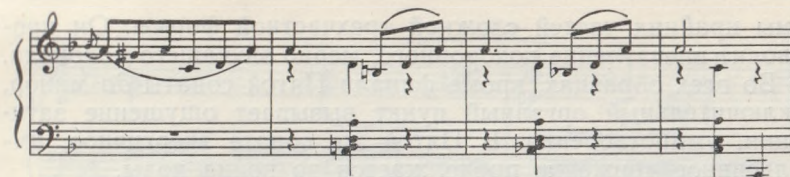


Примечателен последний вариант органного пункта — непрерывное нисходящее движение от I к V ступени лада в одном из басовых голосов: подвижен голос, удваивающий органную басовую основу. В данном случае этот известный по литературе вид фигурированного органного пункта (Бетховен. Соната «Аврора», соч. 53, предрепризная подготовка в первой части; Шопен. Полонез *Ля-бемоль* мажор, соч. 53, средняя часть; Римский-Корсаков. Опера «Сказка о царе Салтане», эпизод с 33 богатырями) имеет тематический смысл: обращение начальных звуков мелодии.

Достойна внимания связь такой фигурации с характерной старинной остинатой формулой. Последняя мыслится как хроматизация поступенного нисходящего движения по фригийскому тетраорду. Подобные фигурированные органные пункты представляют собой многократные «пробеги» как бы по старинному пути. При этом, однако, средние звуки повторяемой фигуры (VI—VII ступени лада) — неаккордовые.

7. Выше мы уже встречались с выдержанными звуками. Приводим пример из пьесы «В дни юности» *ре* минор, соч. 65 № 1, где на фоне верхнего выдержанного звука, который функционально изменяется (*ля* — сперва тоническая квинта *ре* минора, далее тоническая прима *ля* минора), движется гармония, происходит к концу первого предложения периода модуляция в доминантовую тональность:

Э. ГРИГ., «В дни юности», соч. 65 № 1



## § 32. Заключительные органные пункты

1. Применение таких органных пунктов мы рассмотрим в кодах произведений, а также в заключительных партиях сонатных форм.

В заключениях весьма характерно чередование на тоническом басу сперва доминанты к субдоминанте с ее разрешением и затем доминанты, переходящей в тонику. Таковы часто наблюдающиеся отклонения в субдоминантовом направлении, в целях более основательного утверждения тоники. Приводим схему указанных последовательностей, нередко секвентных (сравните с примером 116а):



Кода первой части сонаты *Соль* мажор, соч. 14 № 2, Бетховена начинается с доминанты к субдоминанте. Дважды воспроизводится описанная типичная последовательность, причем во второй раз доминантовая гармония затягивается.

Доминанта к субдоминанте, открывающая коду второй, *си-бемоль*-мажорной части сонаты *ре* минор, соч. 31 № 2, Бетховена, представлена длительно звучащим нонаккордом гармонического мажора. Соответственно ответное построение, содержащее основную доминанту, обладает той же ладовой окраской. Возникает уменьшенный вводный септаккорд. В тактах 7—15 от конца части органнй пункт тоники, установившийся в начале коды, снимается, чтобы вновь вступить в свои права в заключении коды.

Аналогичное сочетание оборотов встречается в кодах финала сонаты *до* минор, соч. 10 № 1, и второй части («Похоронный марш») сонаты *Ля-бемоль* мажор, соч. 26.

В кодах получают отражение важные темы произведений (главные партии, побочная партия). В «Похоронном марше» из Двенадцатой сонаты органнй пункт напоминает о ритме



темы крайних частей сложной трехчастной формы. Он производит впечатление похоронного, мерно звучащего колокола.

Во всех образцах, кроме финала Пятой сонаты *до* минор, заключительный органнй пункт вызывает ощущение затихания, умиротворения. В Пятой же сонате энергичное, импульсивное движение продолжается до конца коды.

Показательная последовательность оборотов — D→S—S—D—T— в секвентном оформлении, с октавным переносом звена вниз и на затихающей звучности имеет место в коде пьесы «Свадебный день в Трольдхаугене», соч. 65 № 6, Грига. Сошлемся в данной же связи на коду четвертого «Норвежского танца», соч. 35.

В коде первой части сонаты *Ре* мажор, соч. 10 № 3, Бетховена смена гармоний на заключительном органном пункте ограничивается доминантой и тоникой, их чередованием. Органный пункт — фигурированный (трелевидный).

Знаменательны образцы код в первых частях последней фортепианной сонаты и Девятой симфонии Бетховена.

В сонате *до* минор, соч. 111, в начальном трехтакте коды проходят на тоническом органном пункте обрывистые, сильные, синкопированные аккорды:

Л. БЕТХОВЕН. Соната, соч. 111, ч. I

149 *Allegro con brio ed appassionato*

Уменьшенные септаккорды вводные в доминанту и тонику (органно-пунктовая звучность) и уменьшенный септаккорд вводный в субдоминанту (вместе с органным басом образуется нонаккорд) приводят к отклонению в мажорную субдоминанту. Затем в басу устанавливается движение, заимствованное из главной партии; оно играет здесь роль своеобразного фигурированно-остинатного органного тонического пункта (выдержанного звука). Звук *до* является стержнем:

150 Там же

В цитированном и аналогичном следующем построении тональность минорной субдоминанты как бы оттесняет главную тональность и *до*-мажорное трезвучие в конце обоих построений звучит скорее как доминанта к субдоминанте, а не одноименная тоника *до* минора. В такте 10 коды вместе с изменением басовой фигуры наступает перелом: главная тональность выходит на первый план и далее «поглощает» тональность субдоминанты:

151 Там же

В такте 3 (от конца части) на аккорд субдоминанты накладывается уменьшенный септаккорд вводный в тонику. Это редкое сочетание выделяется еще относительной длительностью. Гармоническая пульсация замедлилась по сравнению с предыдущими тактами. *До*-мажорное трезвучие в завершающих тактах звучит уже как одноименная мажорная тоника; ощущение доминанты к субдоминанте снято.

В обширной коде первой части Девятой симфонии речь идет об ее заключении (35 тактов).

В тактах 1—14 появился известный по литературе фигурированно-остинатный бас:

Л. БЕТХОВЕН.  
Девятая симфония, соч. 125, ч. I

152 *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*





Особенность бетховенского образца в том, что вслед за хроматическим, полутоновым нисхождением — от I ступени к V — имеется возвратное, сокращенное (тоновое) восхождение. Это нисхождение, вместе с восхождением занимающее два такта, и составляет оstinatную фигуру. Она повторяется семь раз. На ее основе расположены сперва два четырехтактных, а затем три двутактных, сжатых вычлененных построения. Во время этих построений длительная тоника чередуется с короткой доминантой. В моменты прохождения гармоний верхнего слоя над движущимся оstinатным басом возникает ряд наложений (вместе с басом — натуральный септаккорд I ступени, мелодический септаккорд VI ступени).

Неизменность басового движения и мерные гармонии верхнего слоя звучат с трагической силой, как похоронный марш.

В тактах 19—26 появляется новая, контрастная басовая фигура, органное тоническое *ре*:

Л. БЕТХОВЕН.  
Девятая симфония, соч. 125, ч. I



Исключительны громадные скачки, охватившие диапазон почти трех октав, в том числе скачки на септиму — малую и большую — и большую сексту. Гармоническое развитие на тоническом органном пункте исходит в этом месте от доминанты к субдоминанте, эллиптически сменяемой уменьшенным септаккордом вводным к доминанте; заканчивается оборот — он повторяется с вариантом — доминантой. Она разрешается в последнем построении коды, когда, обобщая всю первую часть Девятой симфонии, излагается тема главной партии.

2. В примерах из второй части Двенадцатой сонаты и первой части Девятой симфонии Бетховена мы видели, как органнй пункт участвует в создании определенного настроения. Трагическая безысходность со страшной силой выражения передана в коде финала Шестой симфонии Чайковского. На протяжении 25 тактов в неизменном ритме, заимствованном из средней части финала, у контрабасов звучит глубокое *си*. Лишь к самому концу, когда совсем сникла мелодия — светлая в средней части, а здесь исполненная безнадёжности, — затихает пульсация контрабасов, словно замирает дыхание.

В коде первой части Шестой симфонии Чайковского возникает оstinатное движение в басах: нисходящая поступенная последовательность разделенных паузами звуков, в диапазоне октавы. Это *си*-мажорное *ostinato* проводится восемь раз; оно опирается на тоническое *си* и относится, в широком смысле, к разряду свойственных кодам заключительных органнх пунктов.

В кодах, как известно, в виде воспоминания, обобщения, отражения прозвучавшего всплывают иногда важные темы произведения. На спокойном органном пункте тоника, подобно светлой тени, появляется в коде вальса лейттема Пятой симфонии Чайковского.

3. Естественно, что заключительные партии сонатных форм, так же как и код, часто строятся на органном пункте тоника.

Напоминаем заключительную партию — последнюю тему экспозиции и репризы (звучащую и в коде) в финале Четырнадцатой сонаты Бетховена.

Широко развернутая заключительная партия, близкая по изложению к кодам, встречается в экспозиции первой части Шестой симфонии Чайковского (в репризе место заключительной партии занимает отмеченная выше кода). Дважды опускаясь на октаву, проходит на органном пункте тоника варьируемая в звеньях, затихающая секвенция. В отклонении, открывающем секвенцию, IV ступень подменяется II. В третьем звене, как и в первом, снова используется доминанта к субдоминанте, но переходит она в двойную доминанту.



В секвенции, как это в высшей степени свойственно Чайковскому, совмещаются ведущая мелодия и мелодия, контрапунктирующая ей (разнотемная, контрастная полифония), в данном случае у струнных и деревянных духовых.

Еще тише звучат после секвенции излюбленные Чайковским обороты плагального типа с альтерированной двойной доминантой. Далее, как отголосок, вспоминается тема побочной партии.

Попутно отмечаем пример тематического и собственно гармонического единства (моногоармонизм). В первом звене секвенции из заключительной партии первой части Шестой симфонии Чайковского при ожидаемом отклонении в IV ступень, как было сказано, появляется II:

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Шестая симфония,  
соч. 74, ч. I

Moderato assai

154

Сопоставим этот момент с секвенцией из коды второй части симфонии:

П. ЧАЙКОВСКИЙ.  
Шестая симфония, соч. 74, ч. II

Allegro con grazia

155

И то и другое связано с серединой темы побочной партии первой части:

П. ЧАЙКОВСКИЙ  
Шестая симфония, соч. 74, ч. I

Moderato assai

156

### § 33. Вступительные органные пункты

1. Более подробное ознакомление с подводящими (предыктовыми) органными пунктами, как уже говорилось, обычно доминантовыми, мы начинаем с органных пунктов вступительных. Речь идет о вступлениях к произведениям.

Вступление к последней сонате, соч. 111, Бетховена обладает трехчастным строением. После активного модуляционного развития третья часть (восемь тактов) возвращается к главной тональности, именно к ее доминанте. Органный пункт здесь сперва «скрывается», уходит в средний голос, а во второй половине восьмитакта звучит в басу с фигурацией, напоминающей о шорохе литавр. Ожидание возникновения нового — главной партии — усиливается. Обращаем внимание на терпкие сочетания на последних долях тактов 2 и 4 анализируемого построения: по сути восходящее полутоновое задержание столкнулось с разрешающим его звуком. Поводом к этому явился выдержанный звук (*соль*).

2. Громадный доминантовый вступительный органний пункт предшествует Allegro brillante в Третьей симфонии (*Ре* мажор) Чайковского.

Основной раздел этого органного пункта, написанный в одноименном *ре* миноре, напоминает похоронный марш (*tempo di marcia funebre*). Постепенно краски светлеют. В завершающем разделе (с такта 57) уже звучит *Ре* мажор; предвосхищая тему Allegro, проходят ее интонации — они явно появились еще во второй части формы.

Это вступление к симфонии, опирающееся на столь широко задуманный доминантовый органний пункт, представляет собой трехчастную композицию.

Первая, основная часть — *ре* минор (такты 1—32) — изложена в виде вариаций, именно — темы и трех вариаций. Вторая часть — это развивающая середина (такты 33—56). Третья часть композиции и скрепляющего ее органного пункта (такты 57—76—80) звучит как собственно предыкт, в котором постепенно усиливается напряжение.

Третья часть служит репризой формы в ладотональном и структурном отношениях; тематической же репризы здесь нет. Напротив, на смену похоронному шествию приходят контрастные, новые образы.

Тема и две вариации первой части сохраняют в основном единую гармонию; в вариациях появляются контрапункты со своей линией развития. Исходный восьмитакт (2+2)+(1+1+1+1) содержит краткое отклонение в тональность субдоминанты (такты 5—6).

Среди проходящих над доминантовым органним пунктом гармоний выделяются уменьшенный вводный септаккорд с квартой (такт 1) и в качестве его смягченного варианта



доминантсептаккорд (с секстой) к субдоминанте (такт 5). Привлекают внимание эллиптические последования в тактах 5 и 6. Все эти гармонии на органном пункте укрепляются в памяти благодаря повторениям в вариациях.

Середина формы занята нисходящей секвенцией, в которой уже мелькает *Ре* мажор. Исчерпав свою энергию, эта секвенция сменяется пока еще робкими интонациями темы предстоящего *Allegro* (сонатного).

В последней части формы отмеченные интонации делаются все настойчивее. Здесь тоже имеется секвенция, но в основном восходящая. Вернее, в данном случае наблюдаются три волны восходящего секвенцирования, нагнетающего напряженность.

Первая волна приводит из *Ре* мажора через *ми* минор к *фа-диез* минору; во второй секвентной волне движение подхватывается и ведет от *фа-диез* минора через *си* минор к *ми* минору. Стало быть, секундовые соотношения тональностей сменяются кварто-квинтовыми. В последней волне снова встречается секундовое восходящее секвенцирование, но более упорное и быстрое, с ускоренной гармонической пульсацией: *ми* минор, *фа-диез* минор, *Соль* мажор (тональность субдоминанты), наконец, звучат двойная доминанта и доминанта главной тональности — *Ре* мажор. Достигнутая таким длительным путем, подводящая к *Allegro* доминанта подчеркивается быстрым восхождением к кульминации вступления (такт 73). После этого, хотя доминантовая функция еще и продолжается, органнй пункт снимается; последние такты вступления — непосредственный переход к *Allegro* (такты 74—80).

В третьей части вступления (такты 57—76) во всех трех волнах секвенций господствует одна тема (интонации главной партии) и единого типа доминантово-тоническое звено. В частности, в первой волне (такты 58—63) мотив секвенции — модулирующий (*Ре* мажор — *ми* минор). Впрочем, называя тональности, затронутые в третьей части органного пункта, мы подразумеваем соответствующие отклонения (в тональности II, IV ступени *Ре* мажора и т. п.).

В итоге можно сказать, что данный органнй пункт весьма интересен как в смысловом отношении, так и по приемам развития. В нем проявились определенные жанровые черты. На его фоне складывается трехчастная композиция, первая часть которой служит вариационным циклом. Гармония разнообразна; подвижно-тональное развитие по преимуществу секвентное. Гармония, в особенности в крайних частях формы, обогащена полифонией.

В столь обширно задуманной композиции, насыщенной повторностью, варьированием (в вариациях первой части, в секвентных волнах третьей части), естественна роль по-

следовательных изменений — вариантов в инструментовке.

Эти систематические изменения распространяются и на самый органнй пункт — басовое *ля*. Варианты в инструментовке органного пункта подчеркивают грани формы, показывают нагнетание во второй и третьей частях формы, ведущее к конечной кульминации. В первой, траурной части вступления органнй пункт интонируется контрабасами и виолончелями *pizzicato*, в обрывистом ритме. Начиная со второй вариации, к струнным прибавляются тихие удары у литавр. В более оживленной и постепенно яснееющей второй части ритм органного пункта становится ровным, утрачивает свою индивидуализированную выразительность; на смену *pizzicato* у тех же контрабасов и виолончелей приходит *arco*. Наконец, в третьей части — собственно предыкте — литавры (неизменное доминантовое *ля*) вступают с *tremolo*; у контрабасов, вместо обрывистых звуков, *ля* тянется непрерывно. Появление третьей, последней волны секвенцирования, ведущее к кульминации, подчеркивается усилением органного пункта тубой и фаготами.

#### § 34. Предрепризные органнй пункты

1. Среди подводящих (предыктовых) органнй пунктов предрепризным принадлежит важнейшая роль. Они готовят наступление крупной части формы, обобщающей предыдущее, предшествуют возвращению на более высокой ступени развития основного, центрального по значению образа. Присущая подводящим (предыктовым) органнй пунктам доминантовая напряженность сказывается в органнй пунктах — предрепризных сильнее всего.

Мы рассмотрим особо предрепризные органнй пункты в формах сонатных и трехчастных (простых и сложных).

Приводим ряд примеров из минорных фортепианных сонат Бетховена.

Как общую черту всех примеров можно отметить концентрацию во время предрепризных органнй пунктов драматизма, свойственного данным сонатам: речь идет о сонатах №№ 1, 5, 8, 17 и 32 (в Восьмой сонате — «Патетической» — подразумеваются и первая часть и финал — рондо-соната).

В иных случаях накопление доминантовой напряженности сочетается с продолжающейся разработкой тем экспозиции. К тематически насыщенным предрепризным органнй пунктам принадлежат образцы из первых частей сонат №№ 8 и 32. В первой части «Патетической сонаты», во время подготовки репризы, сперва чередуются построения, в тематическом отношении относительно безразличные, с построениями, заимствованными из главной партии. В первой части Три-



дцать второй сонаты весь предрепризный раздел тематически насыщен. Звучит основная интонация темы главной партии. На весьма подвижном басу, однако неоднократно «отталкиваемом» от органного доминантового баса — *соль* (фигурированный органный пункт), проходит устремленная вверх, варьированная секвенция, в звеньях которой преобладают уменьшенные септаккорды. Энергичный унисонный «разбег» вливается в репризу.

В первых частях сонат №№ 1 и 17 после длительных, энергичных последовательностей на доминантовом басу появилось успокоение; эти более спокойные построения непосредственно предшествуют началу репризы.

В финале Восьмой сонаты предрепризный доминантовый органный пункт сперва занят импульсивным чередованием доминанты и тоники; затем сохраняется одна доминантовая функция. Перед репризой возникает значительная остановка на доминанте.

Небольшой предрепризный доминантовый органный пункт в первой части Пятой сонаты выражается в преимущественном движении нисходящими параллельными сектаккордами в «рамке» доминантовых трезвучий. Этот органный пункт вливается в репризу.

2. В первых частях мажорных сонат №№ 2, 9 и 10 предрепризные доминантовые органные пункты (как это бывает на органных пунктах, предшествующих появлению побочных партий) образуются в одноименном миноре по отношению к тональности подготавливаемого раздела формы. Ложная реприза в Десятой сонате также предваряется доминантовой подготовкой, однако в мажоре (*Ми-бемоль* мажоре).

Предрепризные органные пункты не на доминантовом басу главной тональности не обязательно приводят к ложным репризам. Но они могут создавать ожидание наступления репризы не в исходной и господствующей тональности пьесы, а в какой-либо другой тональности. Сошлемся на обширный доминантовый органный пункт в крайних частях «Свадебного дня в Трольдхаугене» Грига. Пьеса эта написана в *Ре* мажоре, и взволнованные предрепризные построения подводят в итоге к проведению темы в главной тональности. Но проходят эти построения на доминантовом басу *ми-бемоля*, а не *ля*. На этом органном басу звучит сперва доминанта с тоникой *Ля-бемоль* мажора; затем по секвенции — доминанта и тоника *Ре-бемоль* мажора; наконец, — доминанта *Ми-бемоль* мажора. Далее совершается модуляция в главную тональность — *Ре* мажор. Кстати, об отражении этого органного пункта на тонике в коде той же пьесы говорилось выше (IV.32.1.).

В середине Этюда *фа-диез* минор, соч. 8 № 2, Скрябина устанавливается органный пункт на басу *ре*. Сперва этот звук воспринимается как тоника *Ре* мажора. Но незадолго до возникновения репризы он получает значение VI ступени главной тональности; на ней строится увеличенный квинтсектаккорд двойной доминанты, разрешаемый в кадансовый квартсектаккорд *фа-диез* минора, с которого начинается динамическая реприза простой трехчастной формы. Таким образом, в целом предрепризное, подводящее, предыктовое построение здесь помещено не на доминантовом басу (хотя бы и иной, не главной тональности; такты 13—16).

3. Ярким примером нарастания на доминантовом органном пункте является предрепризное построение в первой части Двадцать первой сонаты Бетховена. Взволнованность ожидания усиливается благодаря быстрой фигурации баса: упоминавшаяся басовая последовательность — I—VII—VI—V (IV. 31. 6.) — дается здесь в мажоре, в быстром темпе (после скачков вверх от V ступени). Таким образом, эта последовательность каждый раз заполняет скачок.

### § 35. Предрепризные органные пункты

(Окончание)

1. Предрепризные доминантовые органные пункты распространены в серединах простых трехчастных форм.

В Четырнадцатой сонате Бетховена (в первой части) значительное место в середине занимает органный пункт на доминанте (такты 28—40). В конце его, когда появляется настойчивый голос — *dis — cis — his*, а затем он же с альтерацией — *d — cis — his*, ощущается характер предрепризного ожидания.

Если середина простой формы опирается все время на доминантовый бас, а иногда и сплошь представлена аккордами доминантовой функции, то в последний, предшествующий возникновению репризы момент проявляется собственно предрепризное, подводящее к новой части значение органного пункта. Все это подтверждается примерами — серединой первой части *Andante* из Пятнадцатой сонаты и серединой трио *менуэта* из Восемнадцатой сонаты Бетховена.

2. Характерное нарастание взволнованности на органном пункте доминанты в серединах простых форм чувствуется в крайних частях пьесы «В дни юности», соч. 65 № 1, Грига (такты 17—32). Это, разумеется, лишь один из показательных примеров.

Середина первой части *ми-минорного* «Менуэта» из сонаты Грига (такты 17—27) начинается спокойно, в духе экспозиционного изложения. Фигурированный выдержанный звук в теноре (*h — ais*) перекрашивается; то *си* звучит как терция тоники параллельного *Соль* мажора, то как прима доминанты главной тональности, то как квинта ее тоники, то как прима тоники доминантовой тональности (*си* минора). В последних тактах зарождается чувство тревоги, ожидания; появляется опорный доминантовый бас. Отсюда идет предрепризное построение.

Оригинально вводится протяженный предрепризный доминантовый звук в пьесе «Кобольд», соч. 71 № 3, Грига. После звучания II низкой ступени *ми-бемоль* минора неожиданно



вторгается одинокий *си-бемоль*. Далее, пока этот звук тянется в верхнем голосе, хроматическое нисходящее движение нижнего голоса подводит к репризе простой трехчастной формы.

3. Предрепризное нарастание в сложных трехчастных формах мы иллюстрируем примером из «Юморески» *Ре* мажор, соч. 6 № 1, Грига. В связующей партии, ведущей к репризе, сперва развивается музыка ее контрастной средней части. Устанавливается органнй пункт на доминанте главной тональности. Во время нарастания возникают интонации, ритмы, фактура первой части, тематически предвосхищающие репризу. На тоническом кадансовом квартсектаккорде с большим подъемом проходит доминанта и затем кульминационная двойная доминанта. В верхнем слое фактуры яркое впечатление производят кварто-квинтовые звучания:

157 *Tempo di valse* Э. ГРИГ „Юмореска“, соч. 6 № 1

4. В § 34 и § 35 мы специально рассмотрели предрепризные доминантовые органнй пункты в сонатной форме и в трехчастной (преимущественно простой). Вместе со вступительными доминантовыми органнй пунктами (§ 33) предрепризные позволяют достаточно полно судить о приемах, средствах и назначении подобных преддыктовых построений.

Но к подводящим (преддыктовым) органнй пунктам принадлежат также и такие, которые готовят наступление иных разделов формы, например побочных партий сонатных форм, код произведений. Указанным построениям присущи черты, общие с изученными выше.

В циклических произведениях, когда одна часть — *attacca* — переходит в другую, также встречаются преддыкты с органнй пунктами. Мощное нарастание имеет место при переходе от третьей части к финалу Пятой симфонии Бетховена. Долго, все усиливаясь, повторяется звук *до* у литавр; в заключение этого нарастания в басу у контрабасов и виолончелей появляется звук *соль*. Создается двойной, квартовый доминантовый органнй пункт *соль — до*. Наконец, торжественно вступает тема финала.

## § 36. Динамические репризы

1. Одним из распространенных приемов образования видоизмененных, динамических реприз является следующий. Еще в пределах предшествующего репризе раздела формы (разработки сонатной формы, середины простой трехчастной формы) начинается доминантовое нарастание, устанавливается органнй пункт. В такой, исполненной ожидания, взволнованности и устремленности ситуации звучит реприза. В подобных случаях стирается грань, отделяющая репризу от предшествующего раздела, возникает большая напряженность, драматичность.

Сошлемся в первую очередь на репризу первой части «Аппассионаты» Бетховена:

Л. БЕТХОВЕН. Соната, соч. 57 ч. I

158 *Allegro assai*

Другой образец, в рамках простой трехчастной формы, заимствуем из Вступления к опере «Тристан и Изольда» Вагнера:

Р. ВАГНЕР.

„Тристан и Изольда“, Вступление

159 *Langsam und schmachkend*



2. Появление репризы на органных пунктах доминанты вносит динамичность, драматизацию и тогда, когда органые гунты устанавливаются лишь с моментом возникновения темы репризы.

Примером может служить последнее проведение темы в финале Шестой симфонии Чайковского (в общей репризе сложной трехчастной формы — реприза простой трехчастной формы):

П. ЧАЙКОВСКИЙ.  
Шестая симфония, соч. 74, финал

Подобные примеры мы находим в Этюде фа-диез минор, соч. 8 № 2, Скрябина:

А. СКРЯБИН. Этюд, соч. 8 № 2

A capriccio, con forza rit.

и в романсе «Сон» Грига:

Э. ГРИГ. „Сон“, соч. 48 № 6

162 Andante agitato

Ташкент. Гос. музучилище  
им. Хамзы

Инв. №



3. Иной характер динамических реприз связан с образованием тонических органных пунктов. Здесь изменения, по сравнению с экспозицией, вносят ощущение успокоения, утверждения первоначальной музыкальной мысли. Образец этого — Прелюдия *Ля-бемоль* мажор Шопена. В репризе-коде создается, подобный колоколу, тонический органный бас:

Ф. ШОПЕН. Прелюдия, соч. 28 № 17

163 а) *Allegretto*

б) *Allegretto* Там же

В пьесе «Маленький Хакон» *Ля-бемоль* мажор, соч. 41 № 2, Грига экспозиционное построение (предложение периода) переносится в репризе на тонический органный пункт:

Э. ГРИГ. „Маленький Хакон“ соч. 41 № 2

164 а) *Andante e ben tenuto*

Э. ГРИГ. „Маленький Хакон“ соч. 41 № 2

б) *Andante e ben tenuto*

Появляются изменения в гармонии. Уже в экспозиции выделяется вступление субдоминанты после доминанты. В соответствующий момент в репризе субдоминанта накладывается на доминанту, в свою очередь, опирающуюся на тонический бас. Возникает органно-пунктовое созвучие.

### § 37. Кульминации на органных пунктах

1. Уже при ознакомлении с подводящими (предыктовыми) построениями и динамическими репризами мы столкнулись с кульминационным значением органных пунктов. Но вопрос этот заслуживает специального рассмотрения.

Все четыре кульминации в первой части Шестой симфонии Чайковского, в том числе самая мощная генеральная («диалог» струнных, деревянных духовых и тромбонов с тубой), построены на органных пунктах.

Две сильные кульминации даны на органных пунктах, подводящих к проведениям побочной партии в скерцо Шестой симфонии. Они были упомянуты выше по другому поводу (IV. 28. 2.).

В финале той же симфонии в общей репризе (но до наступления последнего изложения основной темы) есть яркая кульминация на органном пункте (*ля* минор — *Ля* мажор — *Moderato assai*).

Большинство отмеченных кульминационных органных пунктов — доминантовые. И это вполне отвечает их возможностям: накопление напряженности в условиях дрящей неустойчивости. Как мы помним, именно опора на доминанту типична и для подводящих, в том числе предрепризных, органных пунктов и для динамических реприз.

2. Рассмотрим последовательно четыре кульминации в первой части Шестой симфонии Чайковского.

Все они расположены в разработке и в репризе. Первая кульминация (такты 189—193) своеобразна. Она строится на органном пункте терции *ми-бемоль*-мажорного трезвучия — функционально, как ясно из дальнейшего, неаполитанского секстаккорда *ре* минора; в этой тональности появляется тема «Со святыми упокой». Органный бас поддерживают контрабасы, виолончели, туба, тромбон и литавры.

Вторая кульминация в разработке изложена на органном пункте доминанты *фа-диез* минора (такты 214—228); она сильнее первой. Тревожный, фигурированный верхними вспомогательными звуками бас напоминает о начале картины 4 (в спальне графини) из оперы «Пиковая дама».

Как это свойственно Чайковскому, полифонически соединяются, противопоставляются две линии — нисходящая и восходящая. В данной кульминации из Шестой симфонии на-



встречу нисходящей мелодии у скрипок, альтов, флейт поднимается контрапунктирующий мелодический голос у тубы, тромбона и фаготов. Аналогична фактура в упоминавшейся кульминации (*Moderato assai*, ля минор — Ля мажор) из финала Шестой симфонии, а также в коде второй части симфонии. Напомним еще кульминационное звучание темы любви из Интродукции к опере «Пиковая дама». Все названные примеры скреплены органными пунктами, преимущественно (за исключением коды из второй части Шестой симфонии) доминантовыми.

Третья кульминация первой части Шестой симфонии (такты 263—276) содержится в репризе. Она подымается в своей напряженности еще выше предыдущей и смыкается с последней, генеральной, кульминацией части.

Своеобразие органного пункта в третьей кульминации заключается в том, что протяженный басовый тон входит в состав длительно звучащего уменьшенного септаккорда. И здесь голоса идут навстречу друг другу: опускается насыщенная мелкими длительностями, тревожная линия скрипок, флейт, кларнетов, а также линия гобоев; неуклонно, грозно устремляется вверх линия тубы, тромбонов, фаготов.

Органное *фа-диез* — будущая доминанта главной тональности — поддерживает и усиливает мощь этого полного смятения фрагмента.

Волна кульминации на уменьшенном септаккорде спадает, но басовое *фа-диез* продолжает звучать. Происходит исключительный по размаху подъем к последней, четвертой кульминации. Она представляет собой не только главную вершину первой части, но и сильнейшую кульминацию Шестой симфонии Чайковского — одну из крупнейших во всей музыкальной литературе. По мере подъема к ней басовое *фа-диез* постепенно, тонально и функционально, перекрашивается (IV. 28. 2.).

Четвертая кульминация (такты 285—304) звучит с трагической мощью на органном пункте доминанты *си* минора.

### § 38. Органные пункты в развитии произведения, рассмотренного в целом

1. Значение органных пунктов уже было видно из их участия в создании кульминаций, в образовании динамических реприз, в подготовке наступления разделов произведений; оно должно быть ясно из той роли, которую органнные пункты играют в первоначальном изложении музыкальной мысли и в ее завершениях.

2. Нередко органнные пункты охватывают все или почти все произведение.

В иных случаях все разделы произведения строятся в основном на органных пунктах, но разных. Таков уже упоминавшийся Этюд *фа-диез* минор, соч. 8 № 2, Скрябина. Его изложение сперва ведется на начальном тоническом органном пункте; в середине Этюда (простая трехчастная форма) появляется новый органнный пункт на тонике *Ре* мажора, интерпретируемый перед возникновением репризы как VI ступень лада; динамическая реприза начинается на органном пункте доминанты; наконец, кода опирается на заключительный, тонический органнный пункт.

В пьесе «Норвежское свадебное шествие» *Ми* мажор, соч. 19 № 2, Грига в первой части господствует двойной, квинтовый начальный тонический органнный пункт. Середина простой трехчастной формы строится сперва также на органном пункте начального типа, но фигурированном в *Си* мажоре. В репризе изложение экспозиционного, начального, органного пункта варьируется: создается активная фигурация. В коде имеет место тонический органнный пункт заключительного типа.

Но в других случаях все произведение основывается на едином (тоническом) органном пункте, называемом тогда, как мы знаем, сплошным.

3. Сплошные органнные пункты бывают обусловлены в жанровом отношении. Таковы близкие народным истокам, иной раз напоминающие о народном инструменте — волынке (*Musette*) — трио старинных танцев.

Сплошной органнный пункт применяется иногда в коде или на пути к коде циклического произведения, например в предпоследней вариации в цикле фортепианных вариаций *Фа* мажор, соч. 19, Чайковского.

Оригинальный образец почти сплошного органного выдержанного звука встречается в Прелюдии *Ре-бемоль* мажор Шопена. В средней части Прелюдии (сложная трехчастная форма) выдержанный звук сохраняется в одноименном миноре (*до-диез* минор, энгармонически равный *ре-бемоль* минору).

Сплошные органнные пункты показательны для произведений ориентального характера, то есть воспроизводящих черты, свойственные музыке народов Востока.

Проанализируем с этой точки зрения «Песню Индийского гостя» из оперы «Садко» Римского-Корсакова. Тоника *Соль* мажора в качестве органного пункта устанавливается еще в оркестровом вступлении к этой песне и затем сохраняется до конца.

В экспозиционной части («а») — «Не счесть алмазов в каменных пещерах», репризно обрамляющей песню (она изложена в концентрической, пятичастной форме: а—b—с—b—а), на органном пункте последовательно применяются от-



клонения в субдоминантовые тональности VI и IV ступеней.

В следующей части («b») к басовому органному пункту прибавляется выдержанный звук тонической квинты в верхнем голосе. В первом построении, упоминавшемся во второй части учебника (IV. 25. 2.), происходит чередование мажорного и минорного тонических трезвучий («Есть на теплом море»). Во втором построении место *соль*-минорного трезвучия занимает септаккорд VI ступени мелодического минора («На том камне Феникс»).

В новой, центральной части концентрической формы («с») гармония приобретает относительно большую подвижность.

В первом построении, над тоникой, над басу намечены контуры доминантсептаккорда: еще «выше», в верхнем слое фактуры, находится вводный септаккорд VII ступени. Его контуры — от основного тона до септими — подчеркнуты в вокальной партии. Складывается нонаккорд доминанты, разворачивается натуральный, а затем, подобно эхо, гармонический мажор («Райские все песни сладко распевает»).

Во втором построении аккорды субдоминантовой функции натурального мажора непосредственно, плавно переходят в соответствующие аккорды гармонического мажорного лада. Сперва чередуются VI ступени (в том числе увеличенное трезвучие), а затем IV ступени обоих ладов («Перья распускает, море закрывает»).

В четвертой части формы («b») вначале звучит спокойный, более простой оборот: тоника — доминантсептаккорд — тоника — на том же органном пункте («Кто ту птицу слышит»). Следующее построение примечательно тем, что лишь оно открывается одноименной минорной тоникой («Все позабывает»).

Наконец, как было сказано, дается обрамление («а»; «Несешь алмазов в каменных пещерах»).

Ощущение неги, дремотного, блаженного покоя в «Песне Индийского гостя» вызывается, конечно, рядом средств, среди которых заметную роль играет тонический органнй пункт и ласково-томные переливы гармонических красок.

Иногда почти полная непрерывность органного пункта контрастно подчеркивается тем, что на какой-то момент он снимается. Пример встречается в *ре*-бемоль-мажорном «Музыкальном настроении», соч. 16 № 5, Рахманинова — произведении, также овеянном ориентальностью.

4. Участие органного пункта в сочинении, рассмотренном в целом, проявляется, как мы знаем, и в том, что он возникает в повторяемых разделах, например в репризах, внося тем самым новое (упомянувшийся пример — Прелюдия *Ля*-бемоль мажор Шопена).

Особо должны быть отмечены случаи варьирования самого органного пункта. Речь идет о примерах, где та или иная те-

ма, тот или иной законченный фрагмент произведения излагается сперва, предположим, на тоническом, а затем на доминантовом органном пункте. Для иллюстрации приводим образцы из оперы «Хованщина» Мусоргского.

Ариозный *соль*-минорный раздел сцены «Гадания Марфы» из второго действия оперы («Тебе угрожает опала») проходит на сплошном тоническом органном пункте. Затем, в начале картины 2 четвертого действия (сцена 5), музыкальный материал ариозо воспроизводится на длительном фигурированном органном пункте доминанты в *ми*-бемоль миноре. Музыка приобретает еще более драматический, насыщенный роковыми предзнаменованиями характер.

В оркестровом Вступлении к опере «Хованщина» в *до*-диез миноре изображается мрачный благовест; глубокое *до*-диез имитирует колокол. В начале построения (преображенная тема Рассвета) чередуются альтерированная двойная доминанта (типа увеличенного квинтсектаккорда) и септаккорд II ступени:

М. МУСОРСКИЙ.  
„Хованщина“, Вступление

165 *Andante tranquillo*

Далее, в завершении Вступления, в энгармонически одноименном *Ре*-бемоль мажоре, тема Рассвета, снова на тоническом органном пункте, звучит задумчиво, тихо, светло:

166 *Moderato alla breve* Там же

В самой же опере тема Рассвета появляется на доминантовом органном пункте. Ссылаемся на пример из завершения второго действия (такты 16—22 перед концом). Здесь в *Ре* мажоре возникают отклонения в тональности II и VI ступеней:



М. МУСОРГСКИЙ.  
„Хованщина“, д. II, сцена 6

167 Moderato e maestoso

5. Оставляют сильное впечатление, запоминаются в развитии всего произведения органные пункты особо большой протяженности. Помимо всего остального, в подобных случаях действует и самый количественный фактор — размеры органного пункта.

Такова «Сцена оцепенения» в финале первого действия

оперы «Руслан и Людмила» Глинки, где на протяжении 69 тактов в медленном темпе звучит органный пункт (*ми-бемоль*).

Этот органный пункт, в его ярко выраженном смысловом значении («оцепенение»), является опорой в трехчастном построении сцены: вступление — у оркестра; канон «Какое чудное мгновенье» — у солистов вместе с оркестром; заключение-кода — у хора вместе с оркестром. В каждой из частей органное *ми-бемоль* обладает различной тональной окраской, ладовой функцией.

В первой части, вступлении (23 такта), сперва применяются *ми-бемоль* минор и *до* минор (8 тактов), а протяженный звук (в *до* миноре) служит тонической терцией. В пределах вступления далее проходят «аккорды оцепенения» (8 тактов), где *ми-бемоль* в качестве одного из выдержанных звуков — своего рода оси (стержня) — связывает эти аккорды (доминантсептаккорд и квинтсептаккорд доминантсептаккорда на расстоянии малой терции вверх). Далее тот же звук, опять в виде выдержанного, объединяет созвучия построения (7 тактов), приводящего к канону в *Ля-бемоль* мажоре.

В центральной части «Сцены оцепенения» — каноне — органное *ми-бемоль* становится доминантой *Ля-бемоль* мажора (29 тактов). В заключении-коде (17 тактов) тот же звук превращается в тонику *Ми-бемоль* мажора, в котором «Сцена оцепенения» оканчивается.

Еще одним примером огромного (136 тактов) органного пункта может служить Вступление к опере «Золото Рейна» Вагнера. Долго тянется один аккорд — *ми-бемоль*-мажорное трезвучие. Трезвучие, тем более длительно звучащее, мы склонны воспринимать прежде всего как тонику. Органное *ми-бемоль* в основном сливается с остальными звуками аккорда. Таким образом, здесь мало специфических для органного пункта несовпадений между протяженным звуком и остальными слоями фактуры.

Меняются, варьируются фактура, фигурации, оркестровка, сила звучности, регистры. По окончании Вступления, уже во время пения дочерей Рейна, отмеченный органный пункт продолжается еще в течение 21 такта. Неизменность не только самого протяженного звука, но и гармонии производит впечатление величественного покоя.

6. В произведениях, взятые в целом, или в их крупные части органные пункты входят как особо значительная сила, если они велики — длительны, если их много и они разнообразны в ладовом, тональном, функциональном отношениях. Таково второе действие («Половецкий стан») в опере «Князь Игорь» Бородин. Заметим, что многие органные пункты здесь имеют ориентальный характер.



## § 39. Органные пункты в современной музыке

1. Органные пункты принадлежат к числу средств, пользующихся в современной, в частности советской, музыке особенно широким и постоянным вниманием. Таким образом, изучение органного пункта позволяет наглядно проследить жизненность классических традиций.

В советской музыке органные пункты весьма распространены в различных жанрах — инструментальных и вокальных. Показателен, между прочим, как и в русской классической музыке, интерес к тоническим протяженным звукам, что связывается с тонико-субдоминантовой направленностью гармонии.

Органые пункты весьма активны в разных стадиях формы: речь идет и о вступительных, начальных, заключительных, и о предпризных (и других предиктовых) органных пунктах в современной музыке. Органые пункты легко переходят в упорно повторяющиеся остинатные фигуры. Различные остинато характерны для произведений Прокофьева, Шостаковича.

В § 27 настоящей главы уже были даны примеры из советской музыки — особого рода органной пункт на тонической терции.

Приводим дальнейшие иллюстрации. Примером начального органного пункта может служить первая часть Пятой симфонии Мясковского:

Н. МЯСКОВСКИЙ.  
Пятая симфония, соч. 18, ч. I

168 Allegretto amabile

На фоне протяженного тонического баса звучит поэтичная пасторальная тема.

Заключительный органной пункт, напоминающий о завершении финала «Патетической симфонии» Чайковского, находится в конце первой части Шестой симфонии Мясковского:

Н. МЯСКОВСКИЙ  
Шестая симфония, соч. 23, ч. I

169 Più lento

В гармониях отмечаем II низкую ступень, мажорную субдоминанту и попутно возникающий перед разрешением в тонику уменьшенный септаккорд с пониженной квинтой (IV низкой ступенью лада) вводный в тонику.

2. Изложение темы в ми-бемоль-минорной Прелюдии Шостаковича (из соч. 87) проходит на протяженном басовом си-бемоле (такты 1—10). Здесь, вначале, музыка звучит в натуральном си-бемоль миноре; в этой тональности формируется отклонение в ми-бемоль минор (в мелодии обращает на себя внимание характерная альтерация, понижение IV ступени — ля-дубль-бемоль). Приводим начальные такты Прелюдии:

Д. ШОСТАКОВИЧ.  
„Двадцать четыре прелюдии и Фуги“,  
соч. 87, Прелюдия № 14

170 Adagio

Лишь на три такта (такты 11—13) органной пункт снимается. Происходит тональная дерестройка, и используется новая, длительно протяженная басовая опора — на этот раз ми-бемоль (такты 14—25). Здесь, на органном пункте тони-



ки, развертывается господствующая в Прелюдии тональность. Показываем начало этого фрагмента Прелюдии:

Д. ШОСТАКОВИЧ.  
„Двадцать четыре прелюдии и Фуги“  
соч. 87. Прелюдия № 14

171 Adagio

И опять органнй пункт уходит (такты 26—31), чтобы снова вернуться к исходному моменту — басовому *си-бемолю*. Это репризное воспроизведение непродолжительно (такты 32—36).

В четырехтакте, завершающем Прелюдию (такты 37—40), лишь последние два такта опираются на органнй пункт.

Реприза этой Прелюдии Шостаковича сразу «склоняется» к основной тональности. В отличие от экспозиции, в репризе басовое *си-бемоль* сразу начинает звучать и как тоническая квинта *ми-бемоль* минора. Об утверждении основной тональности говорит глубокое *ми-бемоль*:

172 Adagio Там же

Здесь ощущается наложение натуральной минорной доминанты на тонику.

В итоге из сорока тактов Прелюдии органнм пунктом, в каждой из частей этой своеобразной простой трехчастной формы, занято двадцать девять тактов.

3. В «Мимолетности», соч. 22 № 16, Прокофьева перемены в тонально-гармонической трактовке мелодии возникают в связи с изменениями органного пункта. Проследим за этим явлением подробнее.

Тема настойчиво повторяется: аналогичные построения имеются в первом периоде (4+4, такты 1—8), в периоде репризом (такты 19—28; в репризе каждое предложение расширено на один такт) и, наконец, в коде (такты 29—34).

С самого начала тема изложена на органном пункте<sup>1</sup>:

С. ПРОКОФЬЕВ „Мимолетности“, соч. 22 № 16

173 Dolente

Органнй пункт на *ми* присутствует и во всех названных повторениях. Однако в репризе под ним применяются еще другие — двойные, квинтовые органнне пункты:

Там же

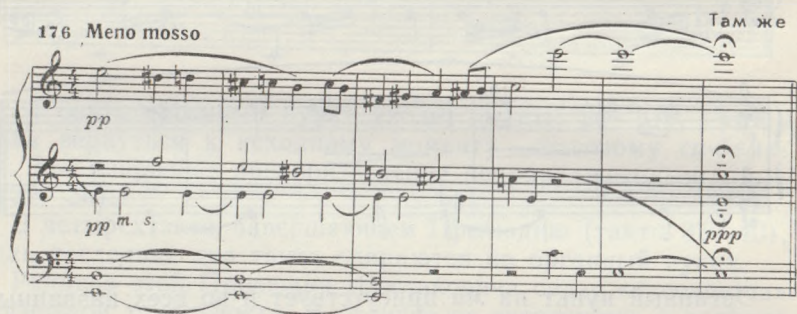
174 Dolente

<sup>1</sup> В примере выписано также и начало второго предложения — четырехтакта.





В коде нижний звук нового, квинтового органного пункта совпадает с басовой опорой исходного тематического построения; вместе с верхним звуком *си* органная квинта говорит в пользу доминантовой трактовки коды:



Ладотональная зыбкость, переменность присущи всей «Мимолетности».

Уже вначале ощущается колебание между *ля* минором и *ми* минором, двойственное значение органного *ми*. В середине пьесы (такты 9—18) выявляется фригийский *ми* минор, басовая опора *ми* получает новую окраску.

В репризе же, когда звучат в нижнем слое фактуры органные квинты *до— соль* и *ля— ми*, сперва тема «склоняется» к *До* мажору (см. пример 174), а затем проходит в *ля* миноре (см. пример 175).

В коде (см. пример 176), как уже было замечено, утверждается *ля* минор, но с опорой на доминанту.

4. В современной музыке применяются характерные протяженные тонические квинты. Примерами этого могут служить возрожденные Прокофьевым гавоты: фортепианный «Гавот» *фа-диез* минор, соч. 32, — изложение крайних частей и средняя часть сложной трехчастной формы; «Гавот» из «Классической симфонии», соч. 25, — его средняя часть, напоминающая характером *Musette*.

## Органый пункт

1. И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том I, Прелюдия *ре* минор.
  2. И. С. Бах. Органная фантазия *соль* минор (перед фугой, такты 1—9).
  3. Л. Бетховен. Пятая симфония, соч. 67, ч. III, переход к финалу (такты 324—373).
  4. Л. Бетховен. Девятая симфония, соч. 125, ч. I, реприза (такты 301—339), и ч. II.
  5. И. Брамс. Первая симфония, соч. 68, ч. I, вступление.
  6. Р. Вагнер. «Тангейзер», Увертюра, экспозиция (такты 1—18 перед побочной партией); реприза (такты 1—32 перед обрамляющим проведением хора).
  7. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», Увертюра (такты 1—7, перед соединением трех тем в репризе).
  8. П. Чайковский. «Пиковая дама», Интродукция, тема любви (такты 1—25 от конца Интродукции); д. II, картина 4 (до появления графини); баллада Томского «Однажды в Версале»; романс Полины «Подруги милые»; ариозо Германа «Если когда-нибудь знали вы чувство любви».
- Рассмотреть органые пункты в начале названных вокальных произведений.
9. П. Чайковский. Романсы: «Ночи безумные», соч. 60 № 6; «Ночь», соч. 60 № 9.
- В этих романсах рассмотреть органые пункты в фортепианных вступлениях.
- Выполнение заданий, указанных в пунктах 8 (вокальные примеры) и 9, рассчитано на сравнительный анализ. Следует отмечать характерные плагальные обороты в миноре.
10. П. Чайковский. Романс «Ночь», соч. 73 № 2.
  11. С. Рахманинов. Второй концерт для фортепиано с оркестром, соч. 18, ч. II (до цифры 19).
  12. С. Рахманинов. «Музыкальное настроение», соч. 16 № 3.
  13. А. Скрябин. Вторая симфония, соч. 29, ч. I (такты 1—20).
  14. А. Скрябин. «Поэма экстаза», заключительная кульминация (такты 1—53 от конца).
  15. А. Бородин. «Князь Игорь», д. II («Половецкий стан»): № 7 — «Хор половецких девушек», № 8 — «Пляска половецких девушек», № 17 — «Половецкая пляска с хором».
- Рекомендуется сравнить аналогичные по музыке «Пляски мальчиков».
- Анализируя гармонию органных пунктов из второго действия оперы «Князь Игорь», необходимо обратить внимание на их обилие, размеры, отметить присущие этим органным пунктам ориентальные черты (в том числе в двойных, квинтовых органных пунктах).
16. М. Глинка. «Руслан и Людмила», Увертюра («аккорды оцепенения в разработке»).
  17. Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», соч. 35, ч. II, средняя часть сложной трехчастной формы (от *Allegro molto*, переключки тромбона и трубы).
  18. П. Чайковский. Большая соната для фортепиано, соч. 37, ч. II (такты 1—8 перед *Moderato con animazione*).
  19. П. Чайковский. «Спящая красавица», д. II, картина 2, № 19 — симфонический антракт «Сон».
- Анализируя гармонию произведений, упомянутых в пунктах 16—19, следует отметить роль выдержанных звуков — средние голоса и верхний голос. Рекомендуется обратить внимание на образование при помощи протяженных звуков «стержней» созвучий.



20. А. Бородин. «Князь Игорь», Пролог, сцена затмения.  
21. И. Брамс. Первая симфония, соч. 68, ч. III, реприза (общая реприза основной *ля-бемоль*-мажорной темы).  
22. П. Чайковский. Первый концерт для фортепиано, соч. 23: ч. I, разработка *Ми* мажор (5 тактов после цифры 21; 4 такта после цифры 23); ч. III, перед кодой (цифры 65—66).  
23. А. Скрябин. Этюд, соч. 8 № 6, реприза простой трехчастной формы. В этих примерах (пункты 21—23) мы привлекаем внимание к восходящим поступенным секвенциям, нарастаниям на органном пункте доминанты.  
24. П. Чайковский. Третья симфония, соч. 23, ч. I, экспозиция (такты 1—24, перед заключительной партией).  
Рекомендуется отметить многократное возвращение к однородным органно-пунктовым созвучиям (педальным гармониям).

## ГЛАВА V

### ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВАРИРОВАНИЕ

#### § 40. Общие положения

1. Под гармоническим варьированием подразумеваются прежде всего изменения в гармонии при повторениях в мелодии.

Речь идет о вариантах гармонизации небольших мелодических построений, вплоть до отдельных попевок-интонаций, и о вариантах в гармоническом претворении законченных мелодий, например изложенных в форме периода.

Указывая на повторения в мелодии, мы имеем в виду неизменность (остинатность) построений; условимся, что при небольших, например мелизматических, отклонениях в мелодии сохраняется ее неизменность в основе.

2. Гармоническое варьирование — специфический способ производственно гармонического развития. Он служит развитию произведения в целом, обогащению его образов.

3. В гармоническом варьировании обнаруживается глубокая связь мелодии и гармонии, демонстрируется, как последняя (по выражению Глинки) «дорисовывает» первую.

Варьирование мелодических построений применяется во взаимосвязи гармонии, тембра, фактуры и т. д. Следовательно, изучение самого гармонического варьирования помогает понять многосторонние связи музыкального языка.

4. Более или менее глубокое гармоническое варьирование мелодий зависит от следующего: заменяется ли диатоника хроматикой или хроматика диатоникой; остается ли данная тональность или происходят смены тональностей. Кроме того, в пределах диатоники или хроматики, однотонального или разнотонального изложения глубина гармонического варьирования зависит от степени функциональной изменчивости гармонии, аккордов, применяемых для гармонизации мелодии.

5. Гармоническое варьирование распространяется не только на мелодические обороты или более законченные мелодии,



находящиеся «по соседству», но и на мелодические построения, расположенные «на расстоянии».

Гармоническое варьирование «на расстоянии» встречается во всевозможных репризах, его стимулируют и другого рода повторы, в частности при проведении оперных лейтмотивов.

6. Особо должно быть отмечено гармоническое варьирование в форме вариаций глинкинского типа, на неизменную мелодио-тему.

7. Гармоническое варьирование неизменных, повторяемых мелодий, попевок наблюдается в профессиональной и в народной музыке — в куплетных многоголосных народных песнях (в народных первоисточниках и в обработках).

8. Неизменность какого-либо элемента фактуры именно и побуждает, как видим, к гармоническому варьированию. С этой точки зрения надо напомнить о роли органного пункта как фактора изменчивости гармонии. В той же связи упомянем и о *basso ostinato*.

Среди распространеннейших приемов, основанных на систематической, определенным образом организованной повторности, находятся и секвенции. Их гармоническое переплетение с варьированием вообще, и гармоническим в частности, было подчеркнуто во второй главе настоящей части учебника.

9. Изучение эволюции гармонического варьирования показывает, что оно расцвело в классической музыке XIX века, в первую очередь русской.

Глинка, чьим именем назван особый тип вариаций, затем композиторы «Могучей кучки» и Чайковский создали множество примеров разнообразнейшего гармонического варьирования.

Но уже у венских классиков мы находим предпосылки для будущего расцвета этого явления.

В зарубежной музыке отметим композиторов, близость которых к народной музыке проявилась более открыто. Шопен, Бизе, Григ. Гармоническое варьирование в сочетании с другими изменениями, в условиях «удержанной» мелодии, охотно применяется и современными композиторами.

10. В учебной работе гармоническое варьирование занимает огромное место, поскольку гармонизация мелодии задачи ставит перед учащимися (в особенности на более высоких ступенях изучения курса) вопрос о выборе того или иного варианта. В практике используются различные гармонизации одной и той же задачи в целом или фрагментарно. Гармонические варианты вполне уместны и в некоторых упражнениях за фортепиано. Наконец, в гармоническом анализе надлежит самое тщательное внимание уделять гармоническому варьированию как «по соседству», так и «на расстоянии»

(см. «Указания к практическим работам» в первой части учебника).

Опыт преподавания в области гармонического варьирования требует отражения в учебных руководствах. Появление в этом учебнике специальной главы на данную тему делает особенно желательными, наряду с теоретическими соображениями и гармоническими анализами, разъяснения и советы по практическим работам учащихся.

## § 41. Практические работы учащихся

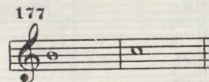
1. Внесем некоторые ограничения. Гармония в письменных работах на бас predetermined и «связана» в большей мере, чем в заданиях на верхний голос. Не будем также особенно рассматривать гармоническое варьирование в письменных работах на средние голоса. С точки зрения подхода к решению задач, нет принципиальных отличий между задачами на средние голоса и на сопрано. Более показательно и существенно для классической и современной музыки гармоническое варьирование верхнего голоса — мелодии, этим мы и займемся подробнее.

Попутно с письменными работами затронем и упражнения за фортепиано.

Гармонический анализ в настоящей главе (как, впрочем, и в остальных главах) представлен достаточно подробно в ряде параграфов.

2. Немалые возможности гармонического варьирования заключены уже в простейших двузвучных и трехзвучных интонациях.

Предположим, что надо найти гармонические варианты следующих двух звуков:



Сперва исчерпаем простейшие диатонические варианты в одной тональности, именно в До мажоре (а также в одноименной тональности).

Затем коснемся в тех же тональностях хроматических, и в том числе альтерационных, вариантов гармонизации.

Отдельно покажем диатонические и хроматические прерванные обороты. Ясно, что хроматические прерванные обороты легко могут «обернуться» оборотами эллиптическими.

Наконец, особо остановимся на гармонизации тех же звуков в других тональностях.

Почти во всех нижеследующих примерах первый звук рассматривается как представитель неустойчивости, а второй — устойчивости.



Нетрудно понять, что число вариантов в разных тональностях заметно увеличится, если мы подойдем к делу и с противоположной стороны (сперва устойчивость — потом неустойчивость).

В примерах в основном каждый звук гармонизируется лишь одним аккордом. Но можно представить себе и смены аккордов, в особенности во время ритмически длительных звуков.

Дальнейшие ограничения относятся к фактуре (приведем примеры лишь в строгом четырехголосии), регистру (пользуемся только средним регистром), тембру, динамике (мы не рассчитываем на динамические нюансы) и т. п.

Еще два обстоятельства должны быть приняты во внимание, чтобы оценить, насколько здесь, в первоначальных учебных схемах, намеренно сужена сфера возможностей гармонизации и, следовательно, конкретного, в конечном счете художественного, претворения двух выбранных звуков.

В этих примерах в общем обходится трактовка того или иного звука (*си* или *до*) в качестве неаккордовых; наконец, не предлагаются энгармонические замены двух гармонизируемых звуков.

Уже из намеченной программы гармонического варьирования<sup>1</sup> двух звуков (тем более с учетом установленных самоограничений) видно, как необыкновенно богаты, разносторонни возможности варьирования гармонии. Но гармоническое варьирование лишь одна из сторон вариационного метода развития музыки.

3. Теперь обратимся к примерам различных гармонизаций указанных двух звуков (в соответствии с нашей программой):

*C-dur и c-moll*

178

а) б) в) г) д) е)

V I V<sub>6</sub>/<sub>4</sub> I V<sub>7</sub> I

V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V<sub>4</sub>/<sub>3</sub> I VII<sub>6</sub>/<sub>5</sub> I<sub>6</sub>

<sup>1</sup> Многообразные, более широкие возможности гармонического варьирования показаны на примерах гармонизации задач и в особенности в анализах образцов из музыкальной литературы.

ж) з) и) к) л) м) н) о) п) р) с)

VII<sub>4</sub>/<sub>3</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>2</sub> I<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V<sub>9</sub> I

V<sub>2</sub>/<sub>#3</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>4</sub>/<sub>b5</sub>/<sub>3</sub> I<sub>6</sub>

III<sub>a</sub> I III<sub>a.2</sub> I VI<sub>h</sub> (мин.) I

VI<sub>h</sub> (с нижней3) (мин.) I VII<sub>6</sub>/<sub>b3</sub>/<sub>5</sub> I V<sub>4</sub>/<sub>b5</sub>/<sub>3</sub> I

Отдельно приводим примеры прерванных и связанных с ними эллиптических оборотов:

*C-dur и c-moll*

179

а) б) в)

V<sub>7</sub> VI V<sub>7</sub> VI(h) V<sub>7</sub> IV<sub>6</sub>



r)  $V_7 \rightarrow II_7$   
 д)  $V_7 \rightarrow IV_7$   
      $V_7 \rightarrow V_7$  (B, b)  
 е)  $V_7 \rightarrow DD_4$   
      $V_7 \rightarrow V_3$  (G, g)

ж)  $V_7 \rightarrow DDVII_7$  (G, g)  
 з)  $V_7 \rightarrow DD_4^{b5}$  (G, g)  
 и)  $V_7 \rightarrow DDVII_7^{b3}$  (G, g)  
 к)  $V_7 \rightarrow V_2$  (Des, Ges)

Мы поместили ряд примеров в До мажоре и в до миноре. Покажем несколько схем, относящихся к другим тональностям:

180 a) *a-moll* б) *F(dur-moll)* в) *As-dur*  
 $V \quad I \quad II_6^5 \quad I \quad DD_4^{b5} \quad I_6^4 \quad V \quad D_7^{\#5} \quad I \quad II_6^{\#1} \quad I$

Лишь бегло коснемся еще некоторых возможностей варьирования тех же звуков.

Примеры, в которых первый звук (си) является носителем устойчивости, а второй (до) — неустойчивости:

181 a) *G-dur* б) *e-moll*  
 $I \quad II_4^3 \quad I \quad II_6^5$

Примеры, в которых во время звучания каждого звука гармонии меняются:

182 a) *f-moll* б) *As-dur*  
 $I \quad II_4^3 \quad I \quad II_6^5$

Примеры, в которых один из двух звуков представляет собой неаккордовый:

183 a) *G-dur* б) *a-moll* в) *C-dur* г) *c-moll(dur)*  
 $I \quad I(\text{зад.}3) \quad II_4^3 \quad V_7(\text{зад.}5) \quad I(\text{зад.}1) \quad DD_4^{b5}(\text{зад.}7)$

В примере 183г образовался «тристанов аккорд». В примере 183б секста доминантсептаккорда (до) может рассматриваться и как звук, получивший «права» аккордового.

Изменение направления двух данных звуков (не си—до, а до—си) предусматривает новые, так сказать первоочередные, варианты гармонизации, в том числе с участием кадансового квартсекстаккорда или характерного задержания терции (квинты) доминанты (в До мажоре, до миноре и ля миноре), с участием секстаккорда II низкой ступени (в си миноре и Си мажоре) и т. д.

4. При варьировании трех звуков (например, до—ре—ми) в восходящем или нисходящем движении варианты можно сгруппировать, например, так:

- изменения в гармонизации среднего звука;
- изменения в гармонизации первого звука;
- изменения в гармонизации последнего звука.

Предположим, что мы будем исходить из восходящего движения указанных трех звуков.

Варьируя гармонизацию среднего звука, прежде всего, естественно показать различные варианты доминантовой функции, окруженной тоникой:

184 a) *C-dur* и б) *c-moll*  
 $I \quad V \quad I \quad I \quad V_6 \quad I \quad I \quad V_7 \quad I$



185 C-dur и c-moll

а) б)

I V<sub>6</sub><sub>5</sub> I I VII<sub>7</sub> I

Теперь иллюстрируем варианты субдоминантовой функции:

186 C-dur и c-moll

а) б)

I II<sub>6</sub> I I II<sub>2</sub> I

Среди хроматических вариантов отметим, например, такой:

187 C-dur и c-moll

I DD<sub>4</sub><sup>b5</sup><sub>3</sub> I

Первый звук (до) можно гармонизовать той или иной субдоминантой:

188 C-dur и c-moll

а) б)

IV VII<sub>7</sub> I VI V I

189 C-dur и c-moll

а) б)

VI<sub>7</sub> II<sub>6</sub> I II<sub>7</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> I

Последний звук (ми) может быть представлен III ступенью:

190 C-dur и c-moll

а) б)

I V III I V<sub>2</sub> III

При противоположном движении возникает характерный завершающий кадансовый оборот. В данном случае надо иметь в виду прежде всего варианты исходного и заключительного звуков.

Простейшей кадансовой последовательностью здесь будет кадансовый квартсектаккорд, доминанта (предположим, доминантсептаккорд) и тоника; замены кадансового квартсектаккорда, например, таковы:

191 C-dur и c-moll

а) б)

K<sub>4</sub> V<sub>7</sub> I III<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub><sup>c6</sup> V<sub>7</sub> I

(D c<sup>b</sup>)

192 C-dur и c-moll

а) б)

IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I



е) ж)

$DD_{VII}^6$   $V_7^{c6}$  I  $DD_9$   $V_7$  I

з) и)

$DD_{VII}^6$   $V_7^{c6}$  I III в.  $V_7$  I  
(V→V1)

Варьирование последнего звука (*до*) подсказывает всевозможные прерванные обороты.

В наших примерах — гармонического варьирования трех звуков — мы опустили гармонизации в других тональностях, кроме *До* мажора, и смены гармоний во время звучания каждого звука.

5. Рекомендуем письменно и за фортепиано варьировать гармонизацию двузвучных и трехзвучных интонаций. Например:

190

Выполняя задания, советуем вносить ритмические варианты в имеющийся мотив:

191

Кроме того, для обогащения вариантов следует прибегать к использованию неаккордовых звуков, сменам гармоний при звучании одного из звуков и к другим приемам.

6. В первой части учебника был показан шаг за шагом ход решения задачи на диатоническую мелодию с гармоническим варьированием, также в основном диатоническом (часть I: IV. 43. 1.—2.).

Приводим дальнейшие примеры гармонического варьирования задач, однако имея в виду в первую очередь хроматику. Мы обращаемся здесь к мелодии из задачника Аренского.

Условия задачи № 394 не содержат ни одного хроматического звука:

1

Попытаемся выявить хроматические гармонии, отклонения, скрытые в звуках *до*-мажорной мелодии.

Следует оговорить, что приведенная задача помещена в третьем разделе сборника Аренского, посвященном задержаниям, в частности нисходящим, в одном голосе. Мы намеренно расширяем «рамки» голосоведения; вообще применение разносторонних приемов при решении более простых задач целесообразно для учащихся, уже обладающих серьезной подготовкой, как это и должно быть на специальном курсе гармонии (часть I: IV.43.2.).

Даем образец решения задачи:



Рекомендуем не только разобрать всю гармонизацию, голосоведение, но и отдельно прослушать каждый приписанный голос: бас, тенор, альт. Желательно добиваться мелодической осмысленности любого голоса. Показываем гармоническое варьирование во втором предложении периода, такты 5—8:

Привлекаем внимание к такту 7, где обнаруживается  *соль*  минор — тональность, которую не видно «на поверхности» условий задачи.

Еще один нюанс при гармонизации этого такта отмечаем ниже:

Теперь приводим чисто диатоническую гармонизацию этой же мелодии. Она производит контрастное впечатление ишний раз демонстрирует разнообразные возможности диатоники:

Укажем на ход баса в тактах 5—6, а также на выявившиеся III и VI ступени в такте 7.

Из задачи № 876, помещенной в девятнадцатом разделе сборника Аренского, мы берем для гармонических вариантов лишь первые четыре такта. Напоминаем задачу в целом:

Все предлагаемые гармонические варианты дают возможность ближайшее продолжение гармонизации осуществить в  *Ре-бемоль*  мажоре, что наиболее естественно.

Исходным вариантом первого четырехтакта может быть такой:

Сразу же показываем функционально сравнительно сходное решение, с фигурацией имитационного склада:

При гармонизации можно исходить из подчиненной тональности II ступени:



200 1 2

Легко складываются цепочки доминант:

201 1 2 3 4

Примеры 200 и 201 более просты по гармониям. Усложненным вариантом, с той же «цепочкой доминант» в основе, будет такой:

202 1 2 3 4

Наконец, еще более сложным, новым решением может быть следующее:

203 1. 2. 3. 4.

Относительно сложные, насыщенные варианты гармонизации первого четырехтакта задачи требуют, во избежание простоты, использования и в дальнейшем аналогичных приемов и средств. Необходимость сохранения единого облика задачи, при опоре на сравнительно сложную гармонизацию, в этом случае связана со своими трудностями.

7. Приводим краткую сводку приемов гармонического варьирования. Нижеследующие обобщения относятся по сути к разным голосам многоголосия; однако здесь имеется

в виду ход варьирования верхнего голоса, неизменной мелодии, со свойственными данным обстоятельствам особенностями.

а) Данная диатоническая мелодия или ее отрезок часто могут быть гармонизованы и диатоническими, и хроматическими средствами. Возможно применение альтерации и энгармонизма.

б) В вариантах могут встречаться не только однотональное изложение, но и отклонения, модуляции.

в) Предполагаются изменения лада, тональности и функций аккордов.

Типичны случаи гармонизации данной мелодии в параллельных тональностях.

Звуки мелодии, ее отрезков могут быть гармонизованы аккордами всех функций, лишь неустойчивых функций (доминанта или субдоминанта), аккордами тоники и доминанты и т. д. В пределах доминанты или субдоминанты применяются аккорды разных ступеней, диатонические и хроматические.

г) В аккордах имеются в виду изменения обращений, мелодических положений, расположений.

д) Возможны изменения в количестве голосов аккордов — более прозрачное изложение (например, трехголосие вместо четырехголосия) и, напротив, более насыщенное (скажем, пятиголосие вместо четырехголосия), используются дублировки голосов.

е) В выборе аккордов представляется возможность исключительного или преимущественного применения трезвучий, септаккордов, нонаккордов, их различных комбинаций.

ж) В мелодии и ее интонациях отдельные звуки могут мыслиться как аккордовые и неаккордовые (задержания, проходящие и т. д.).

з) Голоса многоголосия возможны более или менее подвижные.

Типичны хроматические голоса (средние и бас) в вариантах сопровождения диатонических мелодий.

и) Данный звук мелодии гармонизуется одним или несколькими аккордами. Предполагается более или менее быстрая гармоническая пульсация. При этом подразумевается как сохранение, так и смена функций аккордов, то есть различная скорость пульсации функций.

к) Может иметь место изложение с различной силой звучности, различными нюансами, в различных регистрах.

л) Ясно, что повторяемые построения могут быть по-разному инструментованы, представлены в инструментальном и вокальном изложении (в том числе хоровом), что им может быть придан разный жанровый характер, что темп их также может быть различен.

Впрочем, здесь мы выходим за пределы гармонического



варьирования и говорим о музыкальном развитии, об изменениях, о варьировании в более широком смысле.

Общая фактура варьируемых построений мыслится тоже разнообразной (например, плавное, слитное или насыщенное паузами аккордовое изложение, изложение с репетициями аккордов, с различными видами гармонической фигурации).

С более широкой точки зрения на фактуру, подразумевается изложение в виде этюда, ноктюрна, вальса, колыбельной, скерцо и т. п.

При выборе вариантов гармонизации надо учитывать форму мелодии. Например, особого внимания требуют кадансы, варьирование в репризах, в цикле вариаций глинкаевского типа.

Напоминаем, что используется гармоническое варьирование как «соседних» построений, так и находящихся на том или ином «расстоянии».

Итак, мы рассмотрели различные возможности, приемы гармонического варьирования. Они сочетаются с варьированием иного рода (введением полифонии, различной инструментовкой и т. д.). Гармоническое варьирование неизменной мелодии — один из способов последовательных изменений, способов музыкального развития.

## § 42. Гармоническое варьирование коротких мелодических построений

1. Обращаясь к художественному творчеству, покажем прежде всего примеры варьирования гармонии, раскрывающие возможности, скрытые в небольшом числе звуков. Таким образом, мы продолжим ознакомление с теми же условиями гармонического варьирования, которые были отмечены в предыдущем параграфе.

Замечателен образец из первой сюиты «Арлезианка» Бизе. По окончании до-минорного первого номера — Прелюдии (марша) — появляется в *Ля-бемоль* мажоре следующий медленный эпизод (*Andante molto*):

Ж. БИЗЕ. „Арлезианка“, Прелюдия

*Andante molto*

204 1. 2. 3.

*p* *ben cantabile*

4. 5. 6.

7. 8. 9.

10. 11. 12.

13. 14. 15.

16. 17. 18.

*dolce*



На протяжении этого эпизода в одном и том же ритме, восемь раз, охватывая восемь двутактов, кларнетом повторяются четыре звука (*ми-бемоль, соль, фа, ми-бемоль*). В девятый раз введено изменение — заключительный звук оборота не *ми-бемоль*, а *ми-бикар* (кроме того, звуки дублированы в терцию двумя флейтами). Наконец, в последний, десятый раз восстанавливается заключительное *ми-бемоль*.

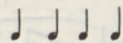
Таковы, можно сказать, заданные условия гармонического варьирования.

Повторяемый оборот представляет собой не основную мелодию, а служит фоном для изложения саксофоном темы.

Осуществляя гармоническое варьирование, Бизе подчиняет его требованиям простой репризной двухчастной формы с кодой. Первый восьмитакт (четыре проведения остинатной интонации) является модулирующим периодом повторного строения из *Ля-бемоль* мажора в *до* минор. Следующий четырехтакт (два проведения интонации) — середина типа развития; далее проходят репризный четырехтакт (два проведения интонации) и, наконец, четырехтактовая кода (два проведения интонации). Как видим, единственное изменение в самом мелодическом обороте совпадает с началом коды и «подсказывает» свежую гармонию.

Кода продлена одним дополнительным тактом.

Изложению периода (тема начинается из затакта) предшествует вступительный двутакт, устанавливающий равномерную пульсацию сопровождения:



Итак, в этом *ля-бемоль-мажорном* эпизоде имеются десять гармонических оборотов. Но только два из них гармонически повторяются (хотя в иных отношениях — в фактуре,

инструментовке — и здесь есть отличия): речь идет о кадансирующем двутакте первого предложения периода и его воспроизведении в конце двухчастной формы — репризе первого предложения (см. пример 204, такты 5—6 и 17—18). В обоих случаях звучат кадансовый квартсекстаккорд, доминантсептаккорд и тоника *Ля-бемоль* мажора.

Исходный двутакт гармонизован тоникой, «окружающей» уменьшенный септаккорд вспомогательного значения — вводный в доминанту (см. пример 204, такты 3—4).

В начале второго предложения периода варьируются первые гармонии оборота: вместо тоника (или кадансового квартсекстаккорда) применен доминантсептаккорд к субдоминанте и затем субдоминанта.

Завершающий период двутакт (см. пример 204, такты 9—10), при сохранении остинатного мелодического оборота, гармонизован в другой тональности, именно в *до* миноре. Таким образом, значение каждого звука (*ми-бемоль—соль—фа—ми-бемоль*) остинатной формулы меняется. В господствующем и почти неизменном, в широком смысле, *Ля-бемоль* мажоре эти звуки были V—VII—VI—V степенями лада; в *до* миноре они стали III—V—IV—III степенями.

Следовательно, их положение по отношению к I ступени тональности изменилось<sup>1</sup>.

Минорный каданс периода гармонически оформлен аналогично кадансам первого и репризного предложений. Но доминанта — второй аккорд оборота — варьирована: в *до* миноре доминантсептаккорду предшествует доминанта с секстой.

Четырехтакт середины (см. пример 204, такты 11—14) разбивает первый двутакт, то есть оборот со вспомогательным уменьшенным септаккордом. В начале середины фониически знакомый вспомогательный уменьшенный септаккорд «окружен», однако, другим уменьшенным септаккордом. Но последний, в свою очередь, является «вспомогательной гармонией», подчиненной доминанте. Наконец, доминанта (терцквартаккорд доминантсептаккорда) снова «окружает» уменьшенный септаккорд исходного оборота.

По сравнению с первым двутактом первого периода, в первом двутакте репризы варьированы вторая и третья гармонии (см. пример 204, такты 15—16). На месте вспомогательного уменьшенного септаккорда появился терцквартаккорд доминантсептаккорда; тоническое трезвучие заменено тоническим секстаккордом.

О кадансе репризы уже говорилось.

Кода вначале вносит просветление, еще одну тональную

<sup>1</sup> О. Л. Скребкова в работе «О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова» называет подобное явление «относительным смещением мелодического уровня» (см. «Вопросы музыкального знания», том III. Музгиз, М., 1960).



смену. Она «отвечает» завершению периода. В коде, благодаря изменению оstinатного мелодического оборота (*ми-бемкар!*), звучит не *до* минор, а *До* мажор. Последний оборот коды опять изложен в *Ля-бемоль* мажоре.

В течение этого столь длительного, постепенного гармонического варьирования вершина оstinатного мелодического оборота (*соль*) то является аккордовым, то неаккордовым звуком (задержанием). В первом, третьем, пятом и шестом двутактах *соль* служит неаккордовым звуком — задержанием; в остальных двутактах формы и в ее коде *соль* — звук аккордовый.

### § 43. Гармоническое варьирование коротких мелодических построений

(Окончание)

1. Последовательное варьирование десяти оstinатных мелодических оборотов в сюите «Арлезианка» Бизе можно условно рассматривать как тему и серию вариаций. Но главный тематический смысл фрагмента из «Арлезианки» заключается не в оstinатной фигуре. Она является приметным, но все же сопутствующим элементом целого. Значительность этой интонации в том, что она активно стимулирует варьирование средств музыкального языка.

Сейчас мы приведем примеры, где повторяемое мелодическое построение находится на первом плане.

В периоде из *ми*-минорной пьесы «Тоска по родине», соч. 57 № 6, Грига<sup>1</sup> имеются четыре мелодически сходных двутакта:

Э. ГРИГ. „Тоска по родине“, соч. 57 № 6

205 Andante

Отличия второго двутакта от первого и, соответственно, четвертого от третьего состоят в дроблении сильной доли: в результате звук *соль* перемещается на вторую восьмую.

Первый и четвертый двутакты гармонически раскрыты как кадансы плагальный и автентический:

<sup>1</sup> Пример приведен в книге «Музыкальная форма» И. В. Способина. Музгиз, М.—Л., 1947, глава I.

206 Andante

Там же

По гармоническому оформлению — кадансово-утвердительному характеру — эти двутакты сходны и обрамляют период. Средние двутакты гармонически сложнее, заключены в рамку более определенно выраженного *ми* минора, то есть оборотов с участием тоника.

Опорными гармониями второго и третьего двутактов (в периоде господствует ямбическая структура) являются аккорды мелодической (дорийской) субдоминанты (такт 4) и двойной доминанты (такт 6). Таким образом, все гармоническое развитие периода идет от тоника, через субдоминанту и двойную доминанту, к завершающей тонике автентического каданса.

Варьируя гармонию, Григ ни разу не повторился и при этом достиг большой цельности; нет и намека на пестроту. Гармония пульсирует равномерно — меняется от такта к такту. Аккорды во всех слабых, нечетных тактах приметно различны; ближе всего аккорды четных, сильных, второго и восьмого тактов, образующих тоническую рамку; но в первом двутакте применяется секстаккорд, а в последнем — трезвучие тоника.

Наиболее сложен, «удален» от диатонического *ми* минора, второй двутакт. Его гармонический оборот, взятый сам по себе, естественней всего понимать как субдоминанту и доминанту *ре* минора; но в общем контексте *ля*-мажорное трезвучие, разумеется, подчинено *ми*-минорной тонике; здесь, в конце первого предложения, вводится полуплагальный каданс, занимающий место обычного, полуавтентического, половинного.

В гармонии чувствуются красочные переливы. Например, переход от такта 2 к 3, от такта 4 к 5 (два мажорных трезвучия).



При всем богатстве и разнообразии гармонического варьирования оно, как было сказано, служит целому — изложению мысли в форме периода. В третьем двухтакте (в зоне «золотого деления») появляется кульминация, выраженная фактурно-гармоническими средствами: аккорд двойной доминанты построен в самом низком регистре, звучит наиболее глубоко. Эта кульминация накапливалась постепенно — движение от мажорной субдоминанты через VI ступень к кульминационному моменту, — но она производит контрастное впечатление.

2. Варьируемые, повторяемые мелодические построения, которые мы привели (Бизе, Григ), находились «по соседству». Теперь рассмотрим образец гармонического варьирования «на расстоянии». В «Общих положениях» данной главы отмечалось большое и многостороннее значение этого приема в разных формах и жанрах.

Сравним в Ноктюрне *до* минор, соч. 48 № 1, Шопена гармонии начальной двузвучной интонации (*соль—ля-бемоль*) в экспозиционном и репризном периодах крайних частей сложной трехчастной формы:

Ф. ШОПЕН.  
Ноктюрн, соч. 48 № 1

207 а) *Lento*      б) *Lento*

а) *Lento*      *Doppio movimento*      г) *Doppio movimento*

*Doppio movimento*

д) *Doppio movimento*

Исходные обороты (см. пример 207а и г) начинаются с тоники *до* минора; в первом случае тоника переходит в секстаккорд VI ступени, во втором случае — в септаккорд IV ступени.

Два оборота (см. пример 207в и д) открываются с доминанты к субдоминанте *до* минора. Оба раза они служат началом отклонения в параллельный мажор; но в первом случае, после доминанты к субдоминанте, взят септаккорд II ступени *Ми-бемоль* мажора; во втором случае появляется трезвучие II ступени (трезвучие IV ступени *до* минора).

Таким образом, в общем гармоническом варьировании интонации *соль—ля-бемоль* мы находим линию «субварьирования»: сопоставляются, сравниваются соответствующие моменты в форме, в экспозиционном и репризном периодах на значительном «расстоянии».

Второе предложение первого, экспозиционного, периода Ноктюрна вносит новый вариант: та же интонация показана в параллельном *Ми-бемоль* мажоре (см. пример 207б).

Конечно, интерес и значение гармонического варьирования в Ноктюрне увеличится, если будет разобрана вся пьеса и, в частности, учтено варьирование фактуры в ее третьей, большей части<sup>1</sup>.

#### § 44. Гармоническое варьирование лейтмотивов

1. Рассмотрим несколько гармонических вариантов одного из самых коротких вагнеровских лейтмотивов — трехзвучного лейтмотива судьбы. Начиная со сцены 4 второго действия оперы «Валькирия», он проходит через оперный цикл «Кольцо нибелунга».

Трагической по своей сути, лейтмотив судьбы чаще всего встречается в ситуациях, насыщенных ощущением роковых предзнаменований, темных пророчеств, или тогда, когда события принимают мрачный поворот и тяжкие предсказания сбываются. Таковы: сцена 4 второго действия оперы «Валькирия», где Брюнгильда вещает Зигмунду о его неизбежной гибели, или сцена 5 из того же действия — поединок Зигмунда и Гундинга; сцена трех вещей норн из Вступления к опере «Гибель богов», эпизод убийства Зигфрида Гагеном (сцена 2 третьего действия), завершающий тетралогии монолог Брюнгильды.

Но лейтмотив судьбы появляется и в более светлых, даже ликующих сценах, когда в воспоминаниях героев возникают

<sup>1</sup> Гармоническое варьирование «на расстоянии» сравнительно небольших мелодических построений уже было затронуто в главе об отклонениях во второй части учебника на примере Ноктюрна *Ми* мажор, соч. 62 № 2, Шопена (II.5.3.).



образы трагической обреченности и композитор хочет напомнить об этом слушателям. Так, лейтмотив судьбы применяется в сцене пробуждения Брюнгильды в конце оперы «Зигфрид».

Иногда и самый лейтмотив судьбы таинственно преобразуется и получает более светлую окраску. Сохраняется чувство чего-то страшного, словно скрывающегося где-то в глубине. Загадочно-маняще звучит лейтмотив судьбы в сцене усыпления Брюнгильды в конце оперы «Валькирия».

Можно утверждать, что лейтмотив судьбы — один из важнейших в «Кольце нибелунга». Он не принадлежит какому-либо герою оперы, даже самим богам. Судьба безлична, управляет, по идее Вагнера, всем.

2. В вагнеровских образцах мы сразу узнаем так называемый «мотив вопроса», впервые у классиков последовательно, с явным программным замыслом, примененный Бетховеном во второй части сонаты, соч. 81а:

Л. БЕТХОВЕН.  
Соната, соч. 81а, ч. II

208 a) *Andante espressivo* б) *Andante espressivo*

Andante espressivo

а) *Andante espressivo* г) *Andante espressivo*

Andante espressivo

д) *Andante espressivo*

Во всех выписанных вариантах средний звук «мотива вопроса» понимается как нижний вспомогательный по отношению к первому звуку; этот вспомогательный звук уходит скачком и становится по отношению к последнему, третьему звуку своего рода предъемом.

Первый звук готов превратиться в задержание, что ясно видно из примеров 208в и д; задержание ощущается и в примере 208б.

Именно такое соотношение аккордовых и неаккордовых звуков в аналогичном трехзвучном мотиве показательно для Вагнера.

В собственно гармоническом смысле у Бетховена находим два варианта мотива (см. пример 208а и в). Остальные случаи представляют собой субварианты, оттенки указанных.

В примере 208а минорная субдоминанта переходит в доминантовый уменьшенный вводный септаккорд в тональности *Соль* мажор. Однако в контексте тоника *Соль* мажора трактуется как доминанта основной тональности — *до* минора. С этой точки зрения оборот начинается тоникой.

Субварианты, оттенки данного оборота (в исходном значении субдоминанта — доминанта) мы наблюдаем в примерах 208б и 208г; в примере 208г дан квинтсектаккорд II ступени; в примере 208б первый аккорд — скорее задержание, но в какой-то степени и септаккорд IV ступени с пропущенной квинтой.

Во втором бетховенском варианте вместе с его оттенком (см. пример 208в и 208д) в обороте сохраняется одна доминантовая функция.

Первое созвучие — задержание или субдоминанта II ступени на органном пункте доминанты — переходит, опять-таки при помощи «вспомогательного предъема», в малый нонаккорд доминанты. Пример 208д отличается от примера 208в более полнозвучным изложением. Такого рода звучности минора (по строению ундецимаккорды) обладают иногда чертами мрачной экспрессии. Это мы видим в коде Вступления к опере «Тристан и Изольда» Вагнера, в коде первой части Третьей симфонии Скрябина.

Коренной вид «мотива вопроса» интонационно именно такой, как мы рассмотрели: движение от исходного звука на малую секунду вниз и затем от второго звука на малую терцию вверх.

Но у Бетховена в последнем Квартете *Фа* мажор, соч. 135, находим и интонационный вариант «мотива вопроса», более близкий лейтintonации «Прелюдов» Листа:

Л. БЕТХОВЕН.  
Квартет, соч. 135. финал

209 *Grave*

Muss es sein?

У Бетховена в миноре используется скачок на уменьшенную кварту (истоки такого интонационного шага видны в теме фуги *до-диез* минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»).

Смысл подобной интонации, именно как «мотива вопроса», в Квартете Бетховена несомненен: на вопрос — «Должно ли это совершиться» — следует ответ: «Это должно совершиться»:

210 *Allegro* Там же

Es muss sein! Es muss sein!

Выписанный пример является музыкальным эпиграфом к финалу Квартета. «Мотив вопроса» звучит в *фа*-минорном *Grave* перед оживленной *фа*-мажорной экспозицией и репризой сонатной формы. Утвердительный ответ возникает в изложении сонатной формы.



«Мотив вопроса» иногда вплетается в тему как один из ее элементов; в приводимых примерах он ее начинает:

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ.  
„Сказание о невидимом граде Китеже“,  
Вступление

Larghetto alla breve

211

А. СКРЯБИН. Третья симфония, соч. 43, ч. II

Lento

212

В примерах 211 — Вступление к опере «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова — и 212 — начало второй части Третьей симфонии Скрябина — данная интонация представлена в мажоре. Значительно ближе по экспрессии к вагнеровским образцам из тетралогии «Кольцо нибелунга» эта интонация в коде первой части той же симфонии Скрябина:

А. СКРЯБИН. Третья симфония, соч. 43, ч. I

213 Allegro

3. Среди гармонических вариантов лейтмотива судьбы в цикле «Кольцо нибелунга» Вагнера на первое место должно быть поставлено то его изложение, которым открывается оркестровое вступление большой сцены Брюнгильды и Зигмунда (сцена 4 из второго действия оперы «Валькирия»):

Sehr feierlich und gemessen

214

Общее в гармоническом отношении у Вагнера с Бетховеном, с исходным «мотивом вопроса» из медленной части бетховенской сонаты (см. пример 208а), заключается в следующем: в обоих случаях первое созвучие — минорное по колориту, на его фоне появляется «вспомогательно-предьёмный» звук; оканчивается оборот аккордом доминантовой функции. Но, не говоря о различиях фактуры, инструментовки, контекста и других, собственно гармоническое новшество Вагнера сказывается особенно в трактовке первого созвучия. Его можно определить как VI низкую минорную ступень и как созвучие с участием побочного тона (заменного звука). В уменьшенном септаккорде вводимом в тонику (в виде секундакорда) на месте терции находится кварта, квинта (в фа-диез миноре звук *si*) пропущена. Звук ля, то есть упомянутая кварта, подобно задержанию, переходит в терцию аккорда — соль-диез («вспомогательно-предьёмный» звук интонации).

Данный вариант (см. пример 214) в оперной тетралогии «Кольцо нибелунга» играет роль прототипа гармонизации лейтмотива судьбы. Первое созвучие здесь трехзвучно. В ряде сопутствующих вариантов оно принимает четырехзвучную форму. Приводим пример из музыки, предшествующей «Похоронному маршу» в опере «Гибель богов» — момент смерти Зигфрида:

Р. ВАГНЕР. „Гибель богов“, д. III, сцена 2

215

Sehr langsam und feierlich

bie- tet mir Gruss!



В таком четырехзвучном виде созвучие пополнено квинтой (в нашем примере в тональности *соль-диез* минор звуком *до-диез*)<sup>1</sup>.

Другой гармонический вариант лейтмотива, имеющий в «Кольце нибелунга» также немало ответвлений, содержится в непосредственном продолжении музыки приведенного первого образца (см. пример 214).

После секвенцирования в *соль-диез* минор лейтмотива-прототипа Вагнер возвращается в *фа-диез* минор. Лейтмотив судьбы вплетен в широкое, слитное мелодическое построение:

216 R. WAGNER. „Валькирия“ д. II, сцена 4

Sehr feierlich und gemessen

Мы имеем в виду прежде всего то проведение лейтмотива, которым построение заканчивается (см. пример 216, такты 3—4). Здесь внимание привлекает заключительная последовательность оборота: альтерированная двойная доминанта (экспрессивный увеличенный терцквартаккорд) — доминант-септаккорд. Ответвлением, субвариантом указанной последовательности из той же сцены оперы «Валькирия» оказывается следующая:

217 R. WAGNER. „Валькирия“, д. II, сцена 4

Etwas langsamer

noch mach \_ te dein Blick

В данном случае сочетание альтерированной двойной доминанты и доминанты (*си* минор) распространяется на весь лейтмотив. В обороте увеличенный квинтсектаккорд двойной доминанты сменяется увеличенным терцквартаккордом.

Другой субвариант, исходящий от увеличенного квинт-

<sup>1</sup> Четырехзвучный вариант подобен так называемой «рахманиновской гармонии» (часть II: V.28.1.—7.).

сектаккорда двойной доминанты, демонстрирует переход этого аккорда в уменьшенный септаккорд вводный в тонику (*си-бемоль* минор). Этот уменьшенный септаккорд, подчиняясь метро-ритмическому строению интонации лейтмотива, получает «вспомогательно-предъёмное» значение:

R. WAGNER. „Зигфрид“, д. II, сцена 1

218

zürnt um die That?

Пример заимствован из сцены 1 третьего действия оперы «Зигфрид» (монолог Эрды).

Подробнее рассмотрим цитированное широкое мелодическое построение из оперы «Валькирия» (см. пример 216).

Интонация лейтмотива в мелодической секвенции проходит дважды, причем последний звук первого звена становится первым звуком второго. Но гармонизация лейтмотивов-звеньев различна. Таким образом, гармоническое варьирование дано здесь на весьма близком расстоянии.

О заключительном, втором звене мелодической секвенции, оканчивающем все построение (альтерированная двойная доминанта — доминанта), мы уже говорили. Первое же звено отличается по гармонизации диатоническим характером (квартсектаккорд I ступени, квинтсектаккорд и основной вид II ступени *фа-диез* минора).

Диатонические формы гармонизации лейтмотива судьбы в цикле «Кольцо нибелунга» составили особую группу, которая содержит как бы «эталоны» и свои ответвления, субварианты. Но хроматическая гармонизация лейтмотива в операх господствует.

В целом расчлененное и слитное построения (см. примеры 214 и 216) подобны классическому периоду, в котором второе предложение объединяет, суммирует элементы первого. Но слитное построение обобщает целое и в ином, своеобразном смысле. Интонации его секвенции (*ля-соль-диез-си-ля-диез-до-диез*) воспроизводят звуки интонаций секвенции предыдущего, расчлененного построения. Это приводит к образованию гармонического варьирования «на расстоянии», которое рассматривалось выше: различная гармонизация мелодически неизменных звуков. Интересно сравнить гармонизацию идентичных звуков лейтмотива судьбы в расчлененном и слитном построениях (см. примеры 214 и 216).

Богатство гармонического варьирования выражается в:



первом двенадцатитакте сцены не только в том, что нам удалось подметить. В расчлененном построении (восьмитакт; см. пример 214) у литавр с «роковой неизменностью» повторяется выдержанный звук. Тот же звук *до-диез* сохраняется и при секвентном перемещении лейтмотива из *фа-диез* минора в *соль-диез* минор. Но здесь меняется значение этого звука в аккорде: из примы доминантсептаккорда он превращается в септиму. Во втором, слитном построении (четырёхтакт; см. пример 216), в процессе мелодической секвенции, на интонациях лейтмотива происходит модуляция из *фа-диез* минора в *си* минор.

Весь двенадцатитакт смещается секвентно на тон вверх, возникает сложная секвенция (II. 9. 3.). Лейтмотив Валгаллы, исполняющийся оркестром, подводит к началу пения. И снова, уже у певцов вместе с оркестром, проходит аналогичная сложная секвенция; но варьирование продолжается: второе крупное звено сложной секвенции в вокально-оркестровом изложении сокращено и приводит к иным тональным результатам.

4. Выше шла речь о группе диатонических вариантов лейтмотива судьбы.

Первое появление такого варианта мы уже видели (см. пример 216). Родственный этому вариант — движение от минорной тоники к субдоминанте II ступени — мы находим во Вступлении к опере «Гибель богов», в начале большой сцены трех рорн:

Р. ВАГНЕР.  
„Гибель богов“, Вступление

219 *Mässig langsam*

К варианту-прототипу и к другим наиболее характерным хроматическим вариантам лейтмотива судьбы ближе подходят другие диатонические гармонизации лейтмотива, например из второго действия оперы «Валькирия»:

Р. ВАГНЕР.  
„Валькирия“, д. II, сцена 4

220 а) *Etwas langsamer*

Там же.

6)

Редко встречается лейтмотив судьбы в условиях мажора. Примером может служить окончание сцены 4 из второго действия оперы «Валькирия»:

Р. ВАГНЕР. „Валькирия“, д. II, сцена 4

221 *Sehr lebhaft*

После органного пункта на доминанте *Ля* мажора его заключительным оборотом оказывается этот лейтмотив. Впрочем, данные аккорды сами по себе не содержат именно мажорных признаков.

Необычно начало лейтмотива с мажорного трезвучия. Показывая также диатонический вариант в *ре* миноре из сцены 1 третьего действия оперы «Зигфрид»:

Р. ВАГНЕР. „Зигфрид“, д. III, сцена 1

222

5. Поражающим по новизне впечатления оказывается вариант лейтмотива судьбы, впервые появляющийся в конце оперы «Валькирия», в сцене усыпления Брюнгильды Вотаном. Светлый колорит сливается здесь с чувством загадочности и манящего будущего.



Приводим пример из оркестрового заключения оперы «Валькирия»:

223 *Mässig bewegt* P. ВАГНЕР. „Валькирия“, д. III, сцена 3

The score for example 223 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/4 time, marked 'Mässig bewegt' and 'pp'. It features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, ending with a final chord marked 'pp'.

Замечателен фригийский характер гармонизации оборота. Ре-минорное трезвучие звучит как фригийская VII ступень, переходящая в заключительную мажорную гармонию (что вообще, как мы знаем, свойственно многим оборотам во фригийском ладу).

В последней сцене 3 из третьего действия оперы «Зигфрид» вспоминается данное воплощение лейтмотива — это сцена пробуждения Брюнгильды. Вагнер находит здесь новую краску, в соответствии с уже знакомыми нам приемами ответвлений, субвариантов от того или иного варианта гармонизации лейтмотива:

224 *Sehr langsam* P. ВАГНЕР. „Зигфрид“, д. III, сцена 3

The score for example 224 is in 3/4 time, marked 'Sehr langsam' and 'ff'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a more rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final chord marked 'ff'.

Lang war mein Schlaf;

The score for example 225 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/4 time, marked 'dim.' and 'p'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, ending with a final chord marked 'p'.

После До мажора аналогичные аккорды (см. пример 223) воспринимаются в параллельном ля миноре с привычной для гармонизации лейтмотива последовательностью функций: движение от субдоминанты к доминанте.

Отличительной чертой двух последних примеров является то, что лейтмотив завершается мажорным трезвучием. Но редчайшим вариантом оказывается такой, когда это мажорное трезвучие функционально означает тонику (как в конце оперы «Валькирия»).

6. Мы отметили модулирование в процессе проведения лейтмотива судьбы (см. пример 216).

В заключительной сцене оперы «Валькирия», тоже при помощи своеобразной секвентности, модулирование выглядит так:

225 *Langsam* P. ВАГНЕР. „Валькирия“, д. III, сцена 3

The score for example 225 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/4 time, marked 'Langsam' and 'f'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, ending with a final chord marked 'dim. più p'.



Движение приводит из *Фа* мажора в *ми* минор. Сопоставляются одноименные мажорное и минорное созвучия (такт 3), причем последнее сразу же истолковывается энгармонически, как это свойственно варианту-прототипу, то есть в виде уменьшенного септаккорда с квартой.

Весьма интересны и другие модуляции на основе лейтмотива судьбы, где присущее его многочисленным образцам минорное созвучие наиболее явно и определенно служит средством модулирования.

Диатоническое созвучие энгармонически переосмысливается в характерное для лейтмотива судьбы (его прототипа) звучание в конце сцены трех норн — Вступления к опере «Гибель богов»:

226 Р. ВАГНЕР. „Гибель богов“, Вступление

В данном случае происходит энгармоническое превращение субдоминанты (сравнить с примером 225). В другом примере переистолковывается фригийски-окрашенная VII ступень. Мы имеем в виду своеобразное воплощение лейтмотива судьбы в конце оперы «Валькирия»:

227 Р. ВАГНЕР. „Валькирия“, д. III, сцена 3

*Ми*-мажорный оборот последнего примера воспроизводится в оркестровом заключении оперы (см. пример 223).

В примерах 226 и 227, где используются энгармонические превращения минорного созвучия, сперва минорное созвучие интерпретируется диатонически, а затем — в специфическом для лейтмотива судьбы роде. В таких обстоятельствах энгар-

монизм действует на известном «расстоянии» (см. пример 227).

Приводим пример, в котором диатоническое минорное трезвучие сливается с моментом его энгармонического переосмысливания в лейтмотиве:

Р. ВАГНЕР. „Валькирия“, д. II, сцена 5

228 Zurückhaltend

Особенностью этого примера является также и то, что энгармонизм распространяется на устойчивую гармонию — тоническое трезвучие (*ре* минора).

Как диатонический, общий, посредствующий аккорд минорное созвучие в лейтмотиве встречается в приведенном примере из оперы «Зигфрид» (см. пример 224): II ступень *До* мажора становится IV ступенью *ля* минора.

7. Как мы видели, первоначальное изложение лейтмотива судьбы в сцене 4 оперы «Валькирия» (см. пример 214) носит секвентный характер и скреплено выдержанным звуком.

Некоторые проведения этого лейтмотива в тетралогии «Кольцо нибелунга» построены на собственно органном пункте, причем и здесь имеет место секвентность. В условиях органного пункта, во всех приводимых ниже примерах — доминантового, при помощи секвенций намечаются отклонения. Органные пункты способствуют образованию новых гармонических вариантов лейтмотива судьбы.

Показываем образец из той же сцены 4 второго действия оперы «Валькирия»:



229

Etwas bewegt, doch nicht zu schnell

На органном пункте доминанты *ля* минора сперва возникает оборот: нонаккорд доминанты — уменьшенный вводный септаккорд к субдоминанте указанной тональности; далее намечается движение в *ми* минор. Но в этот момент интонация лейтмотива, ее интервальное строение, изменяется.

Точное проведение лейтмотива с опорой на органный пункт происходит в другом фрагменте: в завершении сцены 5 второго действия оперы «Валькирия»:

Belebend

230

Р. ВАГНЕР „Валькирия“, д. II, сцена 5

rall.

На органном пункте доминанты *ре* минора в первом звене секвенции лейтмотив звучит в тональности субдоминанты (*ре* минора); в следующем звене слышится тональность доминанты *ре* минора; заканчивается органный пункт в господствующей тональности. В первом звене исходная гармония лейтмотива диатонична; знакомо по другим примерам и субдоминантовое трезвучие; оно необычно переходит в уменьшенный септаккорд вводный к тонике (в *соль* миноре, как тональности субдоминанты). Второе звено секвенции подверглось варьированию. Исходная гармония лейтмотива хроматична, в специфическом для этого лейтмотива смысле. Мы находим четырехзвучную форму варианта-прототипа (см. пример 215), которая переходит в уменьшенный септаккорд (в *ля* миноре, как тональности доминанты).

Сходные доминантовые органные пункты встречаются в обрамлении раздела заключительного монолога Брюнгильды, в конце оперы «Гибель богов»:

Р. ВАГНЕР „Гибель богов“, д. III, сцена 3

231



Mich mus-ste der Rein-ste ver-rat-hen, dass

*sf dim p sf dim.*

wis-send würde ein Weib! Weiss ich nun was dir

*p p*

frommt? Alles, al-les, al-les weiss ich,

*più p 3 3 3*

В данных случаях, в отличие от предыдущих, лейтмотив судьбы содержится в трех, а не в двух звеньях секвенции. Фактура «роковой ритм» снова возвращается к первоначальному воплощению лейтмотива судьбы. Хорошо знакомы и тонально-гармонические связи первых двух звеньев обеих секвенций. После продвижения на тон вверх: *ля* минор—*си* минор (см. пример 231) и *си* минор—*до-диез* минор (см. пример 232), по секвентной аналогии мог бы появиться еще один «шаг» на тон вверх (соответственно тональности: *до-диез* минор и *ре-диез* минор). Однако ход секвенции варьируется. Последнее звено в обоих примерах приводит движение в исходную тональную сферу: в первом образце в сферу *ЛЯ*; во втором в сферу *СИ* (см. примеры 231 и 232). Гармоническим новшеством третьего звена является окончание лейтмотива

судьбы большим мажорным нонаккордом. Складывается впечатление, что в первом случае органнй пункт начинается в *ля* миноре, а кончается в *ЛЯ* мажоре (см. пример 231); второй же органнй пункт — по сути воспроизведение первого — начинается в *си* миноре и приводит к *СИ* мажору (см. пример 232). В выписанных образцах указанные доминантовые нонаккорды, как в прерванных кадансах, сдвигаются к септаккорду II ступени субдоминантовой тональности.

8. Лейтмотив судьбы, как это видно в окончании сцены 4 из второго действия оперы «Валькирия», может «раствориться в фактуре», проходить в крайне быстром темпе, вместо типичного для него медленного, и в значительно ускоренном ритме:

233 а) *Sehr lebhaft*

*f con juoco*

*Sehr lebhaft*

*sempre f*

б) *Sehr lebhaft*

*ff*

В обоих примерах все время возникают новые гармонические оттенки лейтмотива судьбы.

9. Мы не исчерпали, конечно, все богатство гармонического варьирования лейтмотива судьбы в оперной тетралогии «Кольцо нибелунга» Вагнера.



Кроме того, варьирование и в проанализированных образцах многограннее: изменяются не только гармония и инструментовка, но и другие средства музыкального языка; различны условия формы, в которых появляется лейтмотив.

Гармоническое варьирование лейтмотива судьбы, как мы убедились, применяется в связи с секвенциями и органичными пунктами (выдержанными звуками), оно затрагивает ладовую (господствует минор, но встречается и мажор), тональную и собственно аккордовую стороны; оно протекает в хроматике, но отчасти и в диатонике. Некоторые варианты приобретают значение «эталонов», от которых ответвляются субварианты. Существует и важнейший вариант-прототип — первое возникновение лейтмотива судьбы в тетралогии «Кольцо нибелунга» (начало сцены 4 из второго действия оперы «Валькирия», см. пример 214).

Гармоническое варьирование лейтмотива судьбы является частным, показательным примером гармонического варьирования вагнеровских оперных лейтмотивов в целом, шире — оперных лейтмотивов вообще.

Аналогичные процессы происходят с лейтintonациями и лейттемами в инструментальной музыке.

#### § 45. Глинкинский тип варьирования гармонии

1. Мы ближе познакомились с варьированием коротких, многократно повторяемых мелодических оборотов (§§ 41—44 этой главы). Теперь нам надо рассмотреть высшую форму использования подобного приема — гармоническое варьирование законченных мелодий, крупных мелодических построений.

Существуют, как мы знаем, вариационные циклы, на протяжении которых мелодия темы остается неизменной. В разностороннем варьировании в этих случаях заметное место принадлежит гармонии.

Такого рода варьирование связывается с именем Глинки потому, что именно в его творчестве оно получило зрелое, высокохудожественное выражение. Напоминаем о следующих вариационных циклах Глинки: «Персидский хор», «Турецкий танец», «Баллада Финна», «Рассказ Головы» из оперы «Руслан и Людмила».

Глинкинский тип варьирования гармонии уходит корнями в куплетную народную песню. Черты русской народной песни, прекрасный образец Глинки объясняют очень большое распространение этого типа гармонического развития в русской классической и в современной, советской, музыке. Об этом свидетельствует в особенности русская классическая опера, и прежде всего ее сцены и фрагменты в народном духе.

Но и в музыке других стран мы находим примеры такого варьирования.

2. Рассмотрим с указанной точки зрения «Персидский хор»

из третьего действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки<sup>1</sup>. В этом вариационном цикле с неизменной мелодией энергия варьирования постепенно нарастает, причем своего рода кульминация достигается в предпоследней вариации (близко к третьей четверти формы — зоне «золотого деления»).

Систематически обогащается плагальность. Субдоминанта, как аккордовая функция и как функция высшего порядка, занимает в цикле все более заметное место. Усиление плагальности в этом произведении выражает более общие устремления гармонии Глинки и его школы.

«Персидский хор» состоит из темы и четырех вариаций: последняя вариация играет роль репризы-коды. Повторяется текст темы («Ложится в поле мрак ночной»), восстанавливаются черты ее фактуры. В пределах этой последней вариации явно намечены и признаки коды цикла: возникает характерное отклонение в тональность субдоминанты; в этот же момент наблюдается первое заметное изменение мелодического рисунка (такт 13 заключительной вариации).

Тема и вариации изложены в виде простой двухчастной репризной формы, однако с повторенной серединой и репризой (4+4 4+4 4+4).

Следовательно, уже в пределах таким образом построенной темы есть свои повторения. Но обилие повторности объясняется строением составных разделов темы, качеством самой мелодики:

М. ГЛИНКА.  
„Руслан и Людмила“, д. III, № 12

234 Andantino *P*

Ло-жит-ся в по- ле мрак ноч-ной,  
от волн под-нял- ся ве- тер хлад-ный; уж  
позд- но, пут- ник мо- ло- дой!  
У- крой-ся в те- рем наш от- рад- ный!

<sup>1</sup> Более подробный анализ этого произведения, как и других образцов Глинки, см. в книге: В. Берков. Гармония Глинки. Музгиз, М., 1948, глава шестая — «Вариационное развитие гармонии у Глинки».



Основной период темы (4+4) состоит из буквально повторенных двух предложений. Все отделенные цезурами четырехтакты темы оканчиваются одинаковыми мелизматическими каденциями с дроблением сильной доли. Вычлененная из первого периода (такты 3 и 7) мелодическая фигура трижды секвентно проводится в середине всей формы (третий — пятый четырехтакты темы).

Во всех четырехтактах темы наблюдаются сходные нисходящие поступенные опорные линии, возникающие в силу скрытого голосоведения.

Подобная «роскошная монотонность», в стиле восточной музыки, имеет здесь еще особый смысл: ведь девы замка Наины, подобно сиренам, стремятся заморозить Ратмира.

Понятно, что такое изобилие мелодической повторности побуждает к интенсивному гармоническому варьированию и требует большой и тонкой гармонической изобретательности.

Покажем лишь некоторые черты и приемы этого.

Вершина вариационного развития гармонии, как уже говорилось, достигается ближе к концу всего цикла, именно в третьей вариации. Тема и остальные вариации изложены в *Ми* мажоре; третья же вариация написана в *до-диез* миноре. Звуки неизменной мелодии получают в этой вариации другое значение по отношению к тонике: так, при сравнении, скажем, первых тактов темы и третьей вариации обнаруживается, что тоническая терция мажора превратилась в тоническую квинту параллельного минора; тоническая квинта мажора стала «тонической септимой» и т. д. (см. пример 236г). Здесь происходит уже отмеченное выше явление (см. анализ примеров 204 и 207а, б, в, г, д).

Сильное выявление параллельной тональности в третьей вариации указывает на типичные для русской музыки признаки переменности и плагальности в широком смысле (*до-диез* минор, тональность субдоминанты VI ступени).

Вместе с тем *до-диез* минор в цикле вариаций отражает возникновение этой тональности в середине темы и других вариаций. Приводим второе проведение середины темы:

235 Andantino Там же

*До-диез* минор и в цикле, и в составляющих его частях оказывается примерно в упоминавшейся зоне «золотого деления» — в третьей четверти формы.

Чтобы оценить обогащение варьирования, нарастание плагальности в соотношениях аккордов, рассмотрим гармонию в тактах 3 и, соответственно, в тактах 7 первого периода темы и вариаций<sup>1</sup>:

236 а) Andantino Там же

б) Andantino Там же

М. ГЛИНКА.  
„Руслан и Людмила“, д. III, № 12

в) Andantino

<sup>1</sup> См. в «Хрестоматии по гармоническому анализу» О. Л. и С. С. Скребковых, № 419.



г) Andantino Там же

д) Andantino Там же

В теме в указанные моменты звучит доминантсептаккорд (см. пример 236а). Во всех вариациях в те же моменты (берем для сопоставления сильные доли тактов 3) возникают гармонии субдоминантовой функции: в первой вариации — II ступень на органном пункте тоники (см. пример 236б); во второй вариации — квинтсептаккорд II ступени; здесь субдоминанта дана в более открытом виде, без тонического органного пункта (см. пример 236в); в до-диез-минорной третьей вариации, снова на органном пункте, но фигурированном, по-

является мажорная, мелодическая субдоминанта IV ступени (см. пример 236г); наконец, в последней, четвертой вариации — репризе-коде цикла — в том же такте 3 (см. пример 236д) образуется, опять без органного пункта, секстаккорд II ступени.

В повторной репризе этой вариации, в аналогичный момент, звучит двойная доминанта:

237 Andantino Там же

Она была затронута в начале последней вариации (см. пример 236д).

В целом в цикле господствует диатоника мажора и минора, а также такие, например, в широком смысле слова, диатонические ладовые формы, как гармонический мажор.

Узорчатая хроматика в оркестровом сопровождении второй вариации (флейта) дана в характерном для Глинки роде: мелодический хроматизм возникает на фоне диатонической гармонии.

В последней вариации имеется много полифонических приемов. Полифония сливается с гармонией и вносит свою долю в ход ее изменений.

#### § 46. Гармоническое варьирование в современной музыке

1. Этот способ музыкального развития, его различные приемы, мы находим и в современной музыке.

Приводим пример из Двдцать первой симфонии Мясковского. Мелодия темы побочной партии в экспозиции (и репризе) гармонически представлена так:

Н. МЯСКОВСКИЙ.  
Двдцать первая симфония, соч. 51, ч. I

238 Poco meno mosso (quasi Andante)



В кульминации разработки та же мелодия в тональности *Ля* мажор появляется с новой гармонией:

Н. МЯСКОВСКИЙ  
Двадцать первая симфония, соч. 51, ч. 1

*Più largamente (quasi Andante)*

В экспозиции мелодия проходит на органном пункте тонической терции *До* мажора (в репризе *Ре* мажора). Тонический секстаккорд *До* мажора чередуется с уменьшенным септаккордом вводным в тонику, с созвучиями субдоминанты гармонического мажора и двойной доминанты. Общий колорит — задумчиво-просветленный. В разработке звучание утрачивает известную зыбкость, ладогармонический облик темы делается определеннее, она приобретает утвердительный, открытый характер; вместо оттенка *piano* вводится *fortissimo*. На доминантовом органном пункте вступает доминанта с секстой (III ступень), затем доминантовый нонаккорд, доминанта к субдоминанте и как фон II низкая ступень, двойная доминанта (см. примеры 238 и 239).

В продолжении процитированного отрывка из разработки последние гармонии повторяются, но приводят не к *Ля* мажору, а к главной тональности центрального сонатного раздела симфонии — *ля* минору. Таким путем подготавливается реприза.

2. О глинкинском типе варьирования напоминает вариационный цикл на неизменную, многократно повторяемую мелодию-тему в разработке первой части Седьмой симфонии Шостаковича (эпизод нашествия). Применение *ostinato* имеет

здесь определенную цель: создать впечатление некой механической, неуклонно надвигающейся массы.

Правда, в образце Шостаковича самому гармоническому варьированию уделено сравнительно немного места; на первом плане оказывается варьирование тембровое и фактурное. В образовании различных вариантов значительную роль играют полифония и приемы «скользящих» аккордов, «аккордовых лент». В главе о секвенциях эти приемы были разъяснены и, в частности, показан пример из Седьмой симфонии Шостаковича (см. пример 76).

3. Гармоническое варьирование в связи с классическими традициями используется современными композиторами в гармонизациях народных песен<sup>1</sup>.

### Задания по гармоническому анализу к главе V

#### Гармоническое варьирование

1. М. Глинка. «Руслан и Людмила»: д. II, «Баллада Финна», «Рассказ Головы»; д. III; «Персидский хор»; д. IV, «Турецкий танец», «Лезгинка».
2. Н. Римский-Корсаков. Сборник «Сто русских народных песен», №№ 35, 40, 48, 49.
3. А. Лядов. «Песни русского народа» (из сборника «Пятьдесят песен»), былина «О птицах».
4. Н. Леонтович. «Хоровые произведения», № 1 — «Щедрик».
5. А. Бородин, Ц. Кюи, А. Лядов, Н. Римский-Корсаков, Н. Щербачев. «Парафразы для фортепиано».
6. М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. IV, картина 1, «Сцена под Кромами», Мисаил и Варлаам: «Солнце, луна померкнули» (от цифры 204 до цифры 208).
7. Н. Римский-Корсаков. «Садко», д. I, «Былина о Вольге Всеславовиче».
8. П. Чайковский. Третья сюита, соч. 55, ч. IV — Тема с вариациями, вариация № 9.
9. Ф. Шопен. Мазурки: соч. 30 № 2 (такты 33—48); соч. 50 № 3 (такты 45—60 и 75—91).
10. Э. Григ. «Норвежские танцы», соч. 35: Первый танец, средняя часть сложной трехчастной формы; Третий танец, средняя часть сложной трехчастной формы; Четвертый танец, крайние части сложной трехчастной формы и кода.

<sup>1</sup> Гармоническое варьирование, вместе с другими приемами и средствами гармонии в произведениях советской музыки, подробнее рассматривается в следующем, заключительном разделе учебника.



## УКАЗАНИЯ К ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

### ПРИМЕРЫ АНАЛИЗА

#### § 47. Общие положения

1. В «Указаниях к практическим работам», открывающим первую часть учебника, были приведены общие соображения о гармоническом анализе, даны советы для классной и домашней учебной работы. Эти замечания в целом относятся и к гармоническому анализу современных произведений.

В специальных параграфах, помещенных в главах всех трех частей учебника, а также попутно в изложении содержатся краткие разборы современных, советских, произведений и сделаны отдельные наблюдения в соответствии с темами отдельных глав.

Все это необходимо принять во внимание, пользуясь данным заключительным разделом третьей части учебника.

2. Анализ современной гармонии предъявляет ряд требований, из которых вытекает целесообразность введения настоящего раздела.

Важно выяснить самое понятие современной гармонии, наметить, хотя бы в общих чертах, ее исторические основы, вникнуть в некоторые специфические трудности истолкования, наконец, показать на ряде дополнительных примеров самый ход гармонического анализа. Последнее мы сделаем, так же как и в предыдущих главах, на примерах из советской музыки.

3. Понятие современной гармонии сложно, что является следствием содержания более широкого понятия — современного искусства. На каждом историческом этапе искусство своего времени, иначе говоря — современное искусство, бывало представлено направлениями, течениями, различными в идейном и стилистическом отношении. Поэтому, и применительно к искусству прошлого, нельзя говорить о внутренне едином, неделимом потоке художественной современности. Это тем более справедливо для нашей эпохи, когда происходит упорная борьба противоположных идеологий, когда сти-

ли искусства характеризуются глубочайшими качественными отличиями. Обобщая, можно сказать, что в наше время в небывало острой форме сталкиваются реалистическое и антиреалистическое направления искусства. И то и другое хронологически принадлежит современности. Но по смыслу и форме, по эстетическим качествам произведения обоих направлений столь различны, что объединять их единым, внутренне нерасчлененным понятием «современного искусства» неверно и невозможно.

Итак, с идейно-эстетической точки зрения понятие современного искусства должно быть дифференцировано. Это положение, естественно, переносится и на современную музыку, и в частности на современную гармонию.

4. Произведения советской музыки, служащие основой наших наблюдений и выводов, при всем, что их объединяет в общэстетическом смысле, обладают широким стилистическим «диапазоном», разнообразием, вытекающим из различия творческих индивидуальностей, особенностей их эволюции.

Рассуждая о современной гармонии, мы подразумеваем гармонию в музыкальных произведениях реалистического направления.

Каковы же некоторые признаки подобной гармонии, общие для разных композиторов, при всем отличии стилей, жанров, замыслов?

5. Первым признаком такого рода оказывается ладофункциональная основа гармонии.

Анализ произведений подлинных новаторов — Прокофьева, Шостаковича и других композиторов — не оставляет и тени сомнения в истинности данного утверждения. Правда, лад и функциональность получили в современных произведениях, как, впрочем, и в классической музыке, весьма широкую, разностороннюю трактовку. Но сколь бы широко и разнообразно ни применялись лад и функциональность, музыка в целом не покидает своей естественной базы и не становится аладовой и афункциональной.

Из предыдущего изложения учебника, в частности из его первой части, мы знаем, что лад и функциональность, а также конкретное воплощение их в тональности находятся в нерасторжимом единстве. Лад немислим без функциональности, которая, в свою очередь, выражается в ладе. Они предстают в тональной «оболочке».

Следовательно, весьма важным признаком современной гармонии является ладофункциональная основа (в сформулированном выше понимании этого понятия) и господство тонального мышления.

6. Другой, также общий признак мы усматриваем в том, что современные композиторы реалистического направления своим творчеством утверждают главенство мелодии в



кругу средств музыкального языка. Отсюда следует, что как бы значительна ни была роль гармонии, но в целом она не заслоняет мелодию, а служит более полному раскрытию ее возможностей.

Признание главенства мелодии ведет в самих произведениях к определенным пропорциям, к художественной соразмерности между всеми компонентами музыкального языка.

7. Следующий, столь же общий признак современной, в нашем понимании этого слова, гармонии выражается в ее глубоких, хотя порою весьма опосредствованных, связях с народными первоисточниками. Гармония несет на себе тот или иной отпечаток близкой данному композитору народной музыки.

Черты народно-национального в музыкальном языке, в гармонии сливаются с интернациональными чертами, такими, как ладовая основа, функциональность, тональное мышление.

8. Еще одним общим признаком гармонии в подлинно художественных современных произведениях является ее выразительность. Она обнаруживается обычно во взаимоотношениях гармонии с остальными компонентами музыкального языка, в форме данного музыкального произведения.

Нетрудно заметить, что указанные четыре наиболее общих признака: ладофункциональная основа, главенство мелодии, народно-национальные связи, выразительность, характеризующие современную гармонию, ее взаимодействие с музыкальным языком и формой художественных музыкальных произведений, свойственны и классической музыке. Но это и требуется подчеркнуть, ибо здесь, как и в других случаях, выявляется принципиальное единство классической и современной музыки.

9. Историческая преемственность современной гармонии сказывается во многом<sup>1</sup>. Однако в некоторых сторонах и свойствах гармонии современных произведений эта преемственность выражается более открыто, в иных — более «зашифровано». Чем крупнее и шире представлена современная гармония (например, в тональных планах), тем явственнее видна преемственность. Кроме того, последняя ощущается, более или менее очевидно, в зависимости от индивидуальности композитора, жанра, замысла произведения.

10. Специфические трудности гармонического анализа современных произведений заключаются в следующем:

а) Для того чтобы новое в искусстве стало достаточно

знакомым и близким людям, чтобы эстетическому удовлетворению не препятствовала самая новизна, всегда требуется определенное время. Речь идет не о новом вообще, а о хорошем новом, то есть подлинно новаторском искусстве.

б) В силу ряда причин именно гармония, среди прочих средств выражения, за последние 200—250 лет наиболее усложнилась. Уже на пороге XX века она нередко отличалась весьма большой сложностью и, таким образом, значительной трудностью для восприятия. Следствием этого оказалась особая сложность современной гармонии.

в) Успехи гармонического анализа современной музыки ограничены тем, что сама теория современной гармонии находится в стадии разработки<sup>1</sup>.

г) Некоторые известные по музыке прошлого приемы получили в ряде произведений современной музыки очень широкое применение. Это именно такие приемы, которые создают для более привычного гармонического анализа «преграды». К ним принадлежат, например:

остинатность в одном или одновременно в нескольких голосах;

параллелизмы аккордов, движение «аккордовыми лентами»;

перерывы тонального изложения этапами относительной тональной неопределенности (что в классической музыке достигалось преимущественно при помощи уменьшенного септаккорда);

«обрастание» аккордов неаккордовыми звуками.

Связанные с этим трудности для ладофункционального гармонического анализа в принципе преодолимы.

Видимостью решения задачи становится нередко подмена гармонического анализа лишь утверждением, что данное «сложное место» произведения «объясняется голосоведением». На практике подобные утверждения иногда бывают вызваны просто неумением выполнить гармонический анализ. Студентам рекомендуется в таких ситуациях усиленно поработать и не уходить от трудностей.

Сказанным, конечно, отнюдь не оспаривается огромная роль голосоведения, которая, в определенных обстоятельствах, делается ведущей. Впрочем, при всем значении голосоведения в современной музыке этот фактор всегда был важным и активным. Достаточно сослаться на произведения Баха.

<sup>1</sup> Данный вопрос освещен в статье «Современная гармония и ее историческое происхождение» Ю. Н. Тюлина (см. сборник «Вопросы современной музыки». Музгиз, Л., 1963).

<sup>1</sup> «Современный музыкальный язык остается во многом еще не изученным и не поддающимся точному анализу» (Ю. Тюлин. Современная гармония и ее историческое происхождение, стр. 109).



В нижеследующих параграфах мы предлагаем вниманию педагогов и учащихся несколько гармонических анализов произведений советских композиторов. Вообще, и в особенности в учебном отношении, это наилучший способ выяснения интересующего нас вопроса (это отвечает также характеру изложения предшествующих глав учебника).

Попутно мы дополняем наблюдения над теми отдельными сторонами современной гармонии, которые уже отчасти рассматривались в учебнике.

Ниже приведены анализы учебного характера. К тому же они посвящены, в основном, одному из компонентов музыкального языка — гармонии. Следовательно, такие анализы не могут охватить содержание и форму произведения в целом.

Современная музыка, как известно, отличается примерами не только большой, хроматической сложности гармонии. Мы знаем у композиторов-современников немало образцов диатоники, возможности которой далеко не исчерпаны. В наших гармонических анализах надлежит уделять внимание и хроматике, и диатонике, и их многообразным соотношениям.

Перед чтением каждого анализа рекомендуется несколько раз сыграть и прослушать данное произведение. Этот совет относится и к знакомым студентам сочинениям<sup>1</sup>.

§ 48. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», соч. 75  
(Десять пьес для фортепиано)

«Танец антильских девушек»

(«Танец девушек с лилиями»)  
ля минор

Пьеса написана в двойной трехчастной форме.	
Вступительные такты	1—3
Период	такты 4—11
Первая середина	такты 12—19
Первая реприза периода	такты 20—27
Вторая середина	такты 28—38
Первая середина (повторение)	такты 39—46
Вторая реприза периода	такты 47—56

<sup>1</sup> Такты в нотах анализируемых произведений следует перенумеровать; в наших анализах даны соответствующие ссылки.

Из приведенной схемы видим, что основным тональным соотношением пьесы является сочетание ля минора и соль-диез минора. Это — главный тональный контраст. Но соль-диез минор порождается ля минором и поглощается им. Данная тональная связь вовлекла в сферу господствующего ля минора ре-диез минор.

Появляющийся в первой середине До мажор — он возникает и в рамках периода — укрепляет главенствующую тональность.

Уже в такте 2 периода (после трех вступительных тактов) образуется соль-диез-минорное трезвучие — «прокофьевская доминанта» (часть II: II.10.6.). Этот аккорд превосходит, готовит окончание периода в соль-диез миноре. Подобные модуляции, то есть завершения периодов в тональности вводного тона (в настоящем случае, в минорной вводной тональности), весьма редки и до сих пор<sup>1</sup>.

Секундовые, а также тритоновые тонально-гармонические связи, вообще характерные для гармонии нашего времени, все же значительно меньше распространились на модулирующие периоды.

Знаменательность данной прокофьевской модуляции ощущается тем более, что период здесь простой, восьмитактный, квадратный и фактура его проста, танцевально-единообразна.

Первое предложение периода (неповторного строения) заканчивается в До мажоре (такты 4—7); во втором предложении (такты 8—11) содержится еще одна близкая, родственная основной, тональность — ми минор.

Ми минор представлен своей минорной доминантой и тоникой (такты 8—9). В такте 8 слышится также мимолетный фригийский оборот си минора. Таким образом, эти такты окрашены натуральными оборотами диатоники.

Соль-диез минору в завершении периода непосредственно предшествует ми минор. Так складывается мягкий оборот: VI низкая минорная ступень — I ступень соль-диез минора (такты 9—10).

Из анализа следует, что отдаленная «тональная цель» модулирующего периода была как бы предусмотрена в его первом обороте. Основные малосекундовые тонально-гармонические соотношения совмещаются в периоде с более привычными кварто-квинтовыми и терцовыми.

Тоника соль-диез минора в конце периода сопровождается спокойным дополнительным плагальным оборотом.

Большинство аккордов, звучащих на каждой доле двухчетвертных тактов, — по преимуществу минорные трезвучия. Простота трезвучий тонко соединяется с необычностью их применения, например в такте 4 («прокофьевская доминанта»). Благодаря изобилию трезвучий гармония здесь определена, «тонально обоснованна».

Первая середина (такты 12—19) построена секвентно и, так же как и первый период, укладывается в квадратный восьмитакт.

Доминантовый секстаккорд ля минора в начале середины (такт 12) сохраняет отпечаток предшествующего соль-диез минора, звучит как его VI ступень.

В обоих четырехтактных звеньях секвенции посредством смены обращений (гармоническая фигурация баса) продлеваются, подчеркиваются тонические трезвучия: ре-диез минор и До мажор. Заключительные тонические звенья секвенции находятся снова в малосекундовом отношении (сопоставить такты 15 и 19).

Первая реприза периода (такты 20—27) отличается одной деталью — ее первый аккорд, вместо тонического трезвучия, квартсекстаккорд доминанты. Эта деталь вносит в начало репризы меньшую устойчивость, по сравнению с началом исходного периода, вызывает отчетливую смену гар-

<sup>1</sup> В виде исключения находим в романсе «Застывший ручей» из цикла «Зимний путь» Шуберта заключение ми-минорного периода модуляцией в ре-диез минор.



моний уже в такте 1 периода репризы (в исходном периоде гармоническая пульсация соответствующего такта была замедленной), способствует плавному движению баса, наконец, сближает репризу с началом первой середины (сравнить такты 12 и 20).

Вторая середина (такты 28—38) по тональному развитию противоположна исходному периоду и его первой репризе. Начинаясь в *соль-диез* миноре, эта середина подводит к основной тональности — *ля* минору.

Неоднократным повторением оборота — I — II (низкая, минорная) ступени (такты 28—30; 33—35) в *соль-диез* миноре — в обоих сходных построениях второй середины усиливается роль этой тональности в пьесе. Вместе с тем отмеченный оборот, его малосекундовые, восходящие сдвиги, оказываются обращением оборотов с «прокофьевской доминантой» (сравнить, например, с тактами 4—5).

Во второй середине привлекает внимание следующий тематический элемент (такты 31—32 и 36—37): двухголосное, нисходящее, параллельное движение в низком регистре. Бас движется по полутонам к доминанте.

Вторая середина, в отличие от большинства построений произведения, неквадратна: ее первый раздел — пятитакт, второй — шеститакт. Оба раздела второй середины приводят к наиболее рельефной, подготавливающей доминанте основной тональности (такты 32 и 37—38). В повторный раздел второй середины введен еще дополнительный преддыктовый такт (такт 38), напоминающий о вступительных тактах пьесы (такты 1—3). Однако вместо возможной по ситуации репризы (второй) воспроизводится первая середина (такты 39—46).

В начальный момент повторения первой середины снижается впечатление указанной функциональной двойственности: здесь *ми*-мажорный секстаккорд звучит только как доминантовый секстаккорд *ля* минора. Ближайшая связь с *соль-диез* минором утрачена (сравнить такты 10—12 и 37—39).

Начало последнего проведения (такты 47—56) исходного периода представляет собой вариант, внесенный ранее: оно начинается не с тоника, а с доминанты *ля* минора (такты 47—48). Но уже в следующем двутакте, на месте отклонения в *До* мажор, появляется прерванный каданс с септаккордом VI ступени в *ля* миноре (сравнить такты 49—50 и 6—7).

Второе предложение периода второй репризы содержит традиционное заключительное отклонение в субдоминанту, то есть в тональность *ре* минор, которое здесь приходится на последний такт восьмитакта (на месте завершающей тоника *соль-диез* минора в исходном модулирующем периоде и в его первом повторении). Достоин внимания, что это отклонение достигается необычным прерванным кадансом: квартсекстаккорд доминанты основной тональности (с пониженным квинтовым тоном в басу, который совмещается, однако, с диатоническим квинтовым тоном в другом голосе) переходит при помощи редкого предъема в трезвучие субдоминанты (такты 53—54). Таким образом, в оба предложения периода второй репризы включены прерванные кадансы.

Наконец, возникают два такта (такты 55—56), расширяющие рамки завершающего периода пьесы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Дополняющая картину трактовка формы этого произведения такова: исходный период вместе с серединой (первой) и репризой составляет первую часть — простую трехчастную форму. Следующая середина (вторая) рассматривается как небольшая средняя часть, типа эпизода. Это — вторая часть формы. В третьей части — реприза неполная; она состоит из середины (первой) и периода. В такой трактовке форма в целом — сложная трехчастная.

Отметим еще черты концентричности: Период (а) — середина (первая; б) — период (а) — середина (вторая; в) — середина (первая; б) — период (а).

Одна из характерных особенностей Прокофьева в этой пьесе заключается в том, что далекие тональности представлены устойчивыми гармониями, очерчены определенно. Гармонии *соль-диез* минора — тональности полутонового, малосекундового отношения к основной — и *ре-диез* минора — тональности тритонового расстояния — ограничиваются трезвучными аккордами.

При всех появлениях *соль-диез* минора — в модулирующем периоде (и его повторении), а также во второй середине — акцентирована тоника. К тому же гармонический оборот, утверждающий эту тональность в конце периода, очень прост: тоника — субдоминанта — тоника. Во второй середине тоника *соль-диез*-минорного оборота (выдержанного в стиле гармоний целого, с малосекундовым ходом минорных трезвучий) «внушается» неоднократно повторениями.

Следовательно, столь далекие тональности на протяжении произведения, в своих пределах, выражены в значительной мере диатоническими средствами.

Характерно и показательно для Прокофьева ощущение далеких тональностей в их связи с основной, как «выделившихся» из ее состава, «выплывающих» наружу из ее глубины. Этому способствует в данном случае отмеченное предвосхищение *соль-диез* минора в первом же обороте пьесы. Можно сказать, что тональность вводного тона («прокофьевской доминанты») здесь становится функцией высшего порядка (часть I: 1.20.1. — 4.).

Острота малосекундовых и тритоновых связей сочетается с мягкостью натуральных гармонических оборотов: *ми*-минорный фрагмент во втором предложении периода (такт 9); *ля*-минорный фрагмент в первом предложении — смена натуральных V, VII и затем I ступеней (такты 6—7). Гармонии обоих фрагментов поддержаны органными пунктами.

И в пьесе в целом преобладают трезвучные аккорды, а среди них трезвучия в основном виде, в том числе тонического значения. При этом большинство созвучий — минорные.

Одним из контрастов становится *до*-мажорное трезвучие, которым представлена параллельная тональность: диатоническое отклонение в конце первого предложения периода (такт 7) и секвентное проведение в первой середине (такты 18—19). Другое выделяющееся мажорное трезвучие — доминанта основной тональности (такты 32 и 37).

Простейшие аккорды производят яркое, запоминающееся впечатление. При господстве трезвучных аккордов приобретают известную рельефность другие созвучия: отмеченный единственный альтерированный аккорд — доминанты *ля* минора в конце пьесы (такт 54), септаккорд VI ступени *ля* минора (такты 13 и 40).

Впрочем, возникновение этих аккордов стимулировано и обусловлено определенным, целенаправленным движением басового голоса. К тому же один из названных аккордов (такты 13 и 40) носит проходящий характер.

У Прокофьева встречаются созвучия, в которых одновременно присутствуют натуральный и хроматически видоизмененный звуки аккордов. Пример этого в завершении Танца (такт 54); в указанном такте звуки *си* и *си-бемоль*. А в созвучии, образовавшемся в начале первой середины (такты 12 и 39), оказываются совмещенными натуральный и повышенный вводные тоны, то есть терции натуральной и гармонической доминант *ля* минора.

В движении баса намечается приметное, выразительное соотношение скачкообразного и плавного течений. Это касается пьесы в целом и, в частности, хорошо видно на примере звеньев секвенции первой середины: плавному, поступенному движению в каждом звене «отвечает» движение со скачками, по аккордовому тону трезвучия (такты 12—13 и 14—15, соответственно такты 16—17 и 18—19).

Плавные нисходящие, в частности хроматические, ходы басов под- сказаны не раз упоминавшимся первым оборотом с «прокофьевской до-



минантой» (ход баса от ля к соль-диезу). В этот же момент в верхнем мелодическом голосе складывается восходящая хроматическая линия.

Продолжение нисходящей, в том числе хроматической, постепенности мы находим и в той же секвенции из первой середины, и в отмеченном новом тематическом элементе во второй середине (такты 31 и 36), и в разбеге к последнему прерванному кадансу (такт 53).

В постоянной, равномерно пульсирующей восьмыми фактуре сопровождения Танца композитор придерживается четырехголосия. Изысканно простой, ясно очерченный верхний голос в целом не выводит изложение за рамки четырехголосия: возникают дублировки.

Свои краски общему звучанию придает разнообразие в соотношении регистров мелодии и сопровождения. Сошлемся на отличие таких соотношений в исходном периоде Танца и в первой середине, где мелодия поднята в более высокий регистр.

Однако в использовании крайних регистров Прокофьев проявляет сдержанность. Поэтому запоминается звучание упоминавшегося тематического элемента во второй середине (такт 31).

В грустно-прозрачном облике Танца, в его гармонии сливаются большая простота и большая тонкость.

#### § 49. Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги» для фортепиано, соч. 87

##### Прелюдия № 24

(ре минор)

Пьеса написана в трехчастной форме (промежуточной между сложной и простой).

Первая часть (первая тема)	<i>d</i>	такты 1—31
Вторая часть (вторая тема)	<i>d—E</i>	такты 32—50
Третья часть (первая и вторая темы)	<i>d—(F)—d</i>	такты 51—82

Действительное господство в Прелюдии *ре* минора, несмотря на количественно небольшие размеры фрагментов в этой тональности, несомненно. Моменты появления *ре* минора весьма важны: начала предложений первого периода и первой части формы; развитие репризы (первая тема, такты 59—64), где в силу органного пункта тоника уже создаются черты коды; окончание первой части и всей Прелюдии (а также дорийски окрашенное начало второй контрастной части).

Широко представленный *Фа* мажор, другие близкие и далекие тональности «нацелены» на господствующую тональность.

Достоин внимания, что тоника *ре* минора в ряде случаев, в том числе в начале Прелюдии, выражена сильным тоническим трезвучием; тоника же тональности *Фа* мажор, например в первом предложении, показана секстаккордом (такт 6), а при своем первоначальном возникновении (такт 3) дана в старинном роде, без терции и на слабой доле<sup>1</sup>.

*Ре* минор в Прелюдии неоднократно сопоставляется с *Фа* мажором. Тональность параллельного мажора получила столь приметное, даже коли-

<sup>1</sup> Попутно заметим, что «пустые», лишенные терции звучания еще встречаются в Прелюдии (такты 10, 26 и 34), в том же духе завершения частей Прелюдии дублированным тоническим звуком, унисоном: конец первой части в *ре* миноре (такты 30—31); конец второй части в *Ми* мажоре (такты 49—50). Старинная традиция видна и в ряде задержаний (такты 2, 5, 7, 12 и т. д.).

чественно преобладающее развитие (в начальных построениях первой и третьей частей Прелюдии), что указывает на черты ладовой переменности.

Одна из далеких тональностей выделена тем, что в ней заканчивается вторая часть формы (*Ми* мажор, такты 47—50). Среди далеких тональностей отметим кульминационный *Ми-бемоль* мажор (такты 14—15); примакающий к *Ми* мажору, краткий *до-диез* минор (такты 45—46); *до* минор (такты 65—70); и, наконец, предвещающий завершение всей пьесы, далекий *ля-бемоль* минор (такты 73—75).

Тональности бывают выражены в характере особых диатонических, старинных ладов. Это относится, как мы говорили, к вступлению контрастной второй темы (такты 32—35) — дорийский минор; фригийская окраска *до* минора слышится в упомянутых тактах (65—70).

Но ладотональности Прелюдии еще богаче, так как ряд фрагментов, вследствие действия переменных функций, вызывает двойственное впечатление: например, в начале второй части Прелюдии.

После провозглашения сильной тоникой *ре* минора сразу начинается складываться отклонение в параллельный *Фа* мажор, который представлен всеми своими функциями (TSDT) и охватывает почти все первое предложение развернутого периода (такты 1—10).

В сходном по началу втором предложении еще более яркая тоника снова уступает место, но ненадолго, *Фа* мажору; дальше тональное развитие, по сравнению с первым предложением, обогащается.

Лишь в конце второго, заметно расширенного предложения появляется обширный *ре*-минорный каданс (такты 26—31).

Первое предложение периода сплошь диатонично.

Доминанта параллельного мажора в последнем такте предложения (такт 10) вливается в такт 1 второго предложения; возникает оборот натурального минора: VII—I.

Во втором предложении в тональных соотношениях наблюдается хроматика. Но, например, тональность *Ми-бемоль* мажор выражена простейшим оборотом — трезвучия доминанты и тоникой, то есть в своих пределах строго диатонично (такты 11—15); кроме того, эта тональность введена по «диатоническому пути» как двойная субдоминанта параллельного (господствующей тональности) *Фа* мажора; наконец, *Ми-бемоль* мажор — недиафоническая тональность, сравнительно близкая основной, именно — тональности II низкой ступени.

Хроматика в первой части Прелюдии сказывается, например, еще в том, что параллельный *Фа* мажор приобретает мимолетный оттенок гармонического мажора (такты 21—22).

И в следующих частях Прелюдии тональности недиафонического рода показаны простейшими диатоническими средствами (трезвучие и их обращения): *до-диез* минор — *Ми* мажор (такты 45—50) и *ля-бемоль* минор (такты 73—75). В последнем случае нет смены функций и *ля-бемоль*-минорное трезвучие мы воспринимаем как местную тоникой по разным причинам: вследствие склонности слуха придавать длительно звучащему трезвучию тоническую роль, благодаря тематической значительности фрагмента — в это время проходит вторая тема Прелюдии.

Рассмотрим несколько примеров ладотональной двойственности, то есть действия в Прелюдии переменных функций.

В начале второй части мы отметили обороты дорийского характера в *ре* миноре (такты 32—35). И действительно, после основательного завершения первой части в *ре* миноре, в первый момент, *соль*-мажорное трезвучие на протяженном тоническом басы *ре* является как бы дорийской субдоминантой<sup>1</sup>. Но далее это трезвучие слышится и как местная тоника *Соль* мажора с миксолидийской окраской.

<sup>1</sup> В данном случае возникают ассоциации с Мусоргским, с партией Пимена из оперы «Борис Годунов», ее дорийскими фрагментами («Еще одно последнее сказанье» из Пролога и рассказ Пимена в последнем действии).



Приведем другой пример. В начале репризы вступает первая тема (*gr* вместо *f* в экспозиции, сравнить такты 51—55 и 1—5). Верхние звуки трехголосия, мелодический голос буквально соответствуют началу Прелюдии, но бас иной: не *ре*, а *ми*. Этот звук затянулся с момента окончания в *Ми* мажор второй части (такты 47—50). Вместо тонического созвучия — *ре — фа — ля* в такт 51 введено созвучие — *ми — фа — ля*. Оно и производит двойственное впечатление: сперва слышится сочетание доминантового баса с неполной субдоминантой *ля* минора (воздействие предшествующего *Ми* мажора), но вскоре выясняется, по аналогии с первой частью Прелюдии, что здесь мыслится *Фа* мажор. Исходя из этой основной точки зрения, в начале репризы органнй пункт строится на вводном тоне (*Фа* мажора).

Третий пример ладотональной двойственности — переменности — находим также в репризе Прелюдии (такты 65—70). Вторая тема в басу звучит здесь в *до* миноре с фригийским оттенком. Но в начальных тактах построения подчеркивается *ля-бемоль-мажорный* секстаккорд, который сменяется *ре-бемоль-мажорным* трезвучием (такты 65—68). Ощущается отклонение в *Ре-бемоль* мажор — тональность II низкой ступени *до* минора.

В Прелюдии встречается тонально-гармоническое варьирование.

Мы уже говорили о варианте в начале репризы — изменение баса по сравнению с началом экспозиции пьесы.

Далее изменения затрагивают не только бас, но и верхние голоса. По секвентной аналогии в тактах 57—60 (сравнить с тактами 7—10) могла бы развиваться тональность *соль*. Но на глубоком басу *ре* вступает в репризе минорное трезвучие (в соответствующий момент в первой части Прелюдии на басу *до* появилось мажорное трезвучие). Таким образом, вместо доминанты (*Фа* или *Соль* мажора) прозвучала тоника (*ре* минора).

Оборот, ведущий в репризе к тонике основной тональности, получил фригийский колорит, сохраняемый в ближайшем построении репризы (такты 61—64).

Тонально-гармоническое варьирование обнаруживается в Прелюдии при последовательном сравнении пяти проведенных второй темы: трех во второй части и двух в третьей (репризе).

Первое появление этой темы, как мы помним, было в дорийском *ре* миноре, однако с чертами переменности (*Соль* мажор). Изложение темы завершается модуляцией в *Фа* мажор (такты 32—38).

Второе, более краткое проведение темы в *соль* миноре оканчивается модуляцией в *До* мажор (такты 40—42).

Третье проведение — в *До* мажоре. Оно ведет к более богатому модуляционному развитию; через *до-диез* минор в *Ми* мажор (такты 43—50).

Четвертое проведение темы дано во фригийском *до* миноре, снова с элементами переменности (вырисовывается *Ре-бемоль* мажор). Происходит модуляция в *Си-бемоль* мажор (такты 66—72).

Наконец, последнее, пятое проведение второй темы (такты 74—75) звучит в *ля-бемоль* миноре. Принимая во внимание контекст этого момента, мы ощущаем возможность модуляции в *Ми-бемоль* мажор (*ми-бемоль* минор; такты 72—76). В окружении *си-бемоль-мажорных* аккордов *ля-бемоль-минорное* трезвучие мы слышим и в качестве субдоминанты предполагаемой тональности *Ми-бемоль*.

Итак, проведения второй темы приводят к модуляциям или намечают их возможности (последнее проведение). Модуляции осуществляются по-разному.

В своих основных ладотональных вариантах первое, второе, четвертое и пятое проведения представлены в миноре; третье изложено в мажоре. В минорных проведениях наблюдаются различия, в частности, в функциональном значении исходных гармоний: в первом — дорийская субдоминанта (*ре* минора); в четвертом — VI ступень (*до* минора); во втором и пятом — тоника (*соль* минора и *ля-бемоль* минора).

Исходные гармонии всех проведенных трезвучны. Но различия сказываются также в обращениях и мелодических положениях: в первом проведении применяется квартсекстаккорд в мелодическом положении основного тона; во втором проведении — основной вид трезвучия в мелодическом положении основного тона; в третьем — трезвучие в мелодическом положении терции; в четвертом — секстаккорд в мелодическом положении основного тона; в пятом — трезвучие в мелодическом положении квинты.

В первом и втором проведениях тема изложена в верхнем голосе; в третьем, четвертом и пятом — в нижнем голосе октавами.

Проведения темы в середине и репризе даны подряд, напоминая о приемах, свойственных фуге. Между первым — третьим и четвертым — пятым проведениями наблюдается значительный перерыв.

Мелодии второй темы, их исходные, определяющие характер интонации, одинаковы (те же звуки) в первом — втором и третьем — четвертом проведениях. Гармонии же и тональности, как мы видели, меняются. Следовательно, здесь использован прием гармонического варьирования неизменных мелодических построений.

Так разнообразно, в частности в тонально-гармоническом отношении, выглядит вторая тема Прелюдии.

В Прелюдии несколько раз (трижды) встречается движение мажорных аккордов — трезвучий по малым терциям. Эти движения также варьируются. Кроме того, мы находим еще одну линию гармонического развития, способствующую единству и обогащению целого.

Первое подобное движение особенно заметно потому, что оно приходится на кульминационный фрагмент первой части (такты 14—18) и даже всей Прелюдии. После отклонения в *Ми-бемоль* мажор, о котором мы уже говорили (такты 14—15), вслед за *ми-бемоль-мажорным* трезвучием идет *до-мажорное* трезвучие, далее появляется *ля-мажорное*.

Противоположное малотерцовое движение, но также от *ми-бемоль-мажорного* аккорда, намечается вскоре (такты 23—26). Изменения здесь столь значительны, что вариационная аналогия сильно замаскирована; *ми-бемоль-мажорный* аккорд дан на органном пункте (тоники *ре* минора), затем вводится *соль-бемоль-мажорный* аккорд в виде секстаккорда. Наконец, как и в первый раз, вступает созвучие на *ля*, однако без терции, с характерным «пустотным» колоритом.

В третий раз, в иных условиях, воспроизводится первый вариант малотерцового движения, то есть расположены *ми-бемоль-мажорный* аккорд (в виде секстаккорда), *до-мажорное* и *ля-мажорное* трезвучия (такты 41—45).

Аналогия первого и третьего малотерцового фрагментов имеет более открытый характер.

Заметим, что в первый и во второй раз в конце малотерцовых ходов возникает доминанта господствующей тональности — *ре* минора, особенно сильная в первом случае.

В третий раз (когда складываются модуляции из *До* мажора в *до-диез* минор и затем в *Ми* мажор) *ля-мажорный* аккорд (квартсекстаккорд), напоминая о *ре* миноре, сразу же получает значение VI ступени *до-диез* минора.

Известную объединяющую роль в Прелюдии играет неаполитанский аккорд и самый звук II низкой ступени *ре* минора. Близость *ми-бемоль-мажорного* аккорда (трезвучия, секстаккорда) и звука *ми-бемоль* к «неаполитанской сфере» выявляется по-разному: более определенно в такте 15 (в кульминационном построении) и в тактах 19—20; менее определенно через посредство субдоминантовой тональности *соль* минор в тактах 39—41.

Трактовка звука II низкой ступени — *ми-бемоль* — как элемента фригийского лада ощущается в репризе (такты 59—64 и 76—78).

Интерпретация, с точки зрения фригийского лада, названных тактов поддерживается в репризе ладовыми аналогиями: басовое проведение вто-



рой темы звучит, как мы помним, во фригийски окрашенном *до* миноре; и самая тональность *до* минор оказывается тональностью VII низкой фригийской ступени *ре* минора (такты 65—70).

Заключительное проведение второй темы в *ля-бемоль* миноре (имеется в виду основной вариант трактовки) также не порывает с представлением о фригийских тенденциях лада.

Реприза в целом бросает «отсвет» фригийского лада на предшествующие части Прелюдии.

\*

В Прелюдии мы видим, как скромные средства и приемы воплощаются далеко не просто, по-новому, а сложные приемы приводят к простым результатам. Такова одна из черт современной гармонии вообще.

Первое обнаруживается в трактовке диатоники, в очень значительной роли трезвучных аккордов, сочетания которых, однако, в ряде случаев необычны, достаточно сложны и производят яркое, глубокое впечатление.

Второе видно, например, в подходе к кадансам. Трезвучная доминанта основной тональности (такты 17—18) достигается своеобразным, отнюдь не простым путем. То же можно сказать о движении, на первый взгляд, к элементарному кадансу в *Ми* мажоре (такты 47—50). Приведем еще пример. Нормативная повторность в начале второго предложения готовится необычно (такты 9—11).

Диатоника обогащена в Прелюдии старинными ладами, что показательно для современной музыки, и в частности для Шостаковича. Напоминаем о репризе с ее фригийским характером, а также об исходном вступлении второй темы (дорийский колорит). Что касается фригийского лада, то вообще углубление минора путем использования низких ступеней очень свойственно Шостаковичу<sup>1</sup>. В его других произведениях ко II низкой присоединяется IV низкая ступень.

Русский облик музыки ощущается прежде всего в проведениях второй темы, причем в первоначальном ее проявлении открываются связи с Мусоргским.

Обильны в Прелюдии ассоциации со старинной музыкой добаховского и баховского времени (в некоторых кадансах, в применении задержаний, в «пустотных» звучаниях). Принципы любимой Шостаковичем Пассакалии видны и в этой Прелюдии.

Индивидуализированное стилем Шостаковича слияние традиций русских (в стиле «Могучей кучки», Мусоргского) и старинных, более общих (в духе Баха, его предшественников и современников) характеризует, в частности в области гармонии, и это произведение композитора. О русских тенденциях в ладогармоническом развитии говорит и переменность (минор — параллельный мажор), что наиболее внушительно сказывается в первом предложении первого периода Прелюдии.

Приметы стиля Шостаковича слышны в отдельных звучаниях: например, во введении *соль-бемоль*-мажорного секстаккорда (такт 25), *до-диез*-минорного квартсекстаккорда (такт 46), в задержании к натуральной VI ступени (складывается звучание VI низкой минорной ступени, такт 79).

Показательны глубокие, проникновенные, величественные органые пункты; своеобразен выражающий чувство подъема, интенсивный гармонический мажор в первой части Прелюдии.

Переливчатость насыщенных разными оттенками звучностей объясняется их переосмысливанием, переменностью функций; большую роль играет здесь обильное варьирование отдельных тематических построений, оборотов, «по соседству» и «на расстоянии». Примеры приводились выше.

Воплощение крупного, серьезного, глубокодраматического замысла, единство в многообразии простого и более сложного, единство целого — все это достигается в общем вариационно-разработочным способом разви-

тия. В частности, в области гармонии заключены более или менее открытые, проходящие через Прелюдию линии развития. Явные линии возникают благодаря изменениям в репризе, по сравнению с экспозицией (уже в первых тактах репризы), вариантам в проведениях второй темы. Менее заметные, «подспудные» линии подобного рода образованы малотерцовыми движениями, накоплением звучаний II низкой ступени.

#### § 50. Н. Мясковский. Шестая симфония *ми-бемоль* минор, соч. 23, ч. I

Сонатная форма первой части (*ми-бемоль* минор) построена следующим образом:

Вступление		такты 1—5
Экспозиция	— цифра 1 —	такты 6—229
Главная партия	— цифра 1 —	такты 6—51
Связующая партия	— цифра 7 —	такты 52—104
Побочная партия (первая тема)	— цифра 13 —	такты 105—117
Побочная партия (вторая тема)	— цифра 14 —	такты 118—205
Заклучительная партия	— цифра 24 —	такты 206—229
Разработка	— цифра 27 —	такты 230—390
Реприза	— цифра 50 —	такты 391—522
Главная партия	} — цифра 50 —	такты 391—457
Связующая партия		
Побочная партия (первая тема)	— цифра 58 —	такты 458—467
Побочная партия (вторая тема)	— цифра 59 —	такты 468—522
Кода	— цифра 66 —	такты 523—654 <sup>1</sup>

Реприза заметно сокращена по сравнению с экспозицией. Связующая партия экспозиции, имеющая свою тему, отсутствует в репризе; музыка связующей партии перенесена вперед: с нее начинается обширная кода (цифра 66). Функцию связующей партии в репризе получает второе предложение главной партии (цифра 52).

В репризе нет и оформившейся самостоятельной заключительной партии. Однако отражение ее материала встречается в конце репризы (цифра 65).

Разработка и кода делятся на ряд разделов.

#### РАЗДЕЛЫ РАЗРАБОТКИ

Первый раздел	— цифра 27 —	такты 230—257
Второй раздел	— цифра 31 —	такты 258—321
Третий раздел	— цифра 41 —	такты 322—375
Четвертый раздел	— цифра 48 —	такты 376—390

<sup>1</sup> Здесь и в дальнейшем даются ссылки на цифровые ориентиры партитуры, включенные и в фортепианное четырехручное предложение Д. Б. Кабалевского (Музгиз, М., 1934). Это издание следует использовать при чтении настоящего параграфа учебника (оно удобно для данной цели, поскольку ноты обеих фортепианных партий координированы вертикально, как в партитурах).

Занимаясь анализом произведения, необходимо неоднократно проигрывать его в четыре руки и прослушивать (с партитурой) записи на пластинках.

<sup>1</sup> См.: А. Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича. «Советская музыка», 1947, № 4.



Первый раздел	— цифра 66 —	такты 523—587
Второй раздел	— цифра 73 —	такты 588—612
Третий раздел	— цифра 76 —	такты 613—637
Четвертый раздел	— цифра 78 —	такты 638—654

В первом разделе разработки воспроизводится материал связующей партии, которая снова прозвучит в начале коды. Второй и третий разделы тематически разнообразнее. Во втором разделе разрабатывается вступление (цифры 31, 36, 37). В развитии активно участвуют первая тема побочной партии и один из важных тематических элементов связующей партии; в связующей партии экспозиции см., например, такты 60—61, 70—73 и т. д.;

во втором разделе разработки см. такты 279—283, 299—301, 305—308. В третьем разделе разработки на первом плане находится вторая тема побочной партии. Четвертый раздел разработки, вводящий в репризу, отличается проведением темы главной партии в увеличении (четырёхкратном).

В первом разделе коды музыка связующей партии экспозиции также выполняет связующую роль. Второй раздел характеризуется тематической новизной. В третьем разделе коды отражена первая тема побочной партии. Наконец, последний, четвертый раздел коды в тематическом отношении (как и второй) самостоятелен.

Разделы разработки и коды состоят из подразделов. Более мелкое деление их, как и экспозиции и репризы, мы здесь не приводим.

В наших схемах и комментариях к ним пока нет указаний на тональности: тональному и гармоническому анализу первой части Шестой симфонии посвящено все следующее изложение.

Отмеченные сведения помогут лучшему восприятию анализа, выяснению тонально-гармонических соотношений.

На протяжении первой части Шестой симфонии Мясковского происходит много тональных смен. Тонально-гармонические впечатления не всегда однозначны. Встречается тональная двойственность. Кроме того, в ряде случаев очертания тональностей расплываются. Возникает относительная ладотональная неопределенность<sup>1</sup>, которая, впрочем, знакома и по классической музыке (длительные звучания уменьшенного септаккорда).

\*

Наш анализ целесообразно начать с указаний на тонально-опорные моменты произведения, прежде всего на построения в определенно выраженном *ми-бемоль* миноре — основной тональности первой части симфонии; уместно обратить внимание на появления тонического трезвучия этой тональности.

*Ми-бемоль*-минорная тоника звучит в первом мотиве темы главной партии, повторяется в начале сходного второго предложения (такт 28), акцентируется в заключительном построении главной партии (цифра 6). В общем вся главная партия экспозиции изложена под знаком основной тональности. В репризе первое предложение главной партии также проходит в этой тональности (цифра 50), второе же предложение (имеющее в репризе значение связующей партии) сдвигается в субдоминанту (цифра 52), согласно с знаковой классической традицией. Звучание *соль-диез* минора (*ля-бемоль* минора) в данных условиях с большой определенностью воспринимается как субдоминантовая функция высшего порядка и говорит, в свою очередь, о господствующем положении *ми-бемоль* минора — тонической тональности.

*Ми-бемоль* минор энергично показывается в двух проведениях темы главной партии в увеличении: перед репризой (цифра 48; о чем уже шла речь) и в коде (цифра 70).

<sup>1</sup> Обобщения по данному поводу содержатся в упоминавшейся статье Ю. Н. Тюлина (цит. издание, стр. 139—142).

Мощно провозглашается *ми-бемоль*-минорное трезвучие в фанфарном мотиве, разрабатывающем вступление к симфонии. Это трезвучие перемещается. В разработке (цифра 32, такты 263—267) оно звучит как субдоминанта на органном пункте доминанты *си-бемоль* минора. В коде (цифра 69, такты 549—554) трезвучие *ми-бемоль* минора обладает тоническим значением на органном пункте тонической терции.

От этой же тональности отталкивается в разработке яркий «призывный мотив» (цифра 44), впервые появившийся в связующей партии экспозиции (цифры 10 и 11)<sup>1</sup>. Все указанные моменты (проведения темы главной партии в увеличении, *ми-бемоль*-минорные фанфары, «призывный мотив»), не говоря уже о главной партии экспозиции и репризы, принадлежат к числу упоминавшихся тонально-опорных моментов. Внушительность приведенных примеров (в частности, тональная) поддерживается, усугубляется тематической важностью, рельефностью, кульминационным положением в форме (все это — различного уровня вершины), мощью звучания, инструментовкой.

Господствующее значение *ми-бемоль* минора утверждается в итоговых страницах первой части симфонии: в завершающем проведении первой темы побочной партии (третий раздел коды, цифра 76) и еще сильнее в общем заключении первой части, на глубоком тоническом органном пункте (четвертый раздел коды, цифра 78).

С необычайной глубиной звучит *ми-бемоль*-минорное трезвучие в последних, тихих семи тактах первой части. Здесь непосредственное восприятие говорит о разрешающей роли *ми-бемоль* минора. Все сложное, во многом тонально неустойчивое, тонально расплывающееся развитие огромного произведения (654 такта!) погружается в *ми-бемоль* минор. Это глубокий тональный итог.

Тонально-опорные моменты первой части встречаются в тональностях, родственных к основной, на важных этапах развития и также (подобно упоминавшемуся субдоминантовому проведению темы главной партии в репризе) через функции высшего порядка напоминает о *ми-бемоль* миноре.

Речь идет об одноименном *Ми-бемоль* мажоре (второй раздел коды, цифра 73), превосходящем некоторые таинственные звучания медленной части и финала, о приглушенно задумчивом параллельном мажоре (заключительная партия экспозиции *Фа-диез* мажор — *Соль-бемоль* мажор, цифры 24, 25, 26). Во втором построении заключительной партии (цифры 25 и 26) несколько раз проходит тоническое трезвучие параллельной тональности. Непосредственно тонических проявлений тональностей в первой части симфонии в общем немного, необходимо особо принять во внимание *Фа-диез* мажор (*Соль-бемоль* мажор), который в заключительной партии экспозиции покоится на тоническом органном пункте.

Попутно отметим и другие тонально-опорные моменты, в которых, хотя и не так полно и открыто, звучит мажор. К ним принадлежит упоминавшиеся «призывные мотивы» в связующей партии экспозиции (цифры 10 и 11). Первое провозглашение мотива исходит из *Ля* мажора и завершается в *си* миноре. Второе по секвенции, опираясь на *Си* мажор, приводит в *до-диез* минор.

<sup>1</sup> В Шестой симфонии Мясковского весьма богаты тематические связи, ведущие к единству целого, сильно выражены монотематические тенденции. Так, «призывный мотив», вытекающий из темы главной партии, открыто готовит наступление второй темы побочной партии с ее призывными валторновыми интонациями.

Направленность нашего анализа и его учебные рамки подсказывают различные ограничения. Мы воздерживаемся, в основном, от собственно тематического анализа, от анализа инструментовки и т. д., хотя несомненно что все эти и иные черты дополняют друг друга и в более полном и обстоятельном разборе должны быть отмечены.



Мажор просвечивает и в «горделивых мотивах», трижды встречающихся в первой части: два раза перед первой темой побочной партии — в экспозиции (цифра 12) и в репризе (цифра 56), а также в конце разработки (цифра 45). В экспозиции намечаются *Си* мажор (такт 96) и *Ми-бемоль* мажор (такт 100). В репризе, которая, как мы знаем, начиная со второго предложения главной партии, сдвинута в субдоминанту, то есть на квинту вниз, соответственно возникает *Ми* мажор (такт 450) и *Соль-диез* мажор (такт 455). В разработке в тех же «горделивых мотивах» включены *ми-бемоль*-мажорный и *соль*-мажорный моменты (такты 358 и 362)<sup>1</sup>.

В указанных трех аналогичных фрагментах, в их секвентном развитии, складываются большемерцовые тональные отношения.

В отличие от *Ми-бемоль* мажора коды и *Фа-диез* (*Соль-бемоль*) мажора заключительной партии экспозиции, в других названных случаях лишь мелькают, «проскальзывают» блики мажорного лада.

Своеобразный и текучий, завуалированный эффект мажорности содержится во второй теме побочной партии. Об этом будет сказано ниже.

В тонально-опорных стадиях и моментах первой части в целом несомненно преобладает минор и в первую очередь главная тональность — *ми-бемоль* минор. Тем более должно быть оценено контрастное действие мажора.

Среди тональностей господствующего минора, после основной тональности, самое внушительное опорное впечатление производит тональность минорной субдоминанты. Это ясно, как мы видели, по репризе главной партии.

Значение *соль-диез* (*ля-бемоль*) минора выясняется много раньше — при изложении первой темы побочной партии в экспозиции (цифра 13). Эта тема отличается в первой части наиболее аккордовым, хоральным складом. Тоника *соль-диез* (*ля-бемоль*) минора звучит не один раз, благодаря чему вырастает тонально-опорная роль данного этапа. Это так, хотя ладовый строй первой темы побочной партии носит дорийский характер (длительная мажорная субдоминанта в конце темы, такты 112—117).

В репризе тема смещена, в соответствии с изменением, происшедшим в ее главной партии, тоже в субдоминантовом направлении. Звучит *до-диез* (*ре-бемоль*) минор, то есть более глубокая субдоминанта по отношению к основной тональности, именно тональность ее VII низкой ступени.

*Ре-бемоль*-минорное трезвучие выделяется в многозначительном, углубленно-выразительном фрагменте перед заключающей всю первую часть симфонии тоникой. В этом мрачно-сосредоточенном разделе (цифра 79, такты 644—647) *ре-бемоль*-минорное трезвучие «окружено» тоникой *ми-бемоль* минора, противопоставляется ей, и фрагмент получает фригийский отпечаток.

Напоминаем, что третье проведение (в коде) первой темы побочной партии дано в основной тональности произведения. Таким образом, в линии тонального развития этой темы, спокойно изложенной, насыщенной тоничностью, трезвучиями, проглядывают связи *ми-бемоль* минора, его субдоминанты и двойной субдоминанты (функций высшего порядка).

Отмеченные нами *ми-бемоль*-минорные фанфары (цифра 32; преобразованные мотивы вступления к симфонии) по секвентной аналогии проводятся в разработке — с варьированием сопровождения — еще дважды: в *ми* миноре (цифра 36; такты 284—285) и в *фа* миноре (цифра 37; такты 290—291).

Итак, анализ тонально-опорных моментов первой части Шестой симфонии Мясковского выявил те основания, которые поддерживают

<sup>1</sup> В записи Мясковского тонические квартсектаккорды названных мажорных тональностей иногда завуалированы нотацией, объяснимой отчасти голосоведением. Рекомендуем сравнить указанные такты. Кстати в анализе вообще необходим разносторонний подход к нотации. Это нужно для прояснения сути явлений, их многозначности.

есю тональную конструкцию огромного произведения. Выяснилось господствующее положение *ми-бемоль* минора — основной тональности, значение важных подчиненных тональностей — *ля-бемоль* (*соль-диез*) минора, *Соль-бемоль* (*Фа-диез*) мажора, *Ми-бемоль* мажора: тональностей субдоминанты, параллели и одноименной. Капитальная роль главенствующей и ряда подчиненных тональностей подчеркивается их местом в построении сонатной формы (главная, побочная, заключительная партии). Наметились контуры тонального плана первой части, в своем широко обобщенном виде отвечающего классическим традициям.

К числу тонально-опорных моментов относятся и другие, в целом менее существенные, но также служащие как бы тональными ориентирами. Речь идет, в частности, о *ми* миноре и *фа* миноре в разработке (мотивы вступления), о *Си* мажоре и *Ля* мажоре («призывные мотивы») в связующей партии экспозиции. Напоминаем и о мажорных бликах «горделивых мотивов» в связующих партиях экспозиции и репризы.

Все эти тонально-опорные моменты, ориентиры характеризуются тонально-гармонической определенностью, наиболее ясной в тех специально оговоренных нами случаях, когда появляются тонические трезвучия. Особо выделяются тоники, подчеркнутые повторениями, динамическими оттенками, инструментальной, кульминационной ролью, местоположением в форме целого.

Тональные ориентиры первой части симфонии помогают проникновению в количественно преобладающее более сложное тонально-гармоническое развитие.

\*

Одна из линий сложного тонально-гармонического развития в первой части симфонии имеет в основе увеличенное трезвучие. Оно обладает, в зависимости от обстоятельств, в различной мере выраженной, скрытой функциональностью. Тональности в этих стадиях произведения более или менее расплывчаты, вплоть до относительной неопределенности. Созвучия с увеличенным трезвучием в основе разрастаются, к ним добавляются звуки, углубляющие потенциальную, свойственную увеличенному трезвучию целотонность.

Увеличенное трезвучие провозглашается в первых мотивах вступления к симфонии, в шести созвучиях, с их показательным для Мясковского синкопированным, тревожным ритмом (такты 1—3). Первое созвучие — увеличенное трезвучие от III ступени *ми-бемоль* минора — понимается как доминанта с секстой; второе созвучие — увеличенное трезвучие от IV низкой ступени *ми-бемоль* минора (звук *соль* интерпретируется как *ля-дубль-бемоль*); к нему добавлены тоническая терция и вводный тон, «оставшийся» от предыдущего созвучия. Речь, разумеется, идет об обращениях указанных аккордов. Третье созвучие — септаккорд с увеличенным трезвучием на II низкой ступени, с большой септимой — уменьшенной октавой (от этой ступени). Таков начальный мотив вступления. В следующий, секвентно-подобный мотив снова включены доминанта с секстой и увеличенное трезвучие от VI ступени *ми-бемоль* минора. Третье созвучие мотива — опять септаккорд с увеличенным трезвучием, с уменьшенной октавой — большой септимой, но от VI высокой ступени. Среди названных созвучий функциональность выявилась сильнее в доминанте с секстой.

Обращает на себя внимание II низкая ступень: на ее звук опирается завершающее созвучие первого мотива; оно образуется тремя верхними голосами в последнем созвучии второго мотива.

Далее II низкая ступень отчетливо обрисована движением верхнего голоса в начальных интонациях темы главной партии. В них особо выделяется остроэкспрессивная уменьшенная октава, которая входит в состав созвучий вступления и пронизывает мелодику и гармонию первой части симфонии.

В обоих секвентных мотивах вступления верхний голос складывается в трезвучия: тоники и VI ступени *ми-бемоль* минора.



Таким образом, хотя увеличенное трезвучие уже во вступлении к симфонии вносит немалую долю тональной неопределенности, но в целом, учитывая все указанные обстоятельства, весь контекст, здесь сравнительно явно ощущается функциональность, ясен тональный смысл, содержится подготовка основной тональности.

Увеличенное трезвучие продолжает активно звучать в исходных тактах главной темы первой части (цифра 1; такты 6—9). В такте 7 мы встречаемся с созвучиями вступления в их уже знакомом значении. В такте 8 увеличенное трезвучие участвует в секвенции, слегка затрагивающей тональности *Фа-бемоль* и *Соль-бемоль* мажор; в каждом звене доминанта с повышенной квинтой этих тональностей переходит в доминанту к субдоминанте.

Линия увеличенного трезвучия и постепенного накопления целотонности, как было сказано, проходит через первую часть симфонии. Мы покажем ее в связи с развитием одного характерного, хроматически восходящего мотива, систематически секвенцируемого с разными вариантами на протяжении первой части.

Впервые этот мотив появляется в связующей партии экспозиции (цифра 7, такты 60—61). Здесь, в двух звеньях кварто-квинтовой варьированной секвенции (намечается нисходящее движение в субдоминантовом направлении), просвечивают тональности *ми-бемоль* и *ля-бемоль* минор; на мелодической вершине первого звена, в конце его, образуется звучность доминантсептаккорда с секстой *ми-бемоль* минора (в такой звучности увеличенное трезвучие сливается с септимой доминантсептаккорда).

В следующее секвентное проведение данного мотива внесены изменения (цифра 9, такты 70—73). Звенья секвенции в целом увеличиваются: двутакты, вместо однотоков. Однако каждое двутактовое звено содержит свое секвенцирование по однотокам. Складывается сложная секвенция (11.9.3.). Меняется интервальное соотношение секвенции. Звенья в целом (двутакты) движутся по полутонам вверх. В конце каждого двутакта (такты 71 и 73) снова звучат аналогичные доминантсептаккорды с секстой в *ми-бемоль* миноре и *ми* миноре. Впечатление от тональностей еще более расплывчато, чем в первой секвенции.

Однако варьирование во втором проведении мотива глубже; в первых однотоках (такты 70 и 72) созвучия мелодических вершин смягчены; звучат малые септаккорды с уменьшенной квинтой (квинтсектаккорды).

Секвенцирование того же мотива возобновляется в разработке (в ее первом разделе, занятом развитием связующей партии экспозиции). Здесь (цифры 28 и 30) с некоторыми оттенками встречаются уже известные варианты.

Более значительное варьирование мотива, в котором возрастает роль увеличенного трезвучия, происходит в пределах второго раздела разработки, начиная от цифры 35. В данном случае мотив дробится паузами, сперва дается в увеличении, звучит *fortissimo*, инструментов, в отличие от предыдущих случаев, медными. Созвучия с увеличенным трезвучием в их составе открывают субмотивы, «мотивные ячейки» (такты 279—281). (Раньше подобного рода созвучия стояли в завершении мотивов.) В то же время второе, среднее созвучие каждой «ячейки» приобрело относительную тональную опорность; мы слышим минорные аккорды (квартсектаккорд в начальной «мотивной ячейке», основное трезвучие в следующей). В предыдущих гармонизациях мотива трезвучий вообще не было. Во втором разделе разработки накопление увеличенных трезвучий и вместе с тем наращивание целотонности еще не сопровождается таким «размыванием» тональности, как это будет далее. При оценке мелких построений секвентного потока, благодаря указанному появлению минорных трезвучий, тональные контуры проступают отчетливее, чем ранее (то есть в связующей партии экспозиции и в первом разделе разработки).

Рассмотрим подробнее гармонизацию этих обих, по-новому представленных, дробных «мотивных ячеек», их ближайшее секвентное продвижение.

Обе «ячейки», созвучия каждой из них, мыслятся в *ми-бемоль* миноре, что ясно из отношений более сложных аккордов с «окружаемым» ими *ми-бемоль*-минорным аккордом. В первой «ячейке» (такты 279—280) расположены: содержащий увеличенное трезвучие (на IV низкой ступени) квинтсектаккорд II ступени с пониженной терцией (*соль* интерпретируется как *ля-дубль-бемоль*), квартсектаккорд I ступени и секундакорд доминанты к субдоминанте с пониженной квинтой (*ля* рассматривается как *сидубль-бемоль*).

Во вторую, *ми-бемоль*-минорную «ячейку» (такты 280—281) входят: вначале идентичное созвучие (квинтсектаккорд II ступени с пониженной терцией), далее также *ми-бемоль*-минорный аккорд, но в виде основного трезвучия. Третье созвучие второй «мотивной ячейки» в данной ситуации иное — альтерированная двойная доминанта (дважды увеличенный квинтсектаккорд в тональности *ми-бемоль*).

Следовательно, второй субмотив, вторая «ячейка», содержит два увеличенных трезвучия.

Во второй «мотивной ячейке» в общем восстанавливаются длительности, знакомые по прежнему развитию анализируемого хроматически восходящего мотива.

Расположенные далее две восходящие секвентные «волны» ритмически ровнее, непрерывнее, их размах больше. В основу ближайшего секвенцирования положен полный хроматически восходящий мотив, объединяющий обе предшествующие, дробные восходящие «ячейки», согласно приему дробления и суммирования. Каждая секвентная «волна» (такты 282—283) заключает внутреннее секвентное модулирование: сперва от *ми-бемоль* минора к *фа* минору, затем от *фа* минора к *соль* минору<sup>1</sup>. В гармонизации каждой секвентной «волны» последовательно представлены варианты гармонизации предшествующих дробных «мотивных ячеек».

В общем в этом месте, во втором разделе разработки, единый поток секвентного развития с данным мотивом в основе больше, продолжительнее, чем раньше. Увеличенные трезвучия используются в каждой «мотивной ячейке», в каждом субмотиве, поэтому их общая звучность намного внушительнее. Секвентный поток захватывает три тональности: *ми-бемоль*, *фа* и *соль* минор.

Ранее интервальные отношения в секвенциях с этим мотивом были кварто-квинтовыми, малосекундовыми, полутоновыми. Здесь появилось продвижение по большим секундам, то есть по целым тонам.

В дальнейших фрагментах второго раздела разработки, где проходит данный мотив (цифра 38, такты 299—301; цифра 39, такты 305—308), применяются гармонизации и секвентное развитие, более подробно описанные выше (имеется в виду цифра 35, такты 279—282).

В следующей концентрации данного мотива, в третьем разделе разработки (от цифры 46 до цифры 48, такты 363—376), тональности затуманиваются, а тональное ощущение ослабевает благодаря большему объему и длительности непрерывного секвенцирования и дальнейшему усложнению созвучий — введению нового целотонного элемента. Этот элемент — до-полнительный звук в одном из систематически возникающих созвучий мотива, именно в доминанте к субдоминанте. До данной стадии (цифра 46), то есть в проанализированных фрагментах разработки (цифры 35—39), доминанта к субдоминанте была представлена четырехзвучием (не считая дублированных звуков) — секундакордом с пониженной квинтой (см. такт 280 и т. д.). В соответственные моменты более позднего развития (цифра 46) доминанта к субдоминанте выражена пятизвучием. Дополнительно привнесена как бы нона (такт 364 — третье созвучие применительно к *до* минору; в том же такте — шестое созвучие применительно к *ре* минору; в тактах 366 и 367, по секвентной аналогии, применительно к *ми* минору, *фа-диез* минору и *соль-диез* минору). Указанный дополнительный пя-

<sup>1</sup> Снова напоминаем о необходимости разностороннего и корректированного истолкования нотации.



тый звук (*ре* и *ми* в созвучиях такта 364; *ми* и *фа-диез* в созвучиях такта 366 и т. д.) образует увеличенное трезвучие в составе каждого из данных созвучий. Вместе с тем заметно усиливается целотонность звучания: если расположить звуки каждого из этих пятизвучий в порядке постепенности, то сложится целотонный звукоряд лишь с одним «пробелом». Дополнительный, пятый звук скрывает функциональность данной альтерации, еще более расплываются тональные контуры.

Возвращаемся к «мотивным ячейкам», уже подробно рассмотренным (цифра 35) на более раннем этапе разработки. Мы установили два варианта в гармонизации мотива: один, в котором последнее, третье созвучие субмотива («мотивной ячейки») является альтерированной доминантой к субдоминанте (такты 279—281), и другой, в котором последнее созвучие субмотива служит альтерированной двойной доминантой. Оба эти варианта сохраняются в секвенцируемых «мотивных ячейках» более позднего раздела разработки (цифра 46). Но в первый из упомянутых вариантов и внесено указанное усложнение. Теперь (то есть от цифры 46, такты 363—367) среди созвучий «мотивных ячеек» (субмотивов) в обоих названных вариантах гармонизации (а не только в варианте с альтерированной двойной доминантой) два созвучия — исходное и последнее — содержат увеличенные трезвучия. Средние созвучия обоих вариантов (как и ранее цифра 35) — квартсекстаккорд и основной вид минорного трезвучия.

В длительном и непрестанном восходящем секвенцировании мотива совершается «пробег» по тональностям: *до* минор, *ре* минор, *ми* минор, *фа-диез* минор, *соль-диез* минор, *си-бемоль* минор, *до* минор, *ре* минор, *ми* минор, *фа-диез* минор.

Голоса звеньев секвенции складываются в полный восходящий целотонный звукоряд. После завершения (такты 363—368) он продолжается и снова доводится почти до конца (такты 370—371). В секвенции затронуты шесть разных тональностей. Раньше, в разработке, в аналогичном секвентном восхождении по целым тонам (цифра 35) голоса звеньев создали три звука целотонного звукоряда, были представлены три тональности.

Таким образом, целотонность проявилась здесь и в звучании отдельных субмотивов, в пределах звеньев секвенции и в соотношениях между ними.

Сразу вслед за описанной крупной секвентной «волной» по целым тонам идет следующая. В ней участвует лишь вариант гармонизации мотива с альтерированной двойной доминантой, более отчетливой в тональном смысле. Возникает новое интервальное соотношение звеньев — по малым терциям, образующее в голосах секвенции уменьшенный септаккорд (такты 372—376). Слышны тональности *соль-диез* минор, *си* минор, *ре* минор и *фа* минор. В продолжающемся секвентном восхождении этот малотерцовый цикл повторяется.

Последнее, энергичное введение и секвенцирование анализируемого мотива имеет место в коде, в завершении ее первого раздела, перед *ми-бемоль-мажорным* фрагментом (цифра 71, такты 569—587). Углубление сумрачного драматизма, сопутствующее данному мотиву, достигает в коде наибольшей силы. *Ми-бемоль-мажорный* раздел коды, с его таинственно приглушенным светом, вступает далее в качестве большого контраста, воспринимается как значительный перелом.

В гармонизации мотива, его «ячеек», именно варианта с альтерированной доминантой к субдоминанте, утрачивается звучание минорного трезвучия (квартсекстаккорда). Оно заменено доминантой с секстой, то есть по звучанию увеличенным трезвучием.

Начальное созвучие данной «мотивной ячейки» (субмотива), которое (от цифры 35) в разработке было функционально неизменным (квинтсекстаккорд II ступени с пониженной терцией), также варьируется. На том же басу — IV низкой ступени — строится, однако, иная звучность, с двумя тритонами в составе — типа увеличенного терцкварттаккорда; функционально и тонально эта звучность в данном контексте менее ясна. Третье, заключительное созвучие субмотива — альтерированная доминанта к суб-

доминанте — введено в виде пятизвучия с тем целотонным дополнением, которое было отмечено выше (см. от цифры 46).

Таким образом, гармонизация приведенного варианта субмотива в коде, насыщенная увеличенными трезвучиями, целотонностью, тритоновыми элементами, лишена тонально-опорного момента — минорного трезвучия. О тональностях мы должны судить здесь, во-первых, по аналогии с предшествующими гармонизациями; во-вторых, по идентичному секвентному продвижению по большим секундам — целым тонам; в-третьих, благодаря тому, что отдельные тональности в секвентном потоке представлены другим вариантом гармонизации мотива (тонально более определенным, с альтерированной двойной доминантой); в-четвертых, вследствие того, что и в отдельных случаях, в вариантах с альтерированной доминантой к субдоминанте, сохраняется звучность минорного трезвучия (квартсекстаккорда).

Наиболее полно, всесторонне преобразованный мотив (его субмотив с альтерированной доминантой к субдоминанте), в котором почти «растаяла» тональность, мы находим: в тактах 569—570 (в силу разных аналогий) *соль* минор, 572—573 (по аналогии) *си* минор; соответственно в тактах 576—577 *фа* минор, 577—578 *ля* минор и также в тактах 573—574 *до-диез* минор.

Иные тональности восходящей по целым тонам секвенции выражены сравнительно отчетливее: например, в тактах 570—572 *ля* минор и в тактах 574—576 *ми-бемоль* минор представлены подряд обоими вариантами гармонизации, причем оба раза участвуют минорные трезвучия и квартсекстаккорды с их относительным тонально-опорным значением.

Данная восходящая волна секвенцирования тоже пробегает по целотонному звукоряду (*соль* минор, *ля* минор, *си* минор, *до-диез* минор, *ми-бемоль* минор, *фа* минор). В начале следующего подобного же звукоряда в более высоком регистре «успевают» еще прозвучать *соль* минор и *ля* минор. Движение обрывается на мощном *fortissimo*.

Вступают тише созвучия в крайне замедленном ритме (целыми нотами) — предвестники *ми-бемоль-мажорного* раздела. Такой ритм в первой части симфонии встречается однажды.

Как бы по инерции, продолжается секвенцирование, не полностью исчерпавшее накопленную энергию. Проходят еще два звена секвенции в малотерцовом соотношении (цифра 72, такты 579—584). Здесь, в тональностях *до* минор и *ми-бемоль* минор, мы находим оба неоднократно упомянутых варианта гармонизации (оба субмотива, обе «мотивные ячейки»). В *до* миноре появляется сравнительно отчетливый тонально вариант с альтерированной двойной доминантой. Благодаря замедленному ритму каждая звучность, и в частности *до-минорное* трезвучие, обладает значительной рельефностью (такты 579—581). *Ми-бемоль* минор представлен вариантом с альтерированной доминантой к субдоминанте, к тому же в его, достигнутом лишь в коде, «бестонном» виде (такты 582—584).

Итогом всей прослеженной линии тонально-гармонического развития первой части симфонии с увеличенным трезвучием в основе, обобщением, в частности, последнего этапа продвижения рассмотренного хроматически восходящего мотива (в коде) становится целотонное шестизвучие (такт 587).

В нем находит предельное выражение накопление целотонности в самих созвучиях; кроме того, в нем резюмируется и тональное секвентное продвижение по целым тонам (кстати, такое продвижение тональностей происходит по обоим возможным различным целотонным гаммам; см. от цифры 46 и от цифры 71).

Таким образом, мы встречаемся с интересным примером обобщения, резюмирования тонального движения в созвучии, что было специально показано в главе о тональных планах (III.20.1.—3.).

Целотонное шестизвучие непосредственно вводит в *ми-бемоль-мажорный* раздел, в связи с ближайшим окружением стоит под знаком тональности *Ми-бемоль*.



Итак, после наблюдений над начальными увеличенными трезвучиями во вступлении к симфонии, их ближайшим участием в теме главной партии мы детально проследили за линией увеличенного трезвучия в хроматически восходящем мотиве, впервые появившемся в связующей партии экспозиции (цифра 7). Мы видели возрастание роли увеличенного трезвучия в этом мотиве в разработке (цифра 35), затем далее (цифра 46) и, наконец, в коде (цифры 71, 72).

В секвенцировании мы отметили, в частности, различные интервальные отношения: кварто-квинтовое, по малым секундам — полутоновое, по большим секундам — целотонное, преобладающее в целом, и малотерцовое.

Были показаны два варианта гармонизации мотива (в субмотивах, «мотивных ячейках»), акцентированы дальнейшие изменения одного из них.

Относительно тонально неопределенные фрагменты прослеженной линии развития увеличенного трезвучия (мы занимались преимущественно хроматически восходящим мотивом) расположены на большем или меньшем «расстоянии» от выявленных выше основных тональных ориентиров первой части.

\*

Остановимся, значительно короче, еще на одной линии тонально-гармонического развития произведения, «пронизывающей» вторую тему побочной партии.

Эта тема<sup>1</sup>, интонационно вытекающая из темы главной партии и в особенности из «призывного мотива» (цифры 10 и 11), проходит через экспозицию (цифра 14), репризу (цифра 59), разработку (цифра 41).

В основе гармонии темы второй побочной партии, ее фонизма лежат два доминантовых секундааккорда на расстоянии полутона вверх (цифра 14, такты 118—119). Это соотношение является определяющим. Изредка, например в экспозиции (цифра 15, такты 130—131), исходной гармонизацией темы оказывается основной вид доминантсептаккорда, переходящий в доминантовый секундааккорд на полтона ниже.

В процессе изложения темы, в ее отдельных построениях, в качестве развития основной, начальной последовательности секундааккордов неоднократно звучат другие комбинации обращений доминантсептаккордов: секундааккорда с терцквартаккордом и двух терцквартаккордов.

Вслушиваясь в тему, в ее многочисленные секвентные проведения, мы улавливаем присущий ей мажорный фонизм. Это объясняется структурой доминантсептаккорда и его обращений, господствующих в ее звучании в целом.

Но подобно тому, как фонизм минорного трезвучия в проанализированном выше хроматически восходящем мотиве (начиная от цифры 35) получает функциональный, ладотональный смысл, так и в последовательностях аккордов второй темы побочной партии просвечивает их ладотональное, функциональное значение. Но такое значение здесь, с самого начала, едва ли еще не более зыбко, чем в хроматически восходящем мотиве. Вторая тема побочной партии совсем лишена трезвучий, в ней отсутствует хотя бы относительная, реально звучащая тоническая опора.

В контексте отмеченная исходная последовательность доминантовых секундааккордов (цифра 14, такты 118—119), с которой тема вступает в экспозиции, воспринимается в тональности *Соль*: первый аккорд — секундааккорд доминантсептаккорда; второй аккорд — альтерированная двойная доминанта типа увеличенного квинтсектаккорда (часть II: III.12.2.), как известно, энгармонически равно доминантсептаккорду. Такого рода оборот с его вариантами, представленными разными обращениями аналогичных аккордов, пронизывает всю вторую тему побочной партии.

В ее начальных построениях, в экспозиции, слышится, как говорилось, тональность *Соль* (цифра 14, такты 118—123; цифра 15, такты 124—129).

<sup>1</sup> Ее исходное, сразу запоминающееся проведение поручено валторне.

Затем оба повторных построения, оба шеститакта, секвентно смещаются в тональность *До*, то есть в субдоминантовом направлении (цифра 15, такты 130—135; цифра 16, такты 136—141). Далее подобное направление секвенцирования продолжается с ускорением благодаря сокращению величины звеньев, их дроблению. Следуют тональности: *До* (такты 142—144), *Фа* (такты 145—148), *Си-бемоль* (такты 149—151).

Называя тональности, мы до сих пор не указывали на их ладовое наклонение. Мажорный фонизм звучности доминантсептаккорда и его обращений настраивает на мажорную трактовку названных тональностей. Звуковой же состав альтерированной двойной доминанты (типа увеличенного квинтсектаккорда), в которой септима вводного уменьшенного септаккорда совпадает с минорной тонической терцией, а также мелодия темы настраивают скорее на минорное истолкование фрагментов. Эта ладовая двойственность разрешается в пользу минора в процессе указанного секвенцирования. В конце построений-звеньев темы, оканчивающихся, как правило, доминантовым терцквартаккордом, несколько раз в басах выявляется отчетливое, синкопированное задержание квинты: ее замещает явно минорный звук (малой сексты от доминанты, звук минорной тонической терции). Это наблюдается, например, в конце крупного секвентного перемещения (такты 140—141), где выясняется *до* минор; далее минорная трактовка подтверждается в трех более мелких звеньях: снова в *до* миноре (такт 144), затем в *фа* миноре (такт 147) и, наконец, в *си-бемоль* миноре (такт 151). На пути к заключительной партии, после обновленного развития, имеет место возвращение к описанному изложению второй темы побочной партии. На этот раз она звучит в *фа-диез* миноре (цифра 21, такты 181—189). Секвенцирование темы как бы опускается. Возникает знакомый «призывный мотив» (цифра 22), тонально примыкающий к *фа-диез* минору (тональности, одноименной по отношению к предстоящей заключительной партии).

Таким образом, сопоставляя этапы появления второй темы побочной партии в экспозиции, мы находим параллельные проведения — секвентность на большом расстоянии, прием, поясненный в главе о тональных планах.

Дальнейшие появления второй темы побочной партии в разработке (от цифры 41) и в репризе (от цифры 59) также в целом воспринимаются как параллельные проведения. И в разработке, и в репризе секвенцирование этой темы исходит от *до* (минора). В репризе объем и продолжительность секвенцирования сокращены.

Итак, линия развития второй темы побочной партии с доминантсептаккордом (его обращениями, альтерационной и энгармонически преобразованной трактовкой звучности) в основе отличается в целом большой неустойчивостью, тонально-гармонической зыбкостью. И эта важная, тематически значительная линия так или иначе связана с тонально-опорными моментами первой части симфонии, более или менее сближается с ними. И для нее указанные моменты в той или иной степени остаются тональными ориентирами.

Отметим еще, что в разработке, после знакомого секвенцирования второй темы побочной партии, устанавливается органный пункт (цифра 42, такты 334—348), на котором во время обновленного секвентного продвижения этой темы происходит нарастание, ведущее к одной из кульминаций («призывный мотив», «отталкивающийся» от *ми-бемоль* минора; цифра 44).

На пути данного нарастания появляется цепь восходящих по полутонам увеличенных трезвучий; вместе с другими голосами они сливаются в насыщенном целотонностью звучании (цифра 43; такты 344—348). Этот фрагмент ассоциируется с линией увеличенного трезвучия и накоплением целотонности, подробно описанной ранее.

Можно еще заметить, что самые звучности доминантовых секундааккордов, их фонизм как таковой, столь приметный во второй теме побочной партии, также отчасти «намекают» на целотонность и вносят свою долю в общий комплекс целотонных звучаний первой части.



Мы затронули проявления фонизма в первой части, отмечая роль увеличенного трезвучия, целотонных звучаний и доминантсептаккорда с его обращениями. Укажем еще на две звучности — уменьшенного септаккорда и малого септаккорда с уменьшенной квинтой.

Первая звучность представлена, например, в заключительной партии экспозиции (цифра 24) и воспроизводится в кратком напоминании о заключительной партии в репризе (цифра 65).

Вторая звучность внушительно появляется и длится после секвентных проведений второй темы побочной партии в экспозиции, а также в репризе — в продолжении развития этой темы (например: в экспозиции цифра 18, такты 155—163; цифра 22, такты 190—195; в репризе цифра 62, такты 493—499). Данная звучность имеет место в построении, предвосхищающем заключительную партию экспозиции (цифра 23, такты 196—205). В разработке такая звучность возникает (цифра 31, такты 258—259) незадолго перед фанфарами трезвучия *ми-бемоль* минор.

Функциональная трактовка указанных созвучий очерчена с большей или меньшей определенностью.

Уменьшенные септаккорды в заключительной партии экспозиции объясняются на общем фоне ее тональности. Во втором, основном разделе заключительной партии устанавливается, как мы знаем, *Фа-диез* мажор (*Соль-бемоль* мажор, в свете тонального плана всей первой части). Первый раздел, содержащий уменьшенные септаккорды, излагается в одномименном *фа-диез* миноре.

Функциональная и тональная трактовка малых септаккордов с уменьшенной квинтой, учитывая их менее определенное и менее устойчивое гармоническое «окружение», их местоположение в текущих стадиях формы, не отличается столь же утвердительным характером. Однако уже самый фонизм данных созвучий подсказывает их слышание в миноре. Во всех перечисленных выше фрагментах малые септаккорды с уменьшенной квинтой воспринимаются как септаккорды II ступени минора. Например, в первом из названных фрагментов (цифра 18) — в *ре-диез* миноре; во втором (цифра 22) — в *фа-диез* миноре. Вслед за этим фрагментом в экспозиции предвосхищается появление заключительной партии (цифра 23, такты 196—205); здесь сохраняется указанное значение этого аккорда в той же тональности. Его тональный смысл, именно как септаккорда II ступени *фа-диез* минора, проявляется благодаря непосредственной близости данного фрагмента к очередному тональному ориентиру (заклучительной партии экспозиции).

Заметим еще, что звучность малого септаккорда с уменьшенной квинтой — септаккорда II ступени минора — тематически также связана и с «призывным мотивом» (цифра 22), и со вступлением к первой части симфонии (цифра 31). Тематические ассоциации участвуют в формировании функциональной оценки данной звучности.

Анализ хроматически восходящего мотива — линия увеличенного трезвучия и целотонности, анализ второй темы побочной партии — линия звучности доминантсептаккорда (в том числе с ее альтерационной трактовкой) — убедил нас в огромной роли секвенций. Систематически применяются секвенции: простые и сложные; с малыми и крупными звеньями; состоящие из различного количества звеньев; с перемещением звеньев по разным интервалам.

Соотношение звеньев говорит о том, что это все секвенции хроматические в широком ладотональном смысле: тональность того или иного звена воздействует на тональности других звеньев; возникают тональные соподчинения.

Секвенции являются в этом произведении (как, впрочем, и в ряде других у Мясковского) основным приемом тонального продвижения, модуляционного развития.

Кроме избытка собственно секвенций, в первой части создаются родственные секвенциям параллельные проведения. Один из примеров этого мы уже видели, наблюдая за второй темой побочной партии.

Другой рельефный пример мы находим в изложениях основной темы связующей партии: в экспозиции — разработке — коде. Эти параллельные проведения начинаются в разных тональностях и приводят к разным тональным продолжениям. Внутреннее строение каждого проведения — потока секвенций — однородно.

Рассмотрим первое изложение основной темы связующей партии в экспозиции (цифра 7). Сперва следуют два четырехтактных звена секвенции в тональностях *си-бемоль* и *ми-бемоль* минор (такты 52—59). Первое звено смещается в субдоминантовом направлении, аналогично тому, что встречается при секвенцировании второй темы побочной партии.

После двутактового хроматически восходящего мотива (такты 60—61, о нем говорилось выше) подобное же секвенцирование основной темы связующей партии возобновляется. Аналогичные четырехтактные звенья даны в тональностях *ре* и *соль* минор (цифра 8, такты 62—69). Таким образом, складывается сложная секвенция (два восьмитакта) в большинстве соотношении ее крупных звеньев.

Также в основном построены сложные секвенции в параллельных проведениях данной темы: в начале разработки (цифра 27) секвентные звенья в *до-диез* и *фа-диез* миноре сдвигаются в тональности *си-бемоль* и *ми-бемоль* минор (такты 230—237 и 243—250); в начале коды (цифра 66) те же по музыке звенья в тональностях *до* и *фа* минор, смещаясь, проходят в тональностях *ми* и *ля* минор (такты 523—530 и 533—540).

Как видим, и размеры и внутренние соотношения (субдоминантовое направление) внутри каждого данного звена сложных секвенций при повторениях материала остаются неизменными. Но интервал сдвига самих больших звеньев сложной секвенции меняется. В экспозиции мы отметили большетерцовое (восходящее) смещение; так же, то есть на большую терцию вверх, но исходя от другой тональности, передвигается большое звено сложной секвенции в коде. В разработке звено сложной секвенции опускается на малую терцию.

Все названные тональности в секвентных движениях основной темы связующей партии получают неустойчивый характер. Трезвучия, в том числе тонические, отсутствуют.

В секвенциях второй темы побочной партии и основной темы связующей партии варьируются тональные отношения звеньев, но гармоническая сторона самих звеньев сохраняется в целом без изменений. В секвенциях же хроматически восходящего мотива (линия увеличенного трезвучия и целотонности) мы видели и большое варьирование в самих созвучиях звеньев, в гармонии.

Гармоническое варьирование встречается в симфонии на больших расстояниях также и независимо от секвенцирования. Это подтверждается сравнением первой темы побочной партии в экспозиции и в репризе, с одной стороны, и в коде — с другой.

В секвентных потоках первой части ощущается напряженная экспрессивность. В целом ряде восходящих секвенций происходят энергичные нагнетания. Драматизм произведения достигается и характером применения секвенций.

Кроме секвентных модуляций, в первой части изредка используются энгармонические модуляции, например: при переходе от первой темы побочной партии ко второй в экспозиции и репризе (цифры 13 и 14, такты 117—118; цифры 58 и 59, такты 467—468). В обоих случаях имеет место энгармонизм доминантсептаккорда. После мажорного трезвучия — дорийской субдоминанты, которой завершилась первая тема побочной партии, — вступает с доминантового секундакорда вторая тема. Этот доминантсептаккорд (секундакорд) по отношению к предыдущему, длительно звучащему мажорному трезвучию, получившему известную тоничность, воспринимается как альтерированная доминанта (уменьшенный септаккорд



вводный в тонику с пониженной терцней). Таким образом, мы слышим модуляцию из *До-диез* мажора в *соль* (минор) в экспозиции и из *Фа-диез* мажора в *до* (минор) в репризе.

Черты энгармонической модуляции намечаются при переходе к одному из проведенных преобразованной темы вступления (перемещения минорного трезвучия) в разработке: переход от *соль* минора к *ми* минору (цифра 35, такты 283—284).

\*

Выше, в итоге рассмотрения сонатной формы, тонально-опорных моментов, тональных ориентиров первой части Шестой симфонии Мясковского, мы выяснили основу ее тонального плана, в своих контурах сравнительно простого, близкого классическим традициям. В экспозиции данной минорной сонатной формы привычны, например, завершение в тональности мажорной параллели и крупные субдоминантовые смещения, происходящие в ее репризе (начиная со второго предложения главной партии).

Но тональный путь, ведущий в экспозиции от основной тональности к тональности ее мажорной параллели, менее обычен, сложен.

Не говоря уже о тональной зыбкости, многосменности, текучести связующей партии (что вообще отвечает традициям, но выполнено по-новому), напомним о тональной неустойчивости, расплывчатости и тоже многосменности в развитии второй темы побочной партии. Именно эти тонально прихотливые, текущие разделы, а также разработочное изложение в пределах главной партии, занимают в экспозиции самое большое место. Такова же в общем картина и в репризе.

Тональная неустойчивость разработки значительна по традиции.

Наиболее тонально устойчива в целом кода (без ее первого, связующего раздела).

В сонатной композиции первой части Шестой симфонии Мясковского кода, по своей относительной тональной устойчивости, противостоит всем остальным частям сонатной формы, уравновешивая все тональное строение. Здесь одна из причин удивительной, разрешающей силы многократных тихих, заключительных тонических аккордов первой части.

Тонально-опорные моменты, тональные ориентиры, распределенные по всему произведению, в каждом разделе сонатной формы (прежде всего в основной тональности — *ми-бемоль* миноре, а также в тональности ее субдоминанты, параллели, в одноименной тональности), поддерживают тональное «здание», служат как бы путеводителем по его «этажам» и «комнатам».

К менее обычному в тональном плане произведения относятся субдоминантовые тональности сдержанно-спокойной аккордовой первой темы побочной партии.

Обладают ли функциями высшего порядка те многочисленные тональности первой части, которые не принадлежат к числу названных — важнейших?

Функциональный смысл относительно второстепенных тональностей более или менее проясняется с точки зрения ближайшего «окружения». Если в таковом находятся и важнейшие тональности (среди них основная — *ми-бемоль* минор), то функции второстепенных тональностей могут вступить во взаимодействие с функциями важнейших. Так, до известной степени взаимодействуют *си-бемоль* минор в начале связующей партии экспозиции с *ми-бемоль* минором в окончании главной партии; *до-диез* минор в начале разработки с *Фа-диез* мажором в конце заключительной партии; *ми* минор и *фа* минор в фанфарных проведениях (смещение минорных трезвучий) преобразованной темы вступления с подобного рода появлением ее, когда на первом плане возникает *ми-бемоль*-минорное трезвучие (см. разработку, цифры 32, 36 и 37)<sup>1</sup>.

Упорядоченность в соотношениях второстепенных (и более важных) тональностей вносят секвенции. Подобная упорядоченность, систематичность, охватывает в известной мере и функциональность, то есть намечаются функции высшего порядка. Наиболее ощутимо это при кварто-квинтовом секвенцировании — в субдоминантовом направлении — в связующей партии (ее основная тема), в побочной партии (вторая тема).

В целом на протяжении первой части симфонии господствует хроматика, более или менее сложная; диатонике, притом с теми или иными отступлениями (как в первой теме побочной партии, в разделах коды), уделено подчиненное место, она вносит свою контрастность.

\*

В данном учебном анализе (как и в предыдущих), посвященном одному из компонентов музыкального языка — гармонии, ее тональным проявлениям, — к тому же выделившем лишь некоторые стороны гармонии, трудно и даже неуместно делать обобщения о содержании произведения. Это было оговорено в «Общих положениях» (§ 47) настоящего раздела учебника.

Напомним лишь, что в Шестой симфонии Мясковского в целом и ее наиболее значительной первой части отразились события Великой Октябрьской революции (симфония была создана в 1922—1923 годах). Первая часть отличается трагическим характером, смятенностью чувств. Тонально-гармоническое развитие, конечно, участвует в воплощении характера музыки.

Наиболее сильны в этом произведении, и в особенности в его первой части, традиции симфонизма Чайковского.

В частности, к Чайковскому восходит традиция экспрессивного, нагнетающего напряжения секвентного развития (например, первая часть Шестой симфонии Чайковского). Возникают и конкретные ассоциации: заключение коды первой части Шестой симфонии Мясковского напоминает, как уже говорилось, коду финала Шестой симфонии Чайковского.

Линия увеличенного трезвучия и целотонности приближается к традициям Скрябина, в особенности позднего. Но применение и характер этих звучаний у Мясковского своеобразны. Их красочность, показательная для Скрябина и тем более для импрессионистов, у Мясковского словно замаскирована. В выразительности таких звучаний, в отличие от Скрябина, выделяется не экзотичность, праздничность, а напряженный, трагического характера драматизм. Подобные целотонные звучания, альтерации подчинены у Мясковского общему содержанию первой части.

Отмечая отдельные особенности творчества Мясковского, свойственные ему черты, упомянем своеобразный, затененный, матовый, таинственно мерцающий мажор (заключительная партия экспозиции; второй раздел коды); минор с признаками особых диатонических ладов (первая тема побочной партии; заключительный, четвертый раздел коды); звучности с участием IV низкой ступени минора, например в линии развития хроматически восходящего мотива, увеличенного трезвучия, целотонности в разработке (от цифры 35).

Анализ мелодий первой части Шестой симфонии Мясковского, взаимозависимость мелодики и гармонии составили бы самостоятельную задачу анализа. По ходу нашего разбора мы обращали внимание на мелодии, на черты таких зависимостей.

Прояснению тонально-гармонического смысла «помогают» мелодии, насыщенные большими скачками: на квинты и сексты во второй теме побочной партии; на октавы в «призывном мотиве». Этому же способствуют движения по аккордовым тонам трезвучий, как в различных проведениях темы вступления.

*моль*-минорного трезвучия звучит тональность *си-бемоль* минор, не относящаяся в данном произведении к числу важнейших (хотя и близко родственная основной тональности). Но благодаря особенностям изложения в этот момент образуются ассоциации и с основной тональностью.

<sup>1</sup> Правда, как мы отметили, во время перемещения мощного *ми-бе-*



В скачках мелодий особое, наиболее приметное и показательное для Мясковского место занимают отмеченные экспрессивно-напряженные уменьшенные октавы (большие септимы), интерпретируемые обычно как задержания уменьшенной септимы (а также малой септимы). Интервал уменьшенной октавы привлекает внимание, как мы помним, уже в исходных интонациях темы главной партии. Этот интервал (потированный и в виде большой септимы) рельефен на всем протяжении развития мелодии второй побочной темы.

В мелодике большая роль принадлежит и хроматически восходящим движениям, а также другим видам поступенности. Но диатоническая восходящая поступенность обнаруживается в скрытом голосоведении (например, от цифры 46), в восхождении звеньев секвенции по целым тонам; что же касается хроматической поступенности, то она проявляется в звеньях той же секвенции открыто, с присущей ей интенсивной выразительностью.

В мелодике нужно указать еще на вспомогательные, опевающие движения, характеризующие основную тему связующей партии (в данном случае диатонические вспомогательные звуки).

Участие в гармонии произведения неаккордовых звуков, в том числе задержаний, очень значительно. Нередко неаккордовые звуки окружают аккордовые, сталкиваются и сливаются с ними в единых звучаниях.

Отдельные полифонически насыщенные, последовательно движущиеся, пероу вязкие голоса, «встречаясь», создают жесткие звучания; жесткость приносят в особенности малые секунды и увеличенные примы (в обращении уменьшенные октавы).

Иногда в разных пластах созвучия складывается полигармония (полифункциональность). Так, в начале главной партии (такты 6—7) в интонации мелодии образовались контуры уменьшенного септаккорда (разрешение уменьшенной октавы) вводного в тонику, что служит мелодическим продолжением, «развертыванием» предшествующей гармонии. Но в момент возникновения в верхнем голосе звука уменьшенной септимы в остальных голосах мы уже слышим увеличенное трезвучие на II низкой ступени. Эти голоса движутся по своим линиям. Созданное ими увеличенное трезвучие продолжает гармонию вступительных аккордов. В созвучие на второй доле такта 7 вошла жесткая уменьшенная октава (*до—до-бемоль*). Каждый из звуков созвучия является аккордовым для своей гармонии. Такова из тректовка с полигармонической точки зрения. Однако созвучие в сопровождающих голосах — увеличенное трезвучие — все же имеет преобладающее значение. В этом смысле неаккордовый звук *до-бемоль* совмещается с аккордовым звуком *до*.

Уменьшенная октава столь сильно, экспрессивно представленная в начале мелодии главной темы, входит в состав многих созвучий первой части, неоднократно сливаясь с целотонными звучаниями, с увеличенным трезвучием; она, как мы убедились, была предвосхищена еще во вступлении к симфонии.

Свойственная Мясковскому самостоятельность голосов, доведенная до полифонического изложения в более прямом смысле, видна, например: в имитациях (цифра 34); в каноническом проведении «призывного мотива» (цифра 44); в соединении разных тем — второй темы побочной партии и видоизмененной основной темы связующей партии (в экспозиции от цифры 15); в противопоставлении длительных нисходящих голосов восходящим (в стиле приемов Чайковского) — в заключении коды (цифра 78), в момент проведения в увеличении темы главной партии в коде (цифра 70).

Мы несколько раз отмечали органые пункты. Они в общем играют тонально-цементирующую роль (в особенности тонические в заключительной партии экспозиции, в коде). Органые пункты получают фигуративное развитие. К *basso ostinato* органый пункт приближается в указанном месте из разработки (цифра 34), где в верхних голосах проходят имитации. Оstinатное или близкое к нему движение проникает в верхние голоса (цифра 3).

Отдельные сильные созвучия часто еще подчеркиваются синкопами. Этот ритмический прием введен во вступлении к первой части и сохраняется на ее протяжении.

#### § 51. С. Прокофьев. Восьмая соната для фортепиано *Си-бемоль* мажор, соч. 84, ч. II

Этот краткий анализ предлагается для того, чтобы дополнительно показать жизненность традиции систематических тональных смен, их выразительности, красочности, функциональной осмысленности.

Гармония Прокофьева отличается большой интенсивностью и остротой в нутритональных отклонений, сдвигов. Эта характерная прокофьевская черта была отмечена во второй части учебника, в главе об отклонениях в связи с анализом «Гавота» из «Классической симфонии», а также затронута при анализе «Танца антильских девушек» в настоящем заключении третьей части учебника (§ 48). Но смены самостоятельных тональностей, их взаимоотношения в произведениях Прокофьева в данном учебнике и вообще в работах, посвященных Прокофьеву, освещались меньше.

Вторая, *ре-бемоль*-мажорная часть Восьмой сонаты написана в форме рондо, обладающем, однако, некоторыми признаками вариационной формы.

Рефрен. Простая двухчастная форма <i>Des—D</i>	такты 1—16
Первый эпизод. Период <i>F</i>	такты 17—26
Рефрен. Период <i>D</i>	такты 27—34
Второй эпизод. Период <i>a</i>	такты 35—42
Связующее построение к рефрену <i>as—Des</i> (на теме второго эпизода)	такты 43—46
Рефрен. Период <i>Des</i>	такты 47—56
Третий эпизод $\left\{ \begin{array}{l} as—Des \\ b—Des \end{array} \right.$	
(повторение и развитие музыки второго эпизода)	такты 57—65
Рефрен. Период <i>Des</i>	такты 66—77
Кода <i>Des</i>	такты 78—81

Особенности этой композиции как рондо следующие: проведение вначале рефренного периода (восьмитакт) в двух тональностях — *Ре-бемоль* мажор и *Ре* мажор, благодаря чему складывается простая двухчастная форма. Остальные проведения рефренного периода однократны, изложены в одной тональности. Однако второе появление рефрена проходит не в основной тональности, а в иной, уже знакомой — *Ре* мажоре. Другие особенности касаются эпизодов. Третий эпизод формы по музыке не нов, он повторяет с некоторыми тонально-гармоническими изменениями второй эпизод. Непосредственное продолжение второго эпизода, построенное на той же теме, играет роль связующей партии, ведущей к возвращению рефрена (такты 43—46).

Против обыкновения, музыка второго эпизода, по сравнению с первым, тонально менее устойчива.

Черты вариационных форм проглядывают в тонально-гармоническом, и в особенности в фактурном, варьировании рефрена. Каждое его проведение вносит новизну в изложение: так, при повторении рефренного периода в начале пьесы в *Ре* мажоре басы вступают на второй восьмой каждой доли такта синкопированно; в следующем проведении, тоже в *Ре* мажоре (такты 27—34), мелодия поднимается в верхний регистр, общий диапазон звучания ширится, изложение становится более подвижным; при возврате рефрена в *Ре-бемоль* мажор мелодия появляется в низком регистре, как бы у тенора, затем передается в верхний голос; имеют место имитационные вступления темы; размеры рефрена несколько возрастают (такты 47—56); в последнем, *ре-бемоль*-мажорном проведении мелодия темы, ее характерные дублировки, параллельные трезвучия окружены мягкими фигурациями (октавные ходы) сопровождения, в котором поддержи-



вается органичный пункт доминанты. Это наиболее яркая фактура рефрена.

Варьирование изложения темы продолжается до конца пьесы. В коде опять, но по-новому, использован прием передачи мелодии из голоса в голос.

Черты вариационной композиции обнаруживаются и в повторениях музыки второго эпизода.

\*

Первая смена тональностей, достигнутая смещением рефрена из основной тональности — *Ре-бемоль* мажор — в *Ре* мажор (через модулирующую доминанту энгармонически, дважды увеличенный терцквартаккорд двойной доминанты, такт 8), говорит о соотношении тональностей тоники и II низкой ступени. Вместе с тем здесь ярко ощущается красочность двух мажорных тональностей в полутоновом соотношении.

*Фа* мажор первого эпизода — новая краска — воспринимается как тональность III низкой ступени для *Ре* мажора. Она возвращается вместе с очередным рефреном и образует тональную арку:

*Ре* мажор—*Фа* мажор—*Ре* мажор.

Дальнейший колористический эффект вызван появлением во втором эпизоде *ля* минора. Новизну колорита вносит самый минорный лад и отношение непосредственно расположенной перед ним мажорной тональности к данной минорной. *Ре* мажор, предшествующий *ля* минору, получает некоторую субдоминантовую (дорийскую) окраску. После полутонового, функционально малосекундового, и терцовых отношений тональностей возникает кварто-квинтовое.

Связующее построение к рефрену, основанное на теме второго эпизода (такты 43—46), исходит от *ля-бемоль* минора (с дорийским оттенком). Создается новый полутоновый шаг, но вниз: *ля* минор — *ля-бемоль* минор. Вместе с тем последняя тональность служит минорной доминантой к предстоящему рефрену в *Ре-бемоль* мажоре.

При возвращении музыки второго эпизода (третий эпизод формы рондо) сперва тоже в *ля-бемоль* миноре складывается такая внутренняя тональная арка:

*ля-бемоль* минор — *Ре-бемоль* мажор — *ля-бемоль* минор.

Наконец, заключительное проведение рефрена и кода придерживаются *Ре-бемоль* мажора.

По отношению к главной тональности — *Ре-бемоль* мажору — названные тональности принадлежат к числу более или менее далеких: тональность II низкой ступени (*Ре* мажор), тональность III высокой мажорной ступени (*Фа* мажор), тональность VI низкой минорной ступени (*ля* — *сидубль-бемоль* минор). Но эти тональности так или иначе функционально сближаются между собой по ходу пьесы. Например: *Фа* мажор первого эпизода переключается на «расстоянии» с *ля* минором второго. *Ре* мажор второго проведения рефрена соседствует с *ля* минором того же второго эпизода. Кроме того, *Фа* мажор в первом эпизоде, включенный непосредственно после завершения исходного рефрена в *Ре* мажоре, тоже не нарушает функциональной плавности переходов.

С основной тональностью «соперничает» тональность *Ре* мажор. Она, как видим, не только оканчивает первое проведение рефрена, но и сохраняется в его втором изложении.

При всех тональных сменах второй части Восьмой сонаты все же ясно господство основной, хотя и остальные тональности, в особенности *Ре* мажор и *Фа* мажор, представлены определенно, устойчиво. Менее устойчив в тонально-гармоническом отношении второй (третий) эпизод, однако в нем также не теряется чувство тональности.

В общем вся пьеса насыщена тоничностью, свойственной многим произведениям Прокофьева.

Образец лирики Прокофьева — вторая часть Восьмой сонаты — в целом ряде деталей (описание которых не входит здесь в нашу задачу) обнаруживает характерные прокофьевские черты, отличается возвышенно-поэтическим, светлым обликом.

#### ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
96	12 снизу	воспроизодятся	воспроизводятся
183	8 снизу	нанту <i>ре</i> минора;	нанту <i>Ре</i> мажора;
193	9	казывая также	казываем также
223	сноска, 2	четырёхручное предложение	четырёхручное предложение
225	5 снизу	принадлежит	принадлежат

Зак. 4307/682.



Цена 65 к.

МУЗЫКА · 1966

