

Министерство культуры Российской Федерации
Российская академия музыки им. Гнесиных

Ю. Н. Бычков

КОЛОРИРОВАНИЕ ТОНИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Лекция по курсу гармонии
для студентов музыкальных вузов

Москва
1996

Бычков Ю. Н.

Колорирование тонической гармонии: Лекция / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 1996. — 39 с.

Очерк посвящен вариантным изменениям, которым может быть подвергнута устойчивая или опорная гармония в музыке композиторов-классиков, романтиков, а также современных композиторов. Историческое рассмотрение этого приема дополняется соображениями, касающимися использования этого приема в музыкальной форме.

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Российской академии музыки им. Гнесиных

Р е ц е н з е н т: канд. искусствоведения Т. Е. Лейе

ISBN 5-7196-0373-5

Две стороны ладогармонической организации, имеющие важнейшее выразительное значение, — это ее функциональная система и фоническая характеристика созвучий. Они находятся между собой в сложном соотношении. Гармоническая функциональность имеет, прежде всего, динамическое значение. Фонизм также не лишен динамических качеств, но не менее существенное и, вероятно, первостепенное его значение — это создание гармонического колорита. Таким образом, две стороны гармонической организации могут как сотрудничать между собой в создании определенного гармонико-динамического профиля, так и противостоять друг другу, выполняя различные выразительные функции, работающие, в конечном счете, на создание единого художественного образа.

К сложному соотношению различных сторон гармонической выразительности нужно прибавить сложность каждой из них в отдельности. Характеризуя функциональную сторону гармонии, нужно отметить, что каждый музыкальный тон, каждое гармоническое созвучие выполняет свою индивидуальную функцию в звуковых построениях, имеет особую, порою неповторимую систему связей с другими звуковыми элементами. Вместе с тем мы вправе говорить о функциональном обобщении, под которым следует понимать способность различных звуковых элементов (тонов, созвучий и др.) выполнять сходные ладогармонические функции. Так в тетрахордах разного рода (ионийском, дорийском, фригийском, гемиольном) функцию промежуточных (средних) ступеней могут выполнять разные звуки. Подобное положение мы наблюдаем в классической гармонии. Известно, что функцию доминанты или субдоминанты могут выполнять различные созвучия, порою имеющие общие звуковые элементы, а порою существенно отличающиеся по звуковому составу (обращения аккордов определенной ступени лада, аккорды различных ступеней). Их отличия друг от друга носят прежде всего динамически-интонационный характер. Колористические отличия играют второстепенную роль, но полностью их игнорировать было бы, вероятно, неправильно. Эта сторона музыкальной выразительности получила развитие в романтической гармонии. В творчестве ранних романтиков сопоставляются различные варианты субдоминантовой гармонии мажора — натуральная и гармоническая ("Серенада" Ф.), отличающиеся друг от друга гармонической краской и придающие различную окрашенность построениям, в которые они входят. Еще один пример — аккорды альтерированной доминанты. Отличаясь от обычных доминантовых гармоний динамическим потенциалом, они вместе с тем в немалой степени модифицируют колористическую сторону звучаний.

Явление функционального обобщения приводит к тому, что гармоническое развитие управляется некоторым функционально-гармоническим инвариантом, который теряет непосредственно звуковую форму и приобретает обобщенный идеализированный характер.

Специально следует выделить вопрос о вариантности тонической гармонии. Особая роль тоники — выполнение функции центрального эле-

мента системы — ограничивает зону ее изменчивости. Здесь не может быть внутреннего функционального разнообразия, допустимы, в основном, лишь колористические варианты, применение которых мы предлагаем называть колорированием тоники. Впрочем, термин "колорирование" следует, пожалуй, считать условным, поскольку (мы увидим это впоследствии) варьирование устойчивой гармонии может играть и динамическую роль. В классической гармонии колорирование тоники имеет достаточно узкое применение и ограничивается такими явлениями как обращение тонического трезвучия и смена его расположений, регистровое варьирование звучаний, использование тонического унисона (октавы) или тонической квинты, особенно в нижних голосах. В двухголосном изложении весьма типично применение терций и секст как заместителей полной тонической гармонии ("золотой ход валторн", полифонизированная музыкальная ткань). Терцовым интервалом с октавными удвоениями является и так называемое "неполное тоническое трезвучие", в которое (при строгом голосоведении) разрешается доминантовый септаккорд¹.

В искусстве романтиков большое распространение получает колорирование тонической гармонии посредством неаккордовых звуков, вплетающихся в гармонический процесс и модифицирующих звучание аккорда (Ф. Шопен. Этюд *As-dur*, соч. 25 № 1). Но следует оговориться, что далеко не каждый неаккордовый звук следует трактовать как колорирование тонической гармонии. Во многих случаях (особенно при задержаниях) речь должна идти скорее о функциональном противопоставлении неаккордовых тонов звучащему в данный момент аккорду.

Другая форма колорирования тонической гармонии, наметившаяся в тональной гармонии, — это возможность представления тонической функции созвучиями разных ступеней (не только первой, но, порою, шестой или третьей). Правомерность выделения тонической группы в классической гармонии долгое время подвергалась сомнению (см., например, работы В. Беркова). Вопрос этот должен, на наш взгляд, решаться конкретно-исторически, с четким разграничением художественных стилей, которые при этом имеются в виду. Если для венской классики и других явлений западноевропейского искусства XVIII — начала XIX в. отнесение созвучий указанных ступеней (VI, III) к тонической группе было бы неправомерным, то в отношении романтической музыки и русского искусства XIX века вопрос о существовании тонической функциональной группы может быть решен положительно. Так, например, в "Турецком танце" из оперы Глинки "Руслан и Людмила" тоникальность начального созвучия третьей ступени представляется достаточно очевидной. Что касается шестой ступени мажорного лада, то восприятие ее в качестве своеобразного варианта тоники с достаточным основанием объясняется действием закономерностей параллельно-переменного лада. Сказанное не означает, конечно, что трезвучия третьей и шестой ступеней всегда представляют тоническую функцию. Во многих случаях их следует рассматривать в иных функциональных зна-

чениях, которые определяются контекстными условиями. И все же полностью игнорировать определенную тоникальность этих созвучий было бы неверно, а это позволяет говорить о том, что они являются одним из средств колорирования гармонии тонической функции.

Указывая на эти возможности, нужно еще раз подчеркнуть, что классическая тональность предоставляла относительно малые возможности колорирования устойчивых гармоний, что определялось самой ее природой — опорой на консонирующее мажорное или минорное трезвучие.

В современной музыке ситуация совершенно меняется. С тех пор, как тоника или гармонический устой могут быть представлены диссонирующим созвучием, появляются новые, ранее неизвестные способы колорирования устойчивой гармонии. Известно, что функцию тоники в музыке XX века могут выполнять как консонирующие трезвучия, так и их модификации посредством вторгающихся тонов, а также различные диссонирующие комплексы. Причем в рамках одного и того же произведения на протяжении его развития звуковой состав тонической гармонии может меняться. Его константная база дополняется вариантными элементами, привносящими в звучание тоники как динамические, так и колористические нюансы.

Основная задача данного очерка состоит в том, чтобы рассмотреть вопрос о колорировании устойчивых гармонических созвучий. Наряду с историческим обзором форм колорирования, кратко намеченным в начале очерка и получающим развитие в дальнейшем, мы попытаемся дать систематизацию приемов колорирования и рассмотрим их связи с другими приемами гармонического письма. Заметим, что наша работа носит, в основном, эмпирический характер (что диктует необходимость привлечения разнообразного музыкального материала), хотя мы и выдвигаем ряд теоретических положений.

Колористическое варьирование устойчивого созвучия имело место едва ли не с самого начала существования гармонии как формы организации музыкальной ткани и средства художественной выразительности. Уже в средневековом искусстве, в старинных формах полифонии достаточно четко обнаружилось различие начального и заключительного созвучий, представлявших собой, с одной стороны, сочетание совершенных консонансов, а порою просто кварту или квинту, и, с другой стороны, проходящих созвучий первой ступени лада, находящихся в середине музыкальных построений, которые могли иметь форму мажорного или минорного трезвучия и их обращений. Применение различных форм гармонического устоя было обусловлено характерным для музыки того времени восприятием консонирующих интервалов: значение консонантной нормы сохраняли совершенные консонансы, в то время как терция и секста, входившие в состав мажорного или минорного трезвучий, воспринимались как интервалы, отступающие от нормы.

Пример 1. Ф. де Витри. "Plange, nostra regio"

Vergente. "Ex imperfecta"

Пример 2. Й. Чикония. "Gloria"

chorus

Lau - da - mus te. Benedica-mus te.

A - do - ra - mus te. Glo - ri -

В процессе становления тональных отношений в рамках полифонического искусства эпохи Возрождения все еще сохраняющаяся интервальная регуляция вертикали приводила иногда к тому, что консонирующие созвучия, построенные на первой ступени лада, приобретали вариантное значение и выступали то в форме секстаккорда, то в форме трезвучия, что производило эффект варьирования устойчивой гармонии и появление последовательности секстаккорд шестой ступени — тоника.

Пример 3. Дж. Палестрина. “Месса папы Марчелло”, “Kyrie”

The image displays a musical score for a vocal ensemble, consisting of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is written in a four-part setting. The Soprano part begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Alto part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Tenor part begins with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The Bass part starts with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The score continues with various intervals and rests, with some parts marked 'NB!' (Nota Bene).

В эпоху Возрождения появляется еще одна форма колорирования тонического созвучия — мажоро-минорная вариантность². Она встречалась в произведениях, написанных в минорном ладу, но допускавших окончание отдельных построений мажорным аккордом. При этом нередко случалось, что следующие за ним созвучия включали в себя натуральную, а не повышенную третью ступень лада, что создавало перечение на границе двух фраз. Эти приемы были свойственны не только органному произведению, где они применялись якобы из чисто акустических соображений, но встречались также в вокальной и клавишинной музыке.

Мажоро-минорная вариантность тонической гармонии сохранила свое значение и в дальнейшем. Она была широко представлена в творчестве композиторов эпохи барокко. Известно, что И. С. Бах нередко заканчивал минорные произведения (особенно органные) мажорным аккордом. Другая форма мажоро-минорных сопоставлений — контраст построений, написанных в этих двух ладах, что было достаточно типичным для музыки Д. Скарлатти. В противоположность предыдущим примерам композитор обычно

применял это художественное средство в мажорных произведениях. (См. окончания экспозиционных разделов в сонатах Ля мажор [К.39; Л.391] и Си мажор [К.262; Л.446].)

Несколько меньшую роль играет колорирование устойчивой гармонии в музыке венского классицизма с его устремленностью к единой тонике. Но и здесь мы можем встретить отдельные примеры колорирования тонической гармонии. Так, например, Бетховен начинает свою 6-ю симфонию тонической квинтой, как бы желая воссоздать атмосферу бурдонных звучаний, характерную для народного музыкального искусства. В фортепианных сонатах встречаются случаи фигурационного колорирования тоники секстой. В 12-й сонате (5-я вариация) она чередуется с квинтовым тоном, а во второй части 27-й сонаты квинта и секста лада постоянно накладываются друг на друга во встречающих фигурациях, формируя красочные звучности доминантового нонаккорда и тоники с секстой³. Включение сексты в тоническую гармонию может осуществляться иными способами и в иных целях.

Пример 4. Я. Аркадельт. Мадригал “Ancidetemi pur grievi martiri”



Характерный прием демонстрирует В. Моцарт в теме вариаций из Сонаты Ля мажор. Здесь секста появляется как терцовый субтон тонической гармонии на основе параллельного движения мелодии и баса (т. 3). Прием наложения терцовых интервалов на тоническую гармонию (сверху и снизу) в перспективе получит развитие. Яркую экспрессивную роль приобретает секста в минорной гармонии в начале финала 9-й симфонии. Она звучит одновременно с квинтовым тоном и формирует остродиссонирующий комплекс, которым открывается "фанфара ужаса" (Р. Вагнер), контрастно превосходящая последующие проведения темы радости.

В произведениях Бетховена сопоставление мажора и минора теряет чисто колористическое значение, оно приобретает глубинный психологический смысл. Драматично звучит внезапно вторгающаяся минорная тоника в мажорный контекст *Largo appassionato* из 2-й фортепианной сонаты (т.

58). Отнюдь не колористическую роль играет сопоставление минора и мажора в побочной партии 8-й сонаты (часть I): оно передает тонкую игру состояний в этой действительно "патетической" сонате, где было бы, вероятно, неуместным длительное звучание мажорного лада. Сходная ситуация повторяется в Сонате № 23: мажорный островок побочной партии помещен в обрамление минорного предыкта и заключительного раздела экспозиции, где также господствует минорный лад, омраченный к тому же включением аккорда второй низкой ступени.

Новые формы колорирования тонической гармонии мы находим в музыке романтиков.

Помимо отмечаемой Ю. Холоповым сексты в тоническом сочетании, "опевание" и "обыгрывание" которой так часто можно встретить у Чайковского, Шопена, Листа и других композиторов⁴, стоит вспомнить уникальный случай завершения Фа мажорной прелюдии Шопена тоническим малым мажорным септаккордом. Аналогичный, хотя и менее очевидный пример находим в Ноктюрне си-бемоль минор. Ре-бемоль мажорный средний раздел этой пьесы завершается длительным звучанием малого мажорного септаккорда на звуке ре-бемоль, который сначала воспринимается как доминантовая гармония к Соль-бемоль мажору, но затем, так и не разрешившись в эту субдоминантовую тональность, теряет значение неустоя и оказывается особым колористическим вариантом устойчивой гармонии, которая порою принимает даже форму нонаккорда. А позже, когда звук до-бемоль исчезает, тоника Ре-бемоль мажора расцветивается доминантовой квинтой, также по существу входящей в тонический аккорд, поскольку она звучит на фоне удерживаемых педалью арпеджий в левой руке. Это лежит в плоскости колорирования тонической гармонии неаккордовыми звуками, о чем мы уже писали выше, ссылаясь на Ля-бемоль мажорный этюд Шопена.

Мазурка a-moll соч. 17 № 4 Шопена открывает традицию использования тоники с секстой в миноре в качестве "мнимого аккорда", возникающего в результате замены квинтового тона прилегающим к нему верхним звуком, так и не разрешающимся в устойчивый тон лада, что передает состояние неопределенности и внутреннего душевного напряжения (см. начало и конец пьесы)⁵. А "Колыбельная" Шопена, почти целиком построенная на остиноматном чередовании тоники и доминанты, оказывается тем не менее произведением гармонически очень интересным, поскольку Шопен нашел удивительно разнообразные способы колорирования этих аккордов фактурно-мелодическими приемами. Тоническая гармония, излагаемая в диапазоне трех-четырех октав, дополняется побочными тонами (сектой, септимой, ноной), которые — будучи удержанными педалью — формируют красочную, постоянно меняющую свои оттенки звучность.

Этот пример является своеобразным предвосхищением приемов музыки XX века, сплавляющих гармонию и фактуру в принципиально нерасчленимые (даже при теоретическом анализе) выразительные комплексы. Особенно богаты приемы колорирования тоники в произведениях Ф. Лис-

та. Здесь и "пустая" квинтовая звучность, с которой начинается его "Мефисто-вальс", и игра мажорных и минорных гармоний ("В лесу"), которая приобретает у него совершенно новые свойства, применяется в начальных разделах произведения, может иметь тематическое значение (песня "Радость и горе"). Смело и достаточно систематично Лист применяет тонику с побочными тонами. Он включает в устойчивые созвучия, прежде всего, секстовый тон, встречавшийся ранее у Бетховена ("Святой Франсуа", "В лесу"). Тоника может обогащаться также ноной ("В лесу"), повышенной квартой ("Святой Франсуа") или даже ансамблем побочных тонов ("Святой Франсуа" — секста и повышенная кварта; "В лесу" — секста и нона). Обратим внимание на многотерцовое тоническое созвучие (нонаккорд шестой ступени), формирующееся за счет присоединения к опорному трезвучию дополнительных терцовых интервалов сверху и снизу (субтон) ("Фонтаны виллы д'Эсте", т. 3-4). Другая форма фигурационного обогащения тоники — включение в нее вводных тонов ("Святой Франсуа") или даже целых вводнотонных созвучий (Венгерская рапсодия № 11, "В лесу").

Пример 5. Ф. Шопен. "Колыбельная"



Все эти приемы сохранили свое значение и в последующее время ⁶, хотя в музыке XX века они приобрели несколько большую остроту и определенность (Прокофьев).

Специфическим приемом колорирования устойчивой тонической гармонии явилось обращение Листа к звучности большой секунды, которую композитор использовал в изобразительных целях ("На берегу ручья"). Получая обычное для задержанных тонов разрешение, эта секунда играет

здесь столь важную роль, что ее, по существу, можно считать самостоятельным элементом гармонического языка.

Во многом аналогичными приемами колорирования тоники пользовался в своих произведениях А. Бородин. Мы встретим у него периодическое применение "пустой" квинтовой звучности ("Песня темного леса", "Половецкая пляска с хором" из оперы "Князь Игорь"). Подобно другим авторам, он включал в тонику сексту, а порою и нону ("Спящая княжна", "Морская царевна"). Широко известны "бородинские секунды", определяющие специфику гармонического звучания в этих романсах. Помимо тоники с секстой, которая является здесь едва ли не основной формой устоя, они провоцируют появление нонаккорда первой ступени, который также оказывается, по существу, красочным видом тоники ("Морская царевна", т. 4). Изредка Бородин применял в качестве устоя тонический септаккорд (конец романса "Чудный сад").

Пример 6. Ф. Лист. "Венгерская рапсодия" № 11



Вклад в развитие приемов колорирования тоники внес М. Мусоргский. В русле гармонии XIX века он достаточно регулярно применяет сопоставление мажорной и минорной тоник. Но прием этот приобретает у Мусоргского оригинальные формы. В "Колыбельной" из "Песен и плясок смерти" появлением одноименной тоники завершается ряд Ля мажорных построений, в которые предварительно включаются элементы фа-диез минора (влияние параллельно-переменного лада). В результате возникает эффект миноро-мажора, отнюдь не частого в музыке того времени. Но главное, варьирование тоники играет здесь не столько гармоническую, сколько мелодико-интонационную роль. Показателен в этом смысле заключительный скачок на сексту вниз, завершающий движение скрытого голоса *dis, d, c* в приводимом фрагменте.

Пример 7. Ф. Лист. “На берегу ручья”



Пример 8. М. Мусоргский. “Колыбельная”



Пример 9. М. Мусоргский. “Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха”



Чередование мажорной и минорной тоники (равно как мажорного и минорного ладов) становится своего рода лейтприемом в "Песне Мефистофеля в погребке Ауэрбаха". Игра одноименных тоник (и одноименных тональностей) интересна здесь не сама по себе, а привлечением различных,

как бы взаимоотрицающих элементов обоих ладов. Рядом с аккордами натурального минора (третья и пятая минорная ступени) звучит параллель мажорной тоники. Их близкое соседство позволяет композитору достигать тонких психологических нюансов. В этом отношении "Песня Мефистофеля" подобна "Колыбельной" с той лишь разницей, что там основная тональность была мажорная, а здесь — минорная. Во второй половине "Песни Мефистофеля" (разделы "Andantino maestoso") тоника почти все время звучит в виде септаккорда, способствующего созданию эффекта ложной помпезности. Но самое интересное — двойственность опоры: активное мелодическое интонирование кварты ре-диез — ля-диез и собственно гармонические факторы приводят к тому, что помимо звука си на роль тонального центра претендует звук ре-диез, по отношению к которому основной устой оказывается диссонирующим субтоном.

Пример 10. М. Мусоргский. "Скучай"

В романсе "Скучай" (№ 4 из цикла "Без солнца") мажоро-минорное варьирование тоники осуществляется иначе. Си минорному началу отвечает окончание песни в одноименном мажоре. Но это не просто замена первоначальной тоники ее просветленным вариантом: Си мажор появляется как результат крена в субдоминантовую тональность, которым отмечены последние такты романса. Аналогичным образом обусловлено введение

диссонирующих гармоний на звуке си (септ- и нонаккорды) и в средней части романса. Их периодическое возвращение на тяжелых долях приводит к тоникализации этих гармоний. Значение специфической тоники приобретает даже обращение малого нонаккорда, которым гармонируется мелодический звук до. В оригинальной форме, характерной для творчества М. Мусоргского, в романсе "Скучай" готовится ставшее типичным для композиторов следующих поколений превращение в устойчив диссонирующих аккордов доминантового типа.

Другого рода колорирование тоники демонстрирует Мусоргский в песне Юродивого из оперы "Борис Годунов". Многократно воспроизводимая интонация плачущей секунды (VI-V ступени минора), формирует изменчивую тоническую гармонию, где почти на равных правах звучат и трезвучие первой ступени, и секстаккорд шестой, создающий специфическое ощущение недосказанности и ожидания.

Пример 11. М. Мусоргский. "Борис Годунов"

Andantino.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment in 3/4 time, marked 'Andantino' and 'pp'. The piano part features a descending chromatic line in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The vocal melody enters in the second system, characterized by a 'weeping second' (VI-V minor scale). The third system continues the piano accompaniment and includes a section labeled 'T. 19.' which shows a different harmonic texture with sustained chords in the right hand and a more active bass line.

Подобный прием, но в несколько иных художественных целях, используется во втором и третьем куплетах песни Варлаама "Как едет ен".

Случаи колорирования тоники можно встретить в творчестве и других русских композиторов XIX века. П. И. Чайковский, уделявший (как приня-

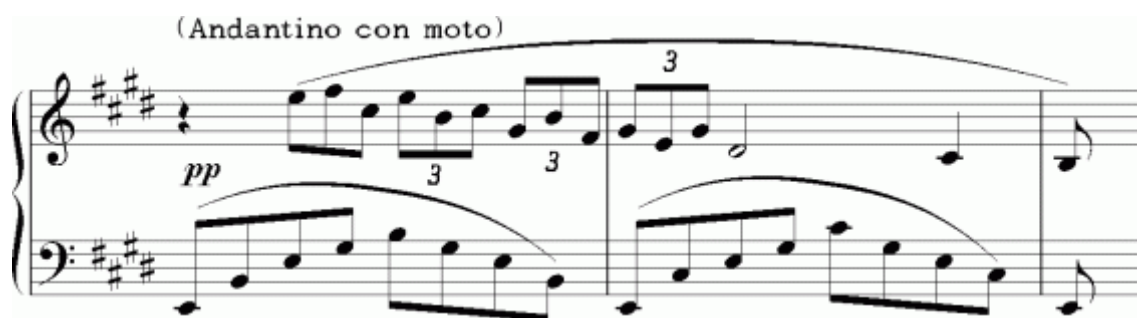
то считать) относительно малое внимание красочной стороне гармонии, включал все же в отдельные свои произведения тонику с секстой (романсы "Погоди", "Нет, только тот, кто знал"). Это гармоническое средство нередко встречается и в ранних произведениях А.Скрябина (Прелюдии Ми мажор, до-диез минор, соч. 11).

Примеры колорирования тонической гармонии, намеченные в музыке 2-й половины XIX века, более определенно и систематически стали использовать композиторы следующих поколений. Это имело место в произведениях различных жанров.

Красочный и динамический потенциал усложненной тоники был использован в джазовой гармонии. Тоническая гармония выступает здесь в уже известных нам формах. Это все те же тоника с секстой, тонический септаккорд или нонаккорд, включение в тоническую гармонию секунды или тритона, мажоро-минорное варьирование тоники. Относительно новым является использование в качестве завершающего аккорда звучности доминантового типа (септаккорд или нонаккорд) или полигармонического сочетания. Заметим, что эти приемы не являются специфичными для джаза, поскольку аналогичные формы тоники встречаются в музыке и других художественных направлений.

Круг средств, описанный нами в связи с романтической гармонией, характерен также для ранних произведений К.Дебюсси. В "Арабеске" № 1 (1888 г.) в фигурационное изложение тоники вкрапляются уже ставшие традиционными нона и секста (т. б), затем тоническая гармония подменяется секстаккордом VI ступени, который, в свою очередь, колорится ноной — подчеркнутым задержанием к основному тону на второй доле такта.

Пример 12. К. Дебюсси. "Арабеска" № 1



Средний раздел "Арабески" характеризуется не менее красочными и пикантными звучаниями тонической гармонии, которая последовательно обостряется секстой, септимой и ноной.

Аналогичные приемы характеризуют "Фантазию" для фортепиано с оркестром (1889 г.). Помимо уже известных нам тонического септаккорда и нонаккорда, тоники и секстой или с вторгающейся секундой, применяемых здесь Дебюсси со значительно большим акцентированием, нежели

композиторами-романтиками, мы найдем в этом произведении своеобразную "игру" побочных тонов, их "перелив" друг в друга.

Пример 13. К. Дебюсси. "Арабеска" № 1



В первых тактах Фантазии на Соль мажорную гармонию наслаивается пентатонный мотив, опирающийся на звук ми, что, с одной стороны, дает эффект политональности, а, с другой стороны, окрашивает основной аккорд звуками сексты и ноны. В начале второй части (тт. 6-7) пентатонная интонация звучит на фоне тонического септаккорда. Уже в данном произведении Дебюсси придает самодовлеющее красочное значение многим гармониям, которые формально могут быть рассмотрены как те или иные ступени тональности, но производят впечатление местных тоник. Многие из таких аккордов также красочно варьируются. Например, в 7-8 тактах буквы "Т" звучит аккорд седьмой низкой ступени Ля-бемоль мажора, по существу теряющий связь с тональным ориентиром и приобретающий самостоятельное значение. Дебюсси богато колорирует эту гармонию, последовательно наслаивая на трезвучие септиму, сексту, переходящую в квинту, а в следующем такте — нону и тритон.

В музыке Дебюсси колорирование тоники становится стилистической необходимостью, так как она должна отвечать красочному звучанию других гармоний. С другой стороны, даже такой, казалось бы, обычный прием, как включение малой септимы в аккорд мажорной тоники, воспринимается у Дебюсси не столько как признак отклонения в субдоминантовую тональность (хотя это значение и сохраняется), сколько как новая краска, варьирующая звучание тоники ("Лунный свет", 14-й такт от конца).

В музыке XX века варьирование тонической гармонии с целью придать ей особый колористический и динамический облик приобрело устойчивый характер. Композиторы различных творческих направлений используют такого рода приемы в произведениях, раскрывающих широкий диапазон образов, выражающих весьма несхожие между собой эмоциональные состояния.

Например, в статье В. Моренова, посвященной трактовке тонической функции в гармонии Н. Мясковского, подробно рассматривается структура сложных тоник и протекающие внутри них функциональные процессы, усложнение тоники задержаниями, ее звуковое обогащение неаккордовыми

звуками и наслоениями мелодического голоса⁷. Правда, автор не подчеркивает изменчивости тоники, что составляет предмет нашего очерка.

Разнообразные формы колорирования тонической гармонии находим мы в произведениях С. Прокофьева. В ряде случаев композитор ограничивается средствами, которые мы уже рассмотрели при анализе произведений других композиторов. Но применяет он эти средства по-своему, смело и остро, создавая яркие индивидуальные музыкальные образы. Так, например, в 4-й фортепианной сонате тоническая гармония помимо обычных трезвучных форм представлена большим и малым септаккордом, а также созвучиями с побочными тонами. Прокофьев включает в тоническое трезвучие или септаккорд сексту, нону, увеличенную кварту, причем различные побочные тоны могут быть включены в тоническую гармонию как последовательно, так и одновременно.

Тонкая графика прокофьевского письма позволяет композитору создать переливы тонической гармонии во второй теме медленной части, где До мажорное трезвучие последовательно обогащается звуками ноны, септимы и сексты (с. 80 по изданию 1964 г.). Бравурное начало финала внедряет в тоническую гармонию тритон, малую сексту, вводный тон и увеличенную секунду, как бы "обвивая" устойчивое созвучие веером тонов, находящихся с ним в полутоновых отношениях (с. 85, тт. 2-5). В побочной партии I части (с. 70) намечается полигармоническое расслоение тоники. Из септаккорда *es-g-b-d* фактурно вычленяется соль-минорное трезвучие, постоянно усложняемое звуком до-диез, т.е. тритоном от звука соль. Есть в 4-ой сонате примеры мажоро-минорного колорирования тоники — смена трезвучий различных наклонений (последние такты II части).

Тот же круг средств (тонический септаккорд, тоника с секстой, с увеличенной квартой) применяется композитором в 5-ой симфонии. Тритон как бы "прописан" в аккордах основной темы финала. Сначала он "уплотняет" звучание тонической гармонии, затем включается в однотерцовый по отношению к ней компонент септаккорда шестой ступени (си минорное трезвучие со звуком ми-диез; партитура, издание 1947 г., с. 143). В репризном проведении основной темы финала (цифра 106) тоника дополняется звуками второй, четвертой повышенной и шестой ступеней, что формирует полигармонию, составленную из трезвучий I и II ступеней и включающую в себя, таким образом, звукоряд лидийского гексахорда (*b-c-d-e-f-g*). В 5-й симфонии мы встречаем также случаи "филирования" тоники (с.14, т.4): септима переходит в сексту, а затем в квинту.

Рассмотренные примеры из творчества Прокофьева при всей их свежести и неповторимости в принципе используют приемы, знакомые нам по творчеству композиторов более раннего времени. Но произведения Прокофьева предоставляют нами более сложные образцы варьирования тонической гармонии, которые следует признать специфическими для музыки XX века.

Примером такого рода является I часть 6-й сонаты. Тоника здесь пред-

ставлена как обычным мажорным трезвучием (первый аккорд), так и сложным мажороминорным комплексом с тритоном (вторая и третья доли первого такта). Но этим дело не ограничивается. В шестом такте Сонаты функцию тоники принимает на себя сектаккорд шестой ступени, а в конце первой части к тонической октаве добавляется звук второй низкой ступени. Эти два тона и формируют заключительное устойчивое созвучие первой части.

Если 6-я соната дает образец полиладовой тоники, то в побочной партии 9-й сонаты мы встречаем политональную тонику, оформленную в виде большого мажорного септаккорда на звуке соль. Его верхний компонент (си минорное трезвучие) на протяжении нескольких тактов регулирует ладомелодическое развитие темы. Но в конце ее первого и второго проведений, а затем и в заключительной партии, происходит разрешение в обычную Соль мажорную гармонию, нормативную для этой До мажорной сонаты⁸.

Сходные примеры колорирования тонической гармонии мы встречаем и у такого непохожего на Прокофьева художника как Г. Свиридов. Но звуковые эффекты, достигаемые им путем внедрения побочных тонов в тоническую гармонию, во многом отличны. Часто они обусловлены "сгущением напева в созвучие", переводением горизонтали в вертикаль. Уже в ранних песнях на слова А. Пушкина ("Зимняя дорога", "Подъезжая под Ижоры") встречается ставшая впоследствии весьма типичной мажорная тоника с секстой — аккордовая проекция параллельно-переменного лада. Одновременное включение в тонический аккорд ноны и сексты отражает пентатонный строй мелодии ("Альбом пьес для детей", № 9; "Патетическая оратория", ч. 5 "Здесь будет город-сад", ц. 43).

Ярким примером колорирования тоники в творчестве Свиридова является живописный вступительный раздел к 5-й части "Поэмы памяти Сергея Есенина" ("Ночь под Ивана Купала"). Вслед за басовой октавой и пустой тонической квинтой появляется изменчивая, как бы мерцающая звучность тонического трезвучия, дополняемого секстой и септимой, а затем квинтсектаккорд шестой ступени. Тоника без терции звучит и в начале поэмы. Секста и септима расцвечивают тоническую гармонию в заключении песни "Джон Андерсон", в ряде эпизодов "Патетической оратории".

Другая форма колорирования тонической гармонии в произведениях Свиридова связана с применением функционально дифференцированных многотерцовых созвучий, на основе которых формируется комплексная тоника, включающая в себя два или три аккордовых компонента. Такого рода приемы связаны с ладовой переменностью, проявляющейся как по вертикали, так и по горизонтали. В одних случаях сложная тоника возникает в результате совмещения трезвучий параллельно-переменного лада, формирующих малый минорный септаккорд или мажорное трезвучие с секстой.

Пример 14. Г. Свиридов. "Джон Андерсон"



Пример 15. Г. Свиридов. "Патетическая оратория"

30 Andante sostenuto ♩. = 54
mf cantabile

В других случаях (Поэма "Памяти Сергея Есенина" — ч.1 и финал) многотерцовая тоника представляет собой нонаккорд, совмещающий в себе трезвучия I, III и V ступеней минора, которые сливаются в единую и вместе с тем внутренне дифференцированную вертикаль. Такого рода звучность может трансформироваться в мажорный аккорд с побочными тонами. "Образовавшаяся диатоническая гармония, — отмечает А. Сохор, — благодаря своей многозначности все время отливает разными оттенками, как звон громадного колокола, и вместе с тем придает тоническую устойчивость любому мелодическому обороту напева, поскольку каждый из звуков напева входит, по крайней мере, в одно из трех трезвучий "комплексной" тоники".

Достигаемые таким образом красочность и многообразие тоники позволяют Свиридову использовать ее достаточно часто. Но это не делает музыку статичной. "Тоническая гармония не есть что-то однородное, в равной мере устойчивое во всех своих элементах". Интонационная "насыщенность" тоники позволяет композитору выдерживать ее на длительном протяжении, делать ее гармонической основой целых эпизодов" ⁹ (начало поэмы "Памяти С. Есенина"). Внутренняя дифференцированность и противоречивость могут проявиться даже в тоническом трезвучии, где двойст-

венную природу имеет квинта, выступающая как тон аккорда и как пятая ступень лада, тяготеющая в тонику. Тем более обнаруживают такую тенденцию многозвучные тоники, включающие в себя трезвучия различных ступеней лада. Игра тонов становится еще более богатой и содержательной, допускает тончайшие переливы устойчивости и неустойчивости, смену звуковых красок.

Пример 16. Г. Свиридов. Поэма “Памяти Сергея Есенина”

The image shows a musical score for a piano and voice. It consists of two systems. Each system has a piano part (treble and bass staves) and a vocal line. The piano part features complex chords and textures, with dynamics like 'ff' (fortissimo) indicated. The vocal line features melodic phrases with some rests. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C).

Здесь мы на время прервем исторический обзор форм колорирования тонической гармонии, с тем чтобы вернуться к нему после обсуждения ряда теоретических вопросов.

Рассматривая явление колорирования устойчивых гармонических созвучий, нужно обратить внимание не только на различные формы вертикали, на их звуковой состав, но также на отношение колорируемых созвучий к музыкальной форме. В этой связи можно выделить по крайней мере три случая:

- 1) Контактное колорирование устойчивой гармонии;

- 2) Колорирование на расстоянии;
- 3) Ограничение гармонического развития колорированием устоя.

Под контактным колорированием устойчивых гармоний мы имеем в виду такие случаи, когда вариантные созвучия непосредственно следуют одно за другим, создавая впечатление "перекраски" звучания, его внутренней изменчивости при едином функционально-гармоническом значении (один ладовый момент). В классической гармонии такие формы колорирования устоя были связаны, прежде всего, с использованием гармонической фигурации. Фактурные приемы, характеризующиеся "переливами" из одного регистра в другой, с выявлением или акцентированием различных аккордовых тонов, с временными уплотнениями звучаний то в одном, то в другом регистре — это пусть простые и традиционные, но достаточно убедительные примеры колорирования. Ведь каждый звуковысотный регистр имеет особую тембровую характеристику, которая к тому же может быть усилена применением различных инструментальных или вокальных средств.

Еще большие возможности колорирования устойчивой гармонии предоставляет мелодико-гармоническая фигурация, при которой звучание основного аккорда может быть дополнено и трансформировано посредством включения неаккордовых звуков. Примеры гармонической и мелодико-гармонической фигурации широко представлены в классической и романтической музыке. Сошлемся, в частности, на такие примеры:

И. С. Бах. Прелюдия C-dur из I тома ХТК;

Ф.Шопен. Этюды C-dur соч. 10 № 1, c-moll соч. 10 № 12, соч. 25 № 12.

Особенно естественным представляется включение в колорируемую гармонию проходящих и вспомогательных звуков при относительно быстром темпе. Не нарушая ощущения той или иной гармонической функции, они могут естественным образом "вклиниться" в основное гармоническое созвучие и придать ему новый колористический оттенок. Несколько сложнее обстоит дело с задержанием. Его использование во многих случаях создает эффект функционального противопоставления, наложения функционально чуждых тонов на основное гармоническое созвучие. В других случаях при быстром пассажно-фигуративном движении задержания (в частности неприготовленные) могут сливаться с основным аккордом и тем самым трансформировать его фоническую характеристику (С. Прокофьев. Финал 4-й сонаты, главная партия).

Колорирование тоники посредством задержаний интересно проявляется в произведениях К. Дебюсси ("Фантазия"). Относительная самостоятельность, весомость, длительное выдерживание созвучий с задержанными тонами, любование ими позволяют считать применение такого приема в музыке Дебюсси новым шагом на пути колористического обогащения гармонии, в частности, колорирования устойчивых созвучий.

Пример 17. К. Дебюсси. "Фантазия", ч. II



Другая форма контактного колорирования тоники, которую мы можем встретить в рамках тональной системы, в частности у романтиков, — это чередование или последовательное звучание мажорного и минорного трезвучий (Ф. Лист. "Радость и горе"; И. Брамс. III часть 3-й симфонии, начало среднего раздела).

Такой прием сохраняет свое значение и в произведениях более позднего времени. Так, Шостакович завершает первую часть Второй фортепианной сонаты чередованием минорного и мажорного аккордов (t — T — t).

В музыке XX века обнаружились новые возможности контактного колорирования тоники, связанные с последовательным применением различных вторгающихся тонов и с их возможным разрешением в один из основных звуков тоники. В произведениях ряда композиторов можно встретить последовательность T/7 — T с 6 — T, которая возникает в результате мелодического движения от седьмой ступени лада к пятой. Но оно не является однозначным или единственно возможным. В принципе допустимы и обратные случаи, например, переход сексты в септиму, их неоднократное чередование.

Порою колорирование тонической гармонии принимает форму наслоения: выдерживаемое созвучие обогащается в данном случае не отдельными тонами, а рядом звуков, складывающихся в определенную мелодическую последовательность или в созвучие, дополняющее основное. В "Фантазии" Дебюсси мы отмечали наслоение пентатонного звукоряда на выдержанное тоническое созвучие. А Вступление к балету И. Стравинского "Весна священная" демонстрирует наслоения самых разнообразных гармонических элементов на выдержанный малый мажорный септаккорд от звука ми, который в силу своего длительного звучания приобретает зна-

чение устоя¹⁰.

Примеры такого рода обнаруживают возможность гармонического развития в рамках одного гармонического момента (в том смысле как понимает этот термин Б. Яворский) и соприкасаются с теми случаями, когда целые разделы формы (и даже отдельные произведения) строятся на колорировании единого устойчивого созвучия. Но прежде чем перейти к рассмотрению такого рода гармонических построений, остановимся на дистантном колорировании тонических созвучий.

Оно возникает в тех случаях, когда тоника появляется в вариантных формах в различных разделах произведения. Направленность вариантных изменений устойчивого созвучия может быть различной. Достаточно типичным является уплотнение тонической звучности, что имеет, например, место в 4-й сонате Прокофьева, в его 5-й симфонии. Но не исключены и противоположные соотношения, связанные с просветлением, прояснением тонической гармонии, что может быть обусловлено развитием музыкального образа. Дистантное варьирование устойчивой гармонии в отдельных случаях определяется отражением в ней особенностей интонационного строя произведения. Так в 4-й сонате Прокофьева важную роль играет 4-я повышенная ступень лада. Постепенно она как бы "оседает" в тонической гармонии, включается в нее¹¹. В других случаях тоническая гармония отражает существенные для музыкального произведения тональные соотношения. В финале 5-й симфонии Прокофьева включение звуков лидийского трезвучия II ступени (До-мажор) в систему Си-бемоль мажора осуществляется в связи с тем, что во вступительном разделе финала II мажорная ступень утверждается как местный тональный центр. В оратории А.Шнитке "Нагасаки" сопоставление Ре мажора и ми минора, осуществляемое в начальном разделе произведения, дает сложную Ре мажорную тонику с секстой и ноной (си, ми) в финале.

Обратимся теперь к случаям построения целого произведения (или относительно крупного раздела) на изложении и фигурационно-колористическом варьировании одного гармонического момента. Известный пример такого рода — вступление к опере Р. Вагнера "Золото Рейна", где на протяжении 136-и тактов в умеренном темпе излагается одна и та же гармония — тоника Ми-бемоль мажора. Для придания интереса и известной динамичности этой музыке Вагнер использует различные художественные средства — регистровые, тембровые, ритмические.

Коротко остановимся на средствах гармонического развития, осуществляемого Вагнером в данном произведении.

Первые четыре такта звучит тонический звук ми-бемоль в низком регистре, а начиная с пятого такта — тоническая квинта, в которой путем чередования слитного и прерывистого звучания подчеркивается то основной тон (ми-бемоль), то квинтовый (си-бемоль). В фигурациях, начинающихся в 17-м такте, впервые появляется и терцовый тон тоники. Мера его участия в гармоническом развертывании варьируется: в некоторых тактах он звучит

достаточно определенно, в других имеет как бы проходящее значение, появляясь на последнюю восьмую на фоне выдержанной тонической квинты.

Дальнейшее музыкальное развитие осуществляется, прежде всего, путем учащения ритма гармонической фигурации, а также за счет завоевания более высоких регистров. Но определенную роль продолжает сохранять и гармоническое развитие в собственном смысле этого слова. Начиная с 50-го такта наряду со сплошным триольным движением обращает на себя внимание звучание доминантовых тонов, периодическое наложение которых на тоническую звучность создает новую интонационно-гармоническую ситуацию.

Новые этапы развития осуществляются введением сплошного движения шестнадцатыми (т. 82), активизацией нижнего фактурно-гармонического пласта (т. 97), последовательным переходом этой мелодико-интонационной активности в средний, затем верхний пласты и, наконец, появлением сплошного гаммообразного движения (т. 129), приносящего новые гармонические краски в звучание: это определяется, в частности, тем обстоятельством, что на сильные доли такта нередко приходится шестая ступень лада, что приводит к появлению тоники с секстой.

Таким образом, гармоническая статика вступления к опере Вагнера "Золото Рейна" оказалась весьма относительной. Композитор нашел многообразные средства динамизации и колорирования единого гармонического комплекса. Ресурсы для этого он черпал как в структуре трезвучия, в котором выделялись и акцентировались то прима, то квинта или терция, так и в мелодической фигурации, регистровых и ритмических преобразованиях, позволивших достичь необходимой степени разнообразия в изложении тонической гармонии.

Пример, поданный Вагнером, не остался единственным. Длительное гармоническое развитие, использующее ресурсы подвергаемой колорированию тонической гармонии мы находим в произведениях различных композиторов. На новом уровне сложности и гармонического богатства осуществляется это во втором разделе вступления к 5-й сонате А. Скрябина (т. 13-46). Он почти целиком строится на звучности доминантового типа с основным тоном фа-диез, приобретающей здесь значение устойчивой тонической гармонии¹², что подтверждается нотным текстом: Скрябин выставил при ключе 6 диезов и тем самым указывает на Фа-диез мажор как основную тональность раздела.

В его начальных тактах (13-14) звучат различные варианты анализируемой гармонии: нонаккорд — секундаккорд — квинтсектаккорд с секстой. Несколько далее малый мажорный септаккорд дается с секстой и квартой, что указывает на реликтовую возможность его разрешения в качестве доминантовой гармонии в Си мажор. Своеобразие дальнейшего гармонического развития обусловлено тем, что Скрябин путем перемещения единого или слегка варьируемого по составу звукового комплекса создает эффект смены основного тона гармонии. В одних тактах подчеркива-

ется исходная тональная настройка с ориентиром на звук фа-диез (тт. 19-20), в других тактах происходит смена звукового ориентира и функцию основного тона в силу особого расположения аккорда приобретает звук ми (фа-диез в верхнем голосе слышится здесь как нона, а не основной тон) (тт. 21-22).

Отмеченная смена звукового ориентира не нарушает общего впечатления варьирования одного гармонического комплекса, поскольку звуковой состав различных его перемещений остается почти неизменным. На периодических прояснениях опорной роли звука фа-диез и, напротив, на проявляющихся порою сомнениях в этом и построено, в основном, дальнейшее развитие анализируемого нами раздела 5-й сонаты Скрябина¹³.

Пример колорирования устойчивого комплекса из 5-й сонаты Скрябина приближается по своим принципиальным характеристикам к такого рода приемам, где колорирование длительно выдерживаемого и в силу этого устойчивого звукового комплекса происходит на основе неизменного звукоряда, различные элементы которого, наслаиваясь друг на друга, создают сложную комплексную гармонию.

В примерах такого рода колорирование устойчивого гармонического комплекса соприкасается с проявлениями модальности как принципа выдержанного звукоряда, являющегося истоком и регулятором самых разнообразных звуковых сочетаний, которые могут возникнуть из его элементов.

Этот принцип реализуется, например, в 10-й прелюдии К. Дебюсси ("Затонувший собор"). Первые два такта представляют собой последовательность пустых кварто-квинтовых комплексов, которые сливаются в единую пентатонную звучность. Такты 3-4 добавляют к ней звуки фа и до, в результате чего формируется полная диатоническая звучность. За шесть тактов до конца Прелюдии (на основе сочетания кварто-квинтовых субэлементов) формируется комплексная звучность, состоящая из 6-и тонов (до, ре, ми, соль, ля, си) и представляющая собой, в сущности, сложную тоническую гармонию. Интересно, что завершение Прелюдии строится путем постепенного прояснения этой звучности и ее перехода через кварто-квинтовый комплекс (соль — до — ре), выполняющий двойственную тонико-доминантовую функцию, в традиционное для тонической гармонии мажорное трезвучие.

В ином плане и на ином звукорядном материале реализует Дебюсси тот же принцип постоянства звукоряда, сливающегося в единую аккордовую вертикаль, в Прелюдии № 2 ("Паруса"). Целотонный звукоряд, лежащий в основе почти всей Прелюдии, реализуется сначала в виде скользящих больших терций, которые расслаиваются постепенно на два взаимодополняющих увеличенных трезвучия. Далее (т. 22 и следующие) к этому добавляются звуковые элементы, напоминающие неполные септаккорды (гармоническая фигурация среднего голоса — ре — до — фа#). Еще несколько позже (т. 29) включаются гаммообразные целотонные последовательности. Все эти элементы постоянно формируют внутренне дифферен-

цированную и в силу этого изменчивую, но принципиально единую целотонную звучность. Синтез отмеченных приемов осуществляется в конце Прелюдии (т. 58-64), где мы встречаем и неполные септаккорды, и параллельное терцовое движение, и охватывающее диапазон двух октав гамму-арпеджио целотонного ряда. Таким образом, при реализации характерного для современной музыки принципа равенства мелодии и гармонии колорирование аккорда выступает как специфическая форма модальной организации.

Развитые формы колорирования устойчивой гармонии характерны для позднего творчества А. Скрябина, когда композитор преодолел мажороминорную тональность, опирающуюся на консонирующее созвучие в качестве тоники, и стал создавать произведения, в которых функцию центрального и относительно устойчивого элемента выполняли разнообразные диссоциирующие сочетания. При всей интервальной несхожести скрябинских устоев почти все они (на протяжении длительного периода его творчества: с середины 50-х и практически до последних опусов) представляют собой звучности, родившиеся на периферии классической тональности и выполнявшие в ней неустойчивую функцию — чаще всего доминантовую¹⁴. Устранив разрешение в потенциально возможную тонику, Скрябин сохранил структурные признаки этих аккордов, но придал им самодовлеющее значение. Их красочность и внутренняя динамическая напряженность, не имеющая внешнего исхода (разрешения), придает им особую выразительность. Среди созвучий, применяемых Скрябиным в качестве опорной гармонии, мы найдем различные варианты доминантсептаккорда (чаще всего альтерированного), а также нонаккорд. Интересно, что внутреннюю жизнь этим комплексам придает вариационная игра квинтового тона, который может быть низким, натуральным (чистым) или повышенным (нередко он заменяется секстой), а также ноны (высокая, низкая). Встречается замена ноны малой децимой, что аналогично замене квинты секстой (на основе тритонового обращения аккорда; см. "Листок из альбома", соч. 58, тт. 2-3).

Другой возможный случай — функционирование в качестве устойчивой гармонии комплекса, ведущего свое происхождение от полифункциональной гармонии типа D\с (соч. 52 № 1, где сильны реликты тональности). Или наложение доминантового комплекса на тонический бас — другой вариант полифункциональной гармонии, формирующий специфические скрябинские комплексы.

Среди различных вариантов скрябинских устоев, ведущих свое происхождение от звуковых структур, характерных для развитой классической тональности, особое внимание нужно обратить на сочетания целотонного и тон-полутонного типа. Помимо того, что они сами по себе имеют весьма своеобразную окраску, их применение позволяет колористически варьировать аккордовую вертикаль в силу того, что различные обращения этих созвучий имеют сходную интервальную структуру (Причудливая поэма, соч. 45 № 2 — целотоновость; Прелюдия, соч. 67 № 1 — тон-полутон).

Особую роль в гармонии Скрябина играет замена устойчивого диссо-

нирующего комплекса его тритоновым вариантом. Во многих произведениях Скрябина устойчивая гармония постоянно существует в двух ипостасях, опирается на два полярно противоположных, но теснейшим образом связанных между собой басовых тона, отстоящих друг от друга на тритон ("Листок из альбома", соч. 58 тт. 1-3; "Маска", соч. 63 № 1, последние 4 такта; Этюд, соч. 65 № 3, начало; Прелюдия, соч. 67 № 1, тт. 3-6; Поэма, соч. 69 № 2, целиком; Прелюдия, соч. 74 № 1, конец). Соотношение двух вариантов одного и того же гармонического комплекса имеет сложный диалектический характер. Тритоновая смена баса (или опорного тона гармонии) сочетает в себе черты функционального противопоставления и выдерживания единой, неизменной функции, претерпевающей лишь внутреннее, ей самой присущие изменения.

Аналогично тритоновому противопоставлению двух вариантов устойчивого комплекса в произведениях Скрябина получает значение единого функционально-гармонического комплекса последовательное или одновременное сочетание созвучий, основные тоны которых расположены по малым терциям (Соната № 9, соч. 68, тт. 5-7; Прелюдия, соч. 74 № 3). Внутренним регулятором такого рода функционального единства выступает звукоряд полутон-тон, но реальное звуковое содержание сочетаемых комплексов может быть различным: лишь в отдельных случаях они полностью укладываются в эту звуковую структуру.

Рассмотрим несколько конкретных примеров колорирования центрального созвучия в произведениях среднего и позднего Скрябина.

"Причудливая поэма" (соч. 45 № 2, соч. 1904 г.) написана Скрябиным в До мажоре. Но это особый До мажор, где лишь заключительное созвучие дано в виде консонанса. Все гармоническое развитие произведения построено на диссонирующих комплексах. Красочно звучащий доминантовый нонаккорд, с которого начинается поэма, "разрешается" в полигармоническое сочетание: на тоническом басу звучит доминантовый нонаккорд. Причем доминантовая квинта многократно варьируется, берется то в повышенном, то в натуральном варианте. Этот сложный комплекс по существу представляет собой устойчивую гармонию произведения. К ней композитор приходит в тт. 2, 5 и 14 (5-й такт — в доминантовой тональности). Она нигде не получает разрешения и сменяется (во всех указанных случаях) неполной целотоновой звучностью, возникающей в результате двойного задержания к квинтовому тону тонического секстаккорда. Эту звучность тоже следует понимать как самостоятельную форму тоники, так как ее появления в 3 и 6 тактах (соответственно в тонической и доминантовой тональностях) не получают разрешения. А между тем здесь заканчиваются первое и второе предложения начального периода. Лишь в заключении "Причудливой поэмы" (т. 15) целотоновая звучность получает разрешение в тонический секстаккорд. Но это разрешение представляет собой дань традиции. Отсутствие его ничего, в сущности, не нарушило бы в художественном строе поэмы. Произведений, в которых Скрябин дает разрешение

в консонирующую тонику в последних тактах, ни разу не показывая ее в предшествующем развитии, в среднем периоде творчества Скрябина насчитывается немало. Последующий отказ композитора от такого рода решений достаточно убедительно свидетельствует о том, что они носят "реликтовый" характер. Это относится и к анализируемой пьесе, где тоническая звучность представлена в трех формах: а) доминантовый нонаккорд на тоническом басу; б) целотоновая звучность — задержание к тоническому сектаккорду; в) собственно тонический сектаккорд.

В пьесе "Загадка" соч. 52 № 2 (1907 г.) Скрябин полностью отказывается от консонирующего центрального элемента. Несмотря на то, что он выставляет при ключе 5 бемолей, которые должны были бы свидетельствовать о том, что эта пьеса написана в Ре-бемоль мажоре, основным устоем ее является звук ля-бемоль, получающий в разных местах произведения различную аккордовую надстройку. Уже первые 11 тактов произведения, излагающие устойчивый момент пьесы, обнаруживают большое разнообразие звучностей.

Пример 18. А. Скрябин. "Загадка"



Пьеса начинается с малого мажорного секундаккорда, который сразу же сменяется арпеджио по звукам малого минорного септаккорда от звука си-бемоль. Это своего рода вспомогательная звучность — реликт традиционной субдоминанты или тоники с секстой (если помнить о доминантовом происхождении устойчивого комплекса на ля-бемоле). Во втором такте пьесы звучит секста соль-бемоль — ми-дубль-бемоль, которую можно понимать как часть альтерированного септаккорда от звука ля-бемоль, включающую его септиму и пониженную квинту. Вместе с тем здесь дается намек на тритоновую замену основного аккорда: звук ми-дубль-бемоль можно трактовать как основной тон данного созвучия. Новый вариант устойчивого комплекса демонстрируют такты 4 и 5, где Скрябин применяет так

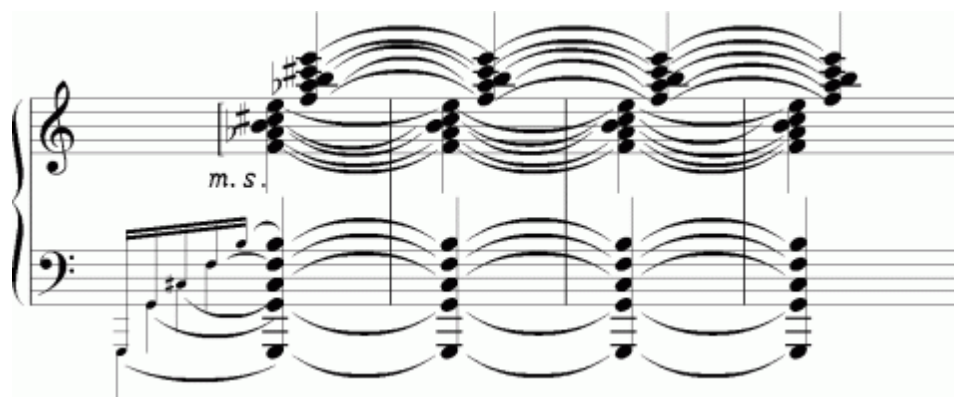
называемое "прометеевское" созвучие. Вопрос об основном тоне этого аккорда остается до некоторой степени открытым: на его роль почти на равных основаниях могут претендовать звуки ля-бемоль и ми-дубль-бемоль. Новые варианты центрального устойчивого комплекса демонстрирует Скрябин в тактах 6-8. В шестом такте на сильное время появляется малый мажорный септаккорд, который (будучи обогащенным мелодической фигурацией) превращается в нонаккорд с пониженной квинтой. Но звук ре-бекар, звучащий на последнюю шестнадцатую этого такта, — не только пониженная квинта данного созвучия. Он претендует также на роль основного тона в тритоновой замене центрального созвучия. Об этом свидетельствует исполнительская ремарка Скрябина *portamento* и появление септаккорда на звуке ре в следующем, 7-ом такте пьесы, который представляет собой полную аналогию предшествующему такту, с той лишь разницей, что звуки ре и соль-диез (ля-бемоль) поменялись ролями. 8-й такт, казалось бы, возвращает нас к исходному аккорду на звуке ля-бемоль, но появление звуков ре-бекар, соль-бемоль (конец 8-го, 9-й такт) говорит о том, что Скрябин дает здесь синтез тритонно-отстоящих созвучий в едином аккордовом комплексе (основные тоны ля-бемоль и ре). Таким образом, уже в начальных тактах произведения Скрябин демонстрирует самые разнообразные формы единого устойчивого созвучия, которое выступает здесь и в традиционной форме малого мажорного септаккорда (производная от доминанты), в виде целотонового образования, в виде прометеева комплекса, а также (что является особенно существенным) в виде специфической "игры", взаимозамены созвучий доминантового типа, отстоящих на тритон.

Аналогичным образом строится заключительный раздел пьесы (*tres vite*), в котором особое внимание следует обратить на завершающее созвучие, представляющее собой полный целотоновый комплекс с основным тоном ля-бемоль, прозвучавшим в басу в 6-м такте от конца пьесы. Еще более богатые формы колорирования устойчивого созвучия находим в крупных произведениях Скрябина. Остановимся на 6-й сонате. В этом произведении в развитой и отчетливой форме проявились новые принципы звуковой организации, открытые композитором и характерные практически для всех произведений последнего периода (за исключением некоторых самых поздних произведений). Своеобразным ключом к пониманию гармонической структуры данного произведения служит его заключительный аккорд — сложная звучность "доминантового" типа, построенная на звуке соль.

Его тритоновым антиподом является звук до-диез, также включенный в заключительный аккорд. Здесь он не оспаривает центрального положения звука соль. Но не будь последнего, он с достаточным основанием мог бы заменить его в качестве опорного звука гармонии. Вполне определенным является также ми-мажорный компонент созвучия, выстраивающийся в его верхнем "этаже". Подобная трактовка созвучия, указывающая на его

полигармоническую природу, может показаться недостаточно обоснованной, если смотреть на него как на непосредственную данность, не учитывая гармоническую структуру произведения. Именно в ней мы находим обоснование предлагаемой трактовки аккорда, поскольку тритоновые и малотерцовые сопоставления, внутренняя игра и перекраска созвучий, основные тоны которых отстоят друг от друга на эти интервалы, составляет существенный аспект гармонической структуры 6-й сонаты Скрябина.

Пример 19. А. Скрябин. Соната № 6



Возьмем, к примеру, 11 и 12 такты сонаты (см. прим. 20). Тритоновая смена основных тонов в опорном звуковом комплексе сонаты очевидна (1 и 2 доли 11 такта); плюс к тому на основе тон-полутонового звукоряда, дополняемого отдельными проходящими тонами, в верхнем голосе даются достаточно весомые намеки на опорную роль звуков фа-бемоль и си-бемоль (1 и 2 доли 12 такта). Малотерцовые цепи соподчиненных опор в рамках единого звукового комплекса нередко можно встретить и в других местах произведения.

Колорирование опорной гармонии в 6-й сонате Скрябина осуществляется по многим параметрам. Прежде всего, можно указать на варьирование звукового состава созвучий "доминантового типа". Это видно из приведенного примера. Доминантовый терцквартаккорд с основным тоном ре-бемоль с появлением звука соль в конце первой доли приобретает не только внутреннюю функциональную двойственность, переориентировку опоры, но также иную гармоническую краску: это связано с тем, что звук соль является пониженной квинтой в данном созвучии. Непрерывная вариантность доминантового комплекса характеризует и последующее гармоническое движение в 11-м такте. Появление каждого звука (ля-бемоль, си-бемоль, до-бемоль, ре-бемоль) может быть понято как изменение структуры основного устойчивого созвучия: ля-бемоль является ноной от звука соль, си-бемоль оказывается не только секстой от звука ре-бемоль, но также малой децимой от звука соль (или — при энгармонической трактовке звука до-бемоль — уменьшенной октавой от звука си).

Пример 20. А. Скрябин. Соната № 6

Modere
mysterieux, concentre *etrange, aile*

mf

pp *p*

avec une chaleur contenue

cresc. poco

mf

Другой прием колорирования данной звучности — ее тритоновое обращение, что мы уже отмечали несколько ранее. Анализируемый двутакт показывает еще одну форму колорирования основного созвучия — малотерцовые аккордовые наложения на него. Это созвучие до-бемоль — ля-бемоль — фа-бемоль на первой доле 12-го такта; созвучие си-бемоль — фа — ми-дубль-бемоль (си-бемоль мажорное) на второй доле того же такта. Внутренние малотерцовые соотношения данного созвучия реализуются не только в их наложениях, но также в их периодическом выделении и самостоятельном существовании отдельных составляющих. Пример тому — 9-10 такты сонаты. Здесь последовательно функцию тритонного соподчиненных основных тонов выполняют звуки соль и до-диез (т. 9) и си-бемоль — ми (т. 10). Данную мелодико-гармоническую секвенцию следует рассматривать не только в плане гармонического изменения и развития, но также как движение по звукам единого звукового комплекса, использование различных его обращений и выделение различных его составляющих.

Особых колористических эффектов достигает Скрябин в тех случаях,

когда использует не полные многозвучные комплексы доминантового типа или полигармонию на их основе, а вычлененные из них отдельные тоны. Например, примы и квинты тритоновой полигармонии формируют при своем изолированном использовании созвучие типа "кварта в квинте" (тт. 114-116, 118-120 в конце экспозиции; основной гармонический комплекс сонаты дан здесь в подчиненной тональной сфере).

Близки к такого рода сочетаниям комплексы, представляющие собой трезвучие с вторгающимся в него полутон. Так в конце третьего такта сонаты звучит, по существу, ре-бемоль мажорный аккорд на особом басовом основании: звук ре представляет собой малую секунду, вторгающуюся в данную гармонию. Происхождение этого комплекса от основного звукокомплекса сонаты достаточно наглядно иллюстрируется в начале третьего такта, где звук ре представляет собой квинтовый тон доминантовой звучности с основным тоном соль.

Полным интервальным обращением мажорного трезвучия с вторгающейся малой секундой является минорное трезвучие с тритоном. Его мы также находим в данной сонате (т. 187).

Анализ вариационных изменений основного аккордового комплекса, лежащего в основе 6-й сонаты, был бы, конечно, неполным без рассмотрения "мистических аккордов" ее начальных тактов. Они построены, в основном, на совмещении и "переливах" трех ипостасей центрального комплекса с основными тонами до-диез, соль и си-бемоль. Аккорд, которым открывается соната (не считая короткого форшлага), представляет собой малый мажорный септаккорд с основным тоном до-диез, который дополнен басовым звуком ре. Этот звук находит свое объяснение в форшлагге, где основным тоном является звук соль, а ре выступает в качестве квинтового тона. В форшлагге выявляется еще один потенциально опорный тон основного комплекса — си-бемоль. Септаккорд от этого звука отчетливо выступает на последней доле второго такта, а предшествует ему особый аккорд, не вполне типичный для гармонической системы Скрябина, представляющий индивидуальный момент данной сонаты, в частности, начала ее главной партии: ре минорный септаккорд с секстой. Его можно трактовать как однотерцовый к Ре-бемоль мажорному компоненту основного аккордового комплекса. Данная гармония неоднократно звучит в последующих тактах (с 5-го по 8-й) после того, как в 3-м и 4-м тактах более определенно выявляется основной аккордовый комплекс сонаты со звуками соль и до-диез в качестве ладогармонических ориентиров.

Гармонические "странности", которые имеют место в первых тактах сонаты, в целом не типичны для ее звуковысотного строя, являются отступлением от основных закономерностей звуковысотной организации данного произведения. Отмеченные приемы характерны только для первого построения главной партии и его последующих воспроизведений. В других же разделах произведения господствуют гармонические приемы, опирающиеся, прежде всего, на тон-полутоновый звукоряд и другие доминанто-

вые по своему генезису звуковые образования.

Вместе с тем нужно отметить, что усложненная ре-минорная гармония, представляющая собой специфический момент главной партии (тт. 2, 5-8), играет особую роль в гармонической конструкции сонаты. Будучи подчиненной и указанным выше способом выведенной из основного аккордового комплекса, она определяет один из планов гармонического развития в экспозиции сонаты — движение от исходного ре к заключительному ля, то есть движение в доминантовую сферу. Но это лишь один из аспектов тонально-гармонического развития в 6-й сонате Скрябина. В ней есть и другой план, подчиняющийся более специфическим для ее гармонического языка соотношениям. Подлинным регулятором тонального развития является симметрия 3-х тон-полутоновых систем и их модификаций, которые организованы (если брать только крупный план) следующим образом: экспозиция G-A (тт. 1 — 123), реприза F-G (тт. 206 и далее).

Приемы колорирования аккорда

Подводя итог, даем систематизацию приемов колорирования аккорда. Уже в классической музыке были выработаны такие способы колорирования, как обращения и перемещения аккорда, его применение в различных мелодических положениях. Было возможно выделение отдельных тонов аккорда (или интервалов), в частности выделение примы (унисон или октава), квинтовой бурдонной звучности, а также представление тонической гармонии одной из составляющих ее терций. В классической и, особенно, романтической музыке тоническая гармония стала обогащаться вспомогательными и проходящими тонами, которые в условиях мелодико-гармонической фигурации создавали единую с опорным аккордом усложненную звучность, по существу включающую в себя побочные тоны. Такого рода приемы явились предшественниками аккордов с вторгающимися тонами, которые стали новой формой колорирования тонической гармонии, весьма характерной для музыки XX века. Использование в качестве устойчивой гармонии диссонирующей звучности привело к тому, что стала возможной "игра" различными тонами сложной тоники, ее "контактное" варьирование. Это касается переливов септимы и сексты, сексты и квинты, перехода ноны и септимы тонической гармонии в терцию и пр. Приемы, о которых здесь идет речь, имели предвосхищения. Таковыми можно считать игру различных вариантов квинты и сексты в скрябинских устойчивых комплексах доминантового типа, а еще раньше — игру мажорной и минорной терций в трезвучиях (прежде всего у романтиков). Сюда же можно отнести специфическую форму колорирования тоники путем сопоставления однотерцовых гармоний (контактного или дистантного), также наметившуюся уже в романтическом искусственно получившую более зрелое выражение в музыке XX века ("Тарантелла" из цикла "Детская музыка" С. Прокофьева). В таких случаях константным элементом оказыва-

ется не основной тон, а терция трезвучия.

Особой формой колорирования устойчивой звучности являются полигармонические наложения. Они могут приобрести различный вид. В одних случаях полигармония представляет собой результат прибавления к выдерживаемой тонической гармонии дополняющих ее звуковых комплексов. (Этот случай аналогичен включению вторгающихся тонов в трезвучную тонику.) В других случаях полигармоническая тоника представляет собой смещение двух или более относительно равноправных устойчивых комплексов, как это имеет, например, место в произведениях Скрябина (6 соната и др.). нелогичным образом обстоит дело в сложных тонических комплексах при политональности. И, наконец, особым приемом оказывается наложение устойчивого диссонирующего комплекса доминантового типа на его потенциальную тонику, что часто можно встретить в произведениях А. Скрябина.

Вариантность устойчивой гармонии, ее колористическое обновление фиксируется описывающими это явление терминами. Вместе с тем возникает вопрос: что обеспечивает функциональную константность различных модусов тоники. Отвечая на этот вопрос, можно заметить, что в большинстве случаев константность устоя обеспечивается постоянным основным тоном, общей прямой вариантно изменяющихся гармоний. Изредка такой константой может оказаться другой звук аккорда, например, терцовый, что приводит к парадоксальному положению, при котором, с одной стороны, меняется тональная характеристика устоя (он сдвигается на полутон), а с другой стороны сохраняется привязанность различных устоев к одной высоте (в данном случае — к терцовому тону аккорда). Принцип однотерцовости соприкасается, вероятно, с идеей тональных полюсов, выдвинутой И. Стравинским и реализуемой им в своих произведениях¹⁵.

Положение о константности функции изменчивой тонической гармонии может быть дополнено констатацией того факта, что обычно различные варианты устойчивой гармонии имеют единую консонантную базу, выступающую или в виде тонической квинты, или в виде неизменного тонического трезвучия, лишь дополняемого вторгающимися тонами. Даже в музыке XX века лишь в относительно редких и сложных случаях аккордовый центр ладогармонической системы не включает в себя интервалов или созвучий консонантного типа. Но и при этом, как отмечает Ю. Холопов, остается неизменной определенная часть, звуковой "фундамент" созвучия (полиаккорда), обычно нижняя, а верхняя может быть подвержена варьированию, разработке неаккордовыми звуками. Самостоятельность диссонанса, способного выполнять в современной музыке функцию устоя, обуславливает принципиальную возможность "сохранения сущности и функции аккорда при частичном изменении его звукового состава"¹⁶.

Немаловажным является вопрос о фактурных условиях колорирования тоники. Во одних случаях изложение сложных, диссонантно обогащенных устойчивых комплексов дается в решительной и бескомпромисс-

ной форме одновременно взятой аккордовой вертикали. Но колорирование гармонического центра может совершаться и другими, более тонкими средствами. Это может быть фигурационное мелодико-гармоническое усложнение исходного базового комплекса, что исторически было более ранней формой колорирования и готовило применение более радикальных гармонических средств в современной музыке.

Проходящие и вспомогательные звуки, задержания, колорирующие устойчивую тоническую гармонию, в большей или меньшей степени сливаются с нею. В силу этого мы можем говорить о различной мере включенности этих тонов в опорную тоническую гармонию. Заметим, что от степени включенности диссонирующих тонов в устойчивый комплекс зависит степень устойчивости или неустойчивости этих тонов. В одних случаях они могут притягивать к себе неустойчивые тоны, которые могут оказаться устойчивыми звуками данной ладотональности. В других случаях колорирующие тонику тоны сохраняют значение неустоя и лишь слегка изменяют тонический характер звучания центрального созвучия лада. Аналогичные фактурные различия характеризуют и полигармоническую тонику, которая может быть дана в единой монолитной аккордовой форме (конец 6-й сонаты А.Скрябина) или в тонких фактурных наложениях (расслоениях) функционально единого созвучия.

Совершенно особые фактурные приемы характеризуют те случаи применения колорируемого устоя, которые связаны с модально проявляющимся принципом равенства гармонии и мелодии. Использование всего звукорядного состава лада, сочетание его в едином вертикальном образовании является лишь частным случаем, далеко не всегда реализуемым. В других случаях в вертикаль свертывается лишь часть ладового звукоряда, интонационно подчеркиваемые тоны или звуки мелодической попевки, приобретающей роль специфического тематического элемента, который воздействует не только на мелодический процесс, но и на состав формирующихся на его основе созвучий.

Прослеженный нами путь исторического развития гармонического приема, обозначенного как "колорирование тоники", показывает, что характерная для современной музыки конструктивная норма, допускающая диссонирование опорного элемента гармонической системы и его многообразное варьирование, при всей своей относительной новизне, в известной степени определяющей специфические особенности гармонического языка в музыке XX века, не появилась "из ничего", а была подготовлена поисками многих поколений музыкантов. Здесь мы еще раз обнаруживаем, что то, что на первый взгляд кажется нарушающим все привычные нормы, при ближайшем рассмотрении оказывается вполне мотивированным и исторически обоснованным.

Материал данной работы может получить применение в педагогическом процессе, в частности в курсах гармонии и сольфеджио. Прежде всего, он имеет известное познавательное значение и может послужить до-

полнением при изучении гармонического языка различных композиторов. Ряд рассмотренных примеров может послужить образцом для упражнений в сочинении и импровизации, а также в качестве материала для слухового анализа на уроках сольфеджио. При этом центральными методическими задачами должно быть, по нашему мнению, во-первых, воспитание вкуса к диссонансу как устойчивому комплексу, что является в настоящее время актуальным для развития музыкального мышления, и, во-вторых, постижение учащимися выразительной роли различных вариантов усложненной тонической гармонии, взаимодействующей (в условиях тональной музыки) с богатым арсеналом звучностей, имеющих то или иное динамическое и колористическое значение.

Примечания

1. Г. Григорьев (Теоретический курс гармонии, М., 1981, с. 86) предлагает понятие "условного аккорда", в роли которого могут, в частности, выступать интервалы-двузвучия, иногда с различными октавными удвоениями.

2. Этот прием Ю. Холопов считает прообразом переменчивости тонического созвучия (О современных чертах гармонии Прокофьева // Черты стиля С. Прокофьева. — М.: СК, 1962. — С. 291).

3. На этот "нетипичный" для классической музыки пример указывает Ю. Холопов (там же, с. 310).

4. Там же, с. 311.

5. Другой пример тоники с секстой в качестве мнимого аккорда — "Marche funebre" из 2-й сонаты Шопена. Традиция использования этого аккорда была продолжена в XIX веке Брамсом, Чайковским, Мусоргским и Рахманиновым, что проследил Г. Григорьев (цит. соч., с. 82).

6. См., например, следующие произведения Э. Грига:

Песня "О волна, всколыхни челнок", соч. 49 № 2; Скерцо для фортепиано, соч. 54 № 5 (средний раздел) — колорирование тоники басом.

Пер-Гюнт. Жалоба Ингрид (мажорное и минорное трезвучия на расстоянии; тоника с нижним субтоном — секста);

Летний вечер, соч. 71 № 2 ("Лирические пьесы", тетр. 10). Т. 3 и аналогичные — фигуративное появление септимы и II# ступени.

Девушки из Кавлеталя, соч. 72 №№ 4, 15, 16;

Шествие гномов, посм. соч., № 2 (Т — Т/7 — Т).

7. В. Моренов. Трактровка тонической функции в гармонии Мясковского // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. — М.: Музыка, 1967. — С. 357-390.

8. О вариантности тоники в 9-й сонате Прокофьева см.: Ю. Холопов. О современных чертах гармонии Прокофьева // Черты стиля С. Прокофьева. — М.: СК, 1962. — С. 253-311.

9. Цендровский В. О гармонии Свиридова // Музыка и современность, вып. 5. — М., 1967. — С. 140, 142.

10. Анализ фрагмента, который мы имеем в виду, дан в книге Ю. Холопова "Очерки современной гармонии" (М., 1974, с. 87, 92-93).

11. См.: Ю. Холопов. Сквозное развитие в гармонических структурах сочинений Прокофьева // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. — М.: Музыка, 1967. — С. 410.

12. Характерная для музыки XX века тоникализация аккордов доминантового типа (то есть различного рода модификаций малого мажорного септаккорда) имела принципиальное значение для использования диссонансов в качестве опорных гармоний и, следовательно, для более активно-

го колорирования тоники. Интересный, хотя и наивный по сравнению с произведениями А. Скрябина, пример такого рода находим в "Восточном романсе" соч. 27 № 2 А. Глазунова, где чередуются мажорное трезвучие и малый нонаккорд I ступени (при этом мелодия развивается на основе доминантового лада с увеличенной секундой, что и позволяет композитору создать образ условного Востока).

13. В фортепианном концерте-балете Ф. Пуленка "Утренняя серенада" (1929 г.) на основе колорирования тоники построен почти весь заключительный номер (особенно с цифры 51). К тонике ля-минор'а на основе фигуративного движения разных голосов добавляются в разных сочетаниях IIb, IV#, VI, VI#, VII (большой частью натуральная) ступени лада. Пример представляет собой своего рода тоническое остинато, на фоне которого проходят остинатные фигуры других голосов, иногда усложняющих звучание устойчивого аккорда вторгающимися тонами, а иногда формирующими тот или иной дополняющий аккорд (в частности DD). Возможно, Пуленк сознательно использовал этот прием именно в конце произведения, чтобы придать ему завершенность, сохранив при этом необходимую степень напряжения.

Целиком построена на колористических вариантах одной гармонии фортепианная пьеса Р. Щедрина "Обращения аккорда" (Тетрадь для юношества, № 7).

Уникальный пример того же рода — одночастный квартет ля-минор В. Тарнопольского, где тоника — единственный аккорд — неизменно звучит в течение примерно десяти минут.

14. О структуре скрябинских аккордов см.: Астахов А.П. Гармония позднего Скрябина (структура аккордов) // Вопросы музыковедения. Труды. Вып. 1. — М., 1972. — С. 178-218. / Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных.

15. См. об этом: Л. Дьячкова. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М.: Сов. комп., 1973.

16. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии, с. 87.

Юрий Николаевич Бычков
Колорирование тонической гармонии

Лекция для студентов музыкальных вузов

Лицензия ЛР № 040231 от 23 января 1992 г.
Российская академия музыки им. Гнесиных
Москва ул. Поварская 30/36
Типография _____

Усл. печ. л. 2,5. Тираж 150 экз. Заказ -.
Цена договорная.