

Григорий Иванович Лыжов
voxhumana2005@yandex.ru
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
историко-теоретического факультета
Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

Assc. Prof. Grigory I. Lyzhov
voxhumana2005@yandex.ru
Ph. D. in Art Studies
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Department of Music History and Theory,
Music Theory Division

Пути эволюции тональности в XIX–XX веках по Ю. Н. Холопову

Аннотация

Ю. Н. Холопов различает в процессе эволюции тональности параллельное действие двух принципов — классического и неклассического. Первый — расширение тональности; второй мы предлагаем называть техникой локальной пролонгации. Наиболее перспективным является второй, который рассматривается на примере анализа экспозиции первой части Пятой фортепианной сонаты С. Прокофьева.

Ключевые слова

Холопов, гармония, тональность, Прокофьев

The ways of tonality evolution in the XIX-XX centuries according to Yu. N. Kholopov

Abstract

Yu. N. Kholopov distinguishes two parallel acting principles in the process of tonality evolution — the classical and the neo-classical ones. The first principle means tonality extension; the second one should possibly be called the technique of local prolongation. The second one is the most promising, and it is considered at the example of analyzing the exposition of the first movement of S. Prokofiev's Fifth piano sonata.

Key words

Kholopov, harmony, tonality, Prokofiev

I

Эволюция тональности остаётся актуальной проблемой теории музыки в наше время. Современные исследователи констатируют: «Тональность, как это видится в начале двадцать первого века, никуда не исчезла из культурного внимания; донныне это понятие остаётся чем-то подобным призме, ибо определяется через множество идеологических и культурных валентностей, а также через ещё большее число технических конвенций музыкальной практики» [27, 11].

В русской теории музыки обсуждение проблемы эволюции тональности восходит, по-видимому, к Вступлению к «Подвижному контрапункту строгого письма» С. И. Танеева (1909) [13, 3–10] и затрагивается в статьях и фрагментах книг большого числа теоретиков музыки и композиторов на протяжении всего XX века: Н. А. Рославца [5], Г. Л. Катуара [7], Б. В. Асафьева [1], А. С. Оголевца [9], Ю. Н. Тюлина [14], И. В. Способина [12], Л. А. Мазеля [8], Т. С. Бершадской [2], Н. С. Гуляницкой [3], Л. С. Дьячковой [6].

Если для большинства учёных и педагогов проблема эволюции гармонии находилась в той или иной степени на периферии научных интересов, то для Юрия Николаевича Холопова (1932–2003) это была сквозная тема, которая поднималась фактически во всех его главных трудах, как научных, так и методических, начиная с 60-х годов¹. Кратко суммировать положения холоповской теории эволюции европейской тональности на этапе перехода к XX веку и продемонстрировать заложенные в ней аналитические возможности на собственном примере — задача данной статьи.

Холопов однажды назвал спецкурс гармонии в Московской консерватории, который он вел с 1980 года, «мостом к современности» — от модальной гармонии Ренессанса до звуковысотных систем Булеза и Денисова. Целью научно-методического проекта Холопова стала интеграция музыки XX века в общую картину эволюции гармонии. Для этого учёному потребовалось создать систему терминов и понятий, фиксирующих пути эволюции тональности на *предшествующем* этапе — в эпоху позднего романтизма.

Холопов выделяет два магистральных пути в процессе эволюции тональности в XIX веке, назовём их условно классическим и неклассическим.

Классический путь представляет собой непрерывный линейный процесс расширения тональности, в ходе которого всё более далекие от тоники аккорды вовлекаются в сферу её притяжения. В русском музыковедении он был описан в «Теоретическом курсе гармонии» Г. Л. Катуара, который различает три стадии эволюции тональности.

Первой стадией считается барочная, классическая и раннеромантическая *тональность диатонического лада*. Для её описания и истолкования в целом подходит римановская функциональная теория, освобождённая от идей дуализма.

Вторая стадия — романтический *мажоро-минор*, то есть сосуществование сегментов одноименных и параллельных ладов при единой тонике (условно: Шуберт, Верди, Брамс). Здесь римановская система в целом также работает.

Третья — так называемая *хроматическая тональность*. Катуар описывает её как предельное расширение звукоряда тональности [7, 69].

Пример 1

V^b II^b VI^b III^b VII^b | IV I V II VI III VII | IV[#] I[#] V[#] II[#] VI[#]

Холопов интерпретирует понятие хроматической тональности по-своему, рассматривая эволюцию тональности в тесной связи с музыкальной формой. Так, расширение тональности в XIX–XX веках сопровождалось процессом, который он назвал «*тональное сжатие*» [17, II, 31]. Оно подразумевает приобретение изначально далекими от тоники гармониями статуса близких к ней, отчего периферия тональности приближается к тонике, как бы сжимается вокруг неё.

¹ Перечислим только монографии и учебники Ю. Н. Холопова, в которых рассматривается проблема эволюции тональности: Современные черты гармонии Прокофьева [23], Очерки современной гармонии [22], Задания по гармонии [19], Гармония. Теоретический курс [18], Гармония. Практический курс [17], Гармонический анализ [15, 16].

Так, например, в тональной структуре финала g-moll'ной симфонии Моцарта К. 550 тональность тритонанты (cis-moll) содержится как предельно далекий пункт в разработке сонатной формы (пример 2 А, Б).

Пример 2 А Моцарт. Симфония g-moll К.550, финал, начало главной темы

Пример 2 Б Моцарт. Симфония g-moll К.550, финал, кульминация разработки, область cis-moll

У Шуберта тритонанта уже проникает внутрь сонатной экспозиции — так, например, обстоит дело в связующей партии I части фортепианной сонаты a-moll D. 537 (см. пример 3).

Пример 3 Шуберт. Фортепианная соната a-moll D. 537, постепенная модуляция в тональность мажорной тритонанты (Es-dur) в рамках начального раздела экспозиции.

У Хиндемита же тритонанта непосредственно соприкасается с тоникой внутри побочной темы 2-й фортепианной сонаты (см. пример 4).

Пример 4 Хиндемит. Фортепианная соната №2, побочная тема.

хроматич. f -moll

T + S T + L T + M T Tr S → S S → m W⁶ N T

Холопов понимает хроматическую тональность как такую, где на каждой из 12-ти ступеней темперированной шкалы высот возможен аккорд в основном виде, непосредственно разрешающийся в тоника (гармония Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича и др.). Такое прямое взаимодействие всех ступеней с тоникой разрушает римановскую идею сведения аккордового состава тональности к трем функциям, которая актуальна только при доминировании диатонической основы тональной системы. На диаграмме ниже показан расширенный набор знаков функциональной нотации, применяемый Холоповым, где каждая ступень — автономная тональная функция в хроматической тональности. Каждый звук на этой схеме — основной тон аккорда.

Пример 5 Хроматическая тональность, расширенная функциональная нотация Ю. Н. Холопова [24, 108]².

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИММЕТРИЯ
(вокруг L) (вокруг T)

от C Ges T V D M S L D W Ш SS A T V D M S L

(вокруг L) (вокруг T)

² Расшифровка знаков функциональной нотации Ю. Н. Холопова (см.: [18, 533]).

- Tr — тоническая параллель (a-moll в C-dur)
- +S — мажорная субдоминанта (F-dur в c-moll)
- °D — минорная доминанта (g-moll в C-dur)
- N — фригийская II (= неаполитанская гармония II)
- D → — побочная доминанта
- M — большая медианта (E-dur в C-dur)
- m — малая медианта (Es-dur в C-dur)
- W — большая субмедианта (As-dur в C-dur)
- ш — малая субмедианта (A-dur в C-dur)
- D — двойная доминанта
- A — прилегающая на полутона снизу, нижняя *атакта*
- V — прилегающая на полутона сверху, верхняя *атакта*
- L — тритонанта (н V или в IV)

В данной нотации отражается симметрия интервальных связей сверху и снизу от тоники и новая роль тритона, который в хроматическом контексте потенциально способен сделаться её двойником (как, например, в гармонии Скрябина). Холопов иногда называл этот расширенный набор тональных функций *второй функциональной системой* [20, 490].

И расширение тональности, и сопутствовавшее ему тональное сжатие были спровоцированы эстетическими свойствами автономных музыкальных форм прежде всего австро-немецкой традиции с их динамическим переживанием времени как направленного процесса. Это переживание времени в самом общем плане базируется на триаде категорий «тезис–антитезис–синтез», а в гармоническом отношении на тональном круге: *экспонировании* некоей тональности, её *покидании* и *возвращении* к ней.

Одновременно в романтической музыке появляются противоположные тенденции: остановить движение, продлить мгновение, раствориться в краске аккорда. Общий принцип неклассической гармонической стратегии Холопов обозначает как *функциональная инверсия*. Здесь подразумевается любая реструктуризация классических функциональных отношений, в частности, благодаря изменению метрических и ритмических условий (например, перенесение акцента с консонанса на диссонанс, продление нетонической гармонии без необходимости разрешения и т.п.).

Самым крупным следствием функциональной инверсии является перерождение отношений тонального центра и тональной периферии в музыке второй половины XIX века. Холопов фиксирует его в теории так называемых 10-ти *состояний тональности*, на которой мы как на слишком обширной и отдельной теме не будем специально останавливаться [18, 383–399].

Неклассическое развертывание музыкального времени породило ряд более локальных приёмов, которые Холопов называет *техниками романтической гармонии*.

За каждым из них стоит явление пролонгации, хотя у самого Холопова нет такой формулировки.

вид техники	объект и способ пролонгации
техника разработки аккорда	аккорд в конкретной интервально-регистровой локализации, чья сложная фигурация порождает вторичные созвучия
техника моноструктурных рядов	аккорд как структурная модель для ряда производных созвучий (репликат)
техника ДКЭ ³	интервальный комплекс, не связанный условием ритмической синхронности, как модель для производных созвучий
модальная техника	натуральный или симметричный звукоряд как база всех используемых созвучий
техника колористики	«звучность», индивидуально избранная фактурная регистрово-темброво-высотная окраска гармонии

Мне кажется возможным называть перечисленные явления *техниками локальных пролонгаций*. Наиболее важные из них будут прокомментированы ниже.

Позволю себе метафору: перечисленные типы неклассических гармонических техник относятся к тонально-функциональной основе примерно так же, как заросли плюща к очертаниям дома, которые он покрывает: иногда стен может быть совершенно не видно за скрывающим их плющом, но это не значит, что их нет. Центростремительный процесс развёртывания тональных функций и тормозящий его центробежный процесс локальных пролонгаций не ограничивается только лишь романтической гармонией. Эти противоположные процессы сливаются в общей картине тональности XX века, которая может быть понята только во взаимосвязи составляющих её сторон.

³ ДКЭ — дополнительный конструктивный элемент гармонии (термин Ю. Н. Холопова). См. о нем, например, в кн.: [23, 353–384], также в кн.: [18, 383–388].

II

Далее мне бы хотелось предложить свой анализ экспозиции I части 5 сонаты Прокофьева op.135⁴, поскольку на этом примере удобно проиллюстрировать высказанные выше положения теории Ю. Н. Холопова. Сочинение Прокофьева выбрано потому, что теория эволюции тональности сложилась у Ю. Н. Холопова прежде всего в связи с изучением гармонии Прокофьева в 60-х годах XX века; экспозиция сонаты — поскольку в ней протекание тональных процессов в целом предсказуемо (модуляция из области главной тональности в побочную); именно 5-я соната — потому что в ней главная и побочная партии столь гармонически разнородны, что переход между ними сам по себе уже воспринимается как конспект эволюции тональности, сжатый до рамок одного раздела формы⁵.

Разнородность гармонических ресурсов главной и побочной партии бросается в глаза на фоне близости их основных тонов: это как бы параллельные тональности C-dur и a-moll. Хрестоматийное родство параллельных гамм заключается в общем звуковысотном составе, разница — в функциональной интерпретации его звуков. В прокофьевской индивидуально трактованной тональности у главной и побочной если и есть что-то общее, то только не звукоряд, не структура аккордов, не звуковысотный материал в целом — и то, другое и третье избирается композитором с намерением подчеркнуть контраст.

Однако обе темы неожиданно сближаются, так сказать, от противоположного: у них общая стратегия развёртывания тональности, которая каждый раз включает три фазы:

- функционально определённое начальное построение
- участок тональной неопределённости — «скольжение»
- неожиданное восстановление тонального центра в кадансе

В примере 6 (см. на с. 7) тонально определённые участки, на которых можно регистрировать тональные функции аккордов, показаны серым цветом, а участки с «тональной турбулентностью» отмечены желтым.

⁴ При анализе используется вторая редакция op.135 — практически последняя законченная композиторская работа Прокофьева.

⁵ Хотя Холопов не опубликовал развёрнутого анализа этого сочинения, он помещает подобные аналитические задания в своём «Практическом курсе» (проанализировать экспозиции Шестой и Седьмой сонат Прокофьева), и частично показывает образец анализа первой части Седьмой сонаты во 2-й части «Гармонического анализа» [15, II, 26–29].

В раннем аналитическом очерке [25, 44–45] В. Н. Холопова и Ю. Н. Холопов сосредоточивают своё внимание в 1-й части Пятой сонаты, главным образом, на ладовом контрасте главной партии («чисто русского характера») и побочной партии (отмечается использование в ней целотоновой гаммы и уменьшённого лада).

В монографии Г. Ш. Орджоникидзе [10, 62–77] Пятая соната и, в частности, её экспозиция разбирается более пристально, но гармоническому анализу, верному в самом общем отношении, недостает необходимой детализации, его аппарат сегодня кажется устаревшим.

В ряду исследований, так или иначе затрагивающих гармонический язык Пятой сонаты, следует упомянуть также статью американской исследовательницы Деборы Рифкин [26, 133–158], которая анализирует главную партию 1-й части с помощью метода шенкеровской редукции, однако вопрос гармонической структуры экспозиции в целом автор не ставит.

Пример 6

ГЛАВНАЯ ТЕМА



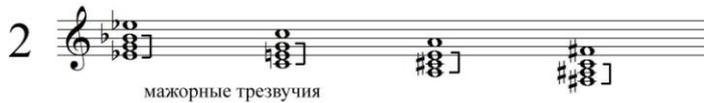
(1-я) ПОБОЧНАЯ ТЕМА



В каждом из четырёх случаев желтым оказалось выделено то, что Холопов называет *техником моноструктурных рядов*. В рамках таких рядов устанавливается инородная по отношению к классическому тональному принципу связь созвучий, которая осуществляется не как подчинение тональному центру, но как пролонгация определённой интервальной структуры по вертикали и по горизонтали (её транспозиция на определённый интервал).

Пример 7

Моноструктурные ряды



Если тональную функциональность можно сравнить с демократическим устройством общества, в котором каждый аккорд подает свой голос в пользу главенства определённого тонального центра, то отношения внутри моноструктурного ряда подобны диктатуре, где действуют не государственные законы, но комендантский час, объявленный местными властными структурами. Появление таких участков пролонгации определённой интервальной структуры, где не ощущаются никакие тональные функции, представляет собой, по Холопову, тональную периферию нового качества: возникает феномен тональной невесомости — как бы функция «антитоники» высшего порядка. Связь моноструктурного ряда с тональным контекстом, в который он вписан, осуществляется за счёт его крайних членов, которые имеют, как правило, тональную функцию (например, первый ряд из показанных выше представляет собой в целом

Начальные фразы главной партии окрашены в мягкие тона натуральных ладов — *g* дорийского и *a* фригийского. Если начальное группетто и аккомпанемент (словно бы фигурации струнных в клавирном изложении) воспроизводят фактурные идиомы галантного европейского стиля конца XVIII века, то модализмы⁶ имеют иной адрес, отсылая к классическому веку русской гармонии (ср. с фрагментом финала V действия «Руслана» Глинки).

Пример 10

Poco meno mosso *g* дорийский Глинка "Руслан и Людмила", финал

РАТМИР

Ра дость и у - те - хи чис - той лю - бо - ви

с ва - ми бу - дут веч - но, друзь - я

Если в главной партии слышна песенно-стиховая кантилена, то в побочной преобладает «прозаическая» метрика (см. ремарку *narrante*), допускающая вступительные такты, расширения и дополнения. По сравнению с главной темой язык побочной подчеркнуто хроматичен.

Пример 11

narrante

p

mp *dim.* *p*

а D...
e-[фригийский]: T D

а (эолийский) ... VII ----- VII ⁹T⁵
e-[фригийский]: °D...

⁶ Холопов называет *модализмами* «мелодические и аккордовые обороты с модалными тонами» — характерными ступенями того или иного натурального лада в отличие от мажора или минора [17, I, 326].

В отличие от главной темы здесь наступает режим строгой экономии тональных функций. Они практически сведены до трёх (с основными тонами *e*, *h* и *a*); остальное место занимают вышеупомянутые моноструктурные ряды и линейные гармонии: «плющ» почти полностью покрывает «дом».

Сын Прокофьева в детстве так объяснил принцип композиции своего отца: «Папа сначала сочиняет музыку, а затем ее “прокофьезирует”» [23, 396]. Если снять слои «прокофьезации», то и в побочной партии внутри фраз становится заметнее диатоническая основа.

Пример 12

диатонический прообраз

хроматизированная дублировка

ОТ

e: T D

Однако при этом все главные вертикальные и горизонтальные связи определяет диссонанс — квинтаккорд *a–e–h*: именно так изложена диссонантная тоника (т. 34, 45)⁷, и именно эти звуки являются основными тонами аккордов, составляющих побочную тему (моноструктурный ряд и линейный каданс не в счет). Тональность побочной следует понимать как переменную *e* фригийский — *a moll*.

Пример 13 Тонально-функциональный остов побочной партии.

т.27 т.29 т.21-33 т.34

моноструктурный ряд

основные тоны: e h a

Сравнивая *C-dur* главной и *a-moll* побочной партий, мы видим, что меняется не только высота тонального центра, но состав гармонических элементов и структура их связей с соответствующим центром. Таким образом, модуляция сопровождается перестройкой структуры аккордов.

Подвергается изменению «важный фактор тонально-гармонического единства — преобладание созвучий определённого типа или [что то же самое] определённый интервальный колорит гармонии», — замечает Холопов [21, 52]. Для такого перехода между тональностями разных структурных типов недостаточно прежнего понятия модуляции, поэтому Холопов предлагает называть такого рода структурную перестройку также и *метаболой*. Одно из значений

⁷ Во всяком случае, из аккордики, соответствующей функции устоя, изгоняется терция (тоника в виде квинтоктавы в т. 57–58, просто октавы в т. 61). Во второй редакции тоника *a-moll* встречается в виде консонирующего трезвучия, но в форме мелодической фигурации, отчего возвращения к консонирующей вертикали не происходит.

этого античного термина — переход из одного интервального рода в другой, например, из диатона в хрому — оказывается актуальным в сонатной экспозиции начала XX века⁸.

7 февраля 1923 года — как раз в период создания Пятой сонаты — Прокофьев, переезжая из Баварии в Тироль, делает в дневнике следующую запись: предстоит «пересечение границы, что я всегда совершаю с некоторой долей почтения: позади одно государство, впереди другое — разные законы, разные судьбы, костюмы, деньги» [11, 221]. В связующей партии Пятой сонаты мы вслед за автором словно пересекаем границу между двумя тональными государствами.

Теперь зададимся вопросом, до какой степени случайным оказывается в целом такое метаболическое соединение разнородных по структуре тональностей. В случае сонатной экспозиции вопрос принимает особую остроту, потому что, по канонам классической формы, мы вправе ожидать здесь диалектическую связь между главной и побочной темами и их тональными структурами.

В прокофьевской экспозиции такая связь скрыто присутствует. Она обеспечивается тем, что Холопов назвал *дополнительными конструктивными элементами* гармонии (ДКЭ) или *интервальными константами*. Параллельно с развёртыванием тонально-функциональных отношений разворачивается линия иных связей, которую нам предстоит рассмотреть. Она напоминает «вариации на расстоянии». «Темой» таких «вариаций» служит избранный интервальный комплекс, который словно живёт самостоятельной жизнью, практически независимой от тональности. Здесь два таких дополнительных конструктивных элемента. (Если продолжить намеченный ранее необязательный ряд ассоциаций, функционирование дополнительных конструктивных элементов можно было сравнить с действиями тайной полиции).

Первый из ДКЭ «отвечает» за взаимосвязь между гармониями внутри главной партии. Второй — за связь между главной и побочной партиями.

ДКЭ-I — это звукоряд со структурой 2.2.2.1. Его прямая линейная форма (прима, P — воспользуемся здесь понятиями и знаками, принятыми при серийном анализе) — это фригийский пентакорд сверху вниз, инверсия — лидийский снизу вверх (в примере 14 интервалы даны в полутонах, точка указывает направление интервала).

Пример 14 А

Three musical staves illustrating the DKE-I interval complex. Each staff starts with a treble clef and a single note on the first line (C). The intervals are indicated by dots and numbers below the staff.

- Staff 1: Labeled "P e-a". Intervals: 2, 2, 2, 1.
- Staff 2: Labeled "RI b-es". Intervals: 1, 2, 2, 2.
- Staff 3: Labeled "I c-g". Intervals: 2, 2, 2, 1.

В структуре первого предложения главной партии видны три проведения ДКЭ-I.

⁸ Термин «метабола» также может означать у Холопова переход от одного сонатного режима к другому: от опоры на консонанс к господству диссонанса.

Пример 14 Б

The image shows a musical score for Example 14 B. It consists of two systems. The first system has a piano part (treble and bass clefs) and a guitar part (treble clef). The piano part features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The guitar part has a single line with notes and rests. Chord diagrams are provided below the guitar part: P_{e-a} (measure 1), RI_{b-es} (measures 2-4), and I_{c-g} (measures 5-7). The second system continues the piano and guitar parts with similar notation and chord diagrams.

Так же, как и серия, ДКЭ-I не имеет закреплённой фактурной формы и может выступать как в линейно-мелодическом (I_{c-g}), так и в смешанном виде (P_{e-a} , RI_{b-es}).

Показанный ДКЭ-I действует недолго, однако высотные позиции его нижних звуков (c , a , es) фиксируют высоты, которые будут играть исключительно важную роль во всей экспозиции: c — тоника главной темы и всей сонаты, a — тоника побочной, es — её постоянный антипод и спутник.

Хотя область действия ДКЭ-I практически ограничена главной партией, но его следы можно заметить в связующей. В ней есть причудливое место, напоминающее вторую тему из «Гнома» Мусоргского, которое в гармоническом смысле представляет собой повторенный вспомогательный оборот к будущей тонике побочной партии — a -moll, причём поначалу это вспомогательный с тритонантой, а затем плагальный оборот.

Пример 15

The image shows a musical score for Example 15. It consists of two systems. The first system has a piano part (treble and bass clefs) and a guitar part (treble clef). The piano part features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The guitar part has a single line with notes and rests. Chord diagrams are provided below the guitar part: T^5 (measure 20), L (measure 21), $T^{4<}$ (measure 22), S (measure 23), and T (measure 24). The second system continues the piano and guitar parts with similar notation and chord diagrams. The guitar part includes a $narrante$ section starting at measure 24.

Здесь через вариантность квинт и их обращений (чистая — уменьшенная: $e-a-dis$, $d-a-[es]$) и, как следствие, через скопление полутонов ($e-dis-d$ в т. 20–21 и далее) формируется интонационный облик побочной партии. Особенно примечательное полиладовое разрешение в субдоминанту в т. 21: $E-D$ в басу и фактически $es-d$ в верхнем голосе. В этом голосе de facto происходит невыписанная энгармоническая замена: слышен, так сказать, комматический

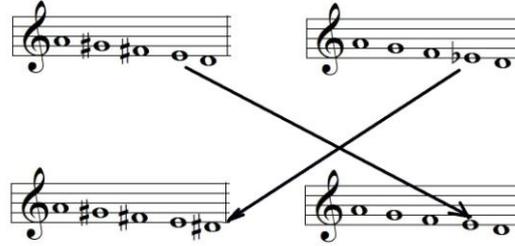
«скрежет»⁹, как будто открывают заржавевший засов и вручную переводят железнодорожные стрелки:

Пример 16



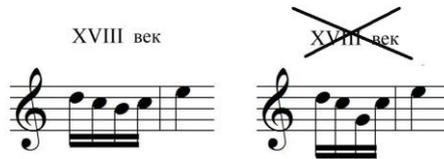
В проходящих триольных пассажах можно обнаружить уже знакомые очертания ДКЭ-I, чьи прима и инверсия смешиваются между собой, как будто пересечение тональной границы происходит ночью, когда неразличимы выражения лиц, но мелькают только силуэты прозвучавших ранее ладов.

Пример 17 (ср. с линией баса в примере 15)



В отличие от ДКЭ-I, представляющего собой ладово окрашенный пентахорд, ДКЭ-II — всего лишь трёхзвучной интервальный комплекс, а именно комбинация кварты и целого тона, появляющаяся уже в самом первом мотиве. Начальное группетто — не что иное, как маска галантного стиля, за которой торчат уши модерниста, поскольку для оригинальных мелизмов а la госо типичны либо аккордовая фигурация (арпеджио), либо мелодическая фигурация (собственно группетто), но не смесь того и другого.

Пример 18



ДКЭ-II гораздо более мобилен, его изменения приводят к новым производным формам и составляют самостоятельную линию всей экспозиции (см. нижнюю аналитическую строку примера 19, с. 14).

⁹ Комматический — подразумевающий изменение высоты на мельчайший интервал — комму, в данном случае так называемую пифагорову комму величиной в 23,5 цента (см.: [18, 535]).

Пример 19

The image shows a musical score for Example 19. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with chromaticism. The vocal line is in a higher register and includes dynamic markings: *Pd*, *R1 a*, *DКЭ II*, *вариант ДКЭ II*, *Pg*, and *Pf*. The score is presented in two systems, with the second system showing a continuation of the piano part and a corresponding vocal line.

Самый интересный момент этой линии находится в т. 19, после которого стираются не просто черты *C-dur*, но вообще какой-либо определенной мажорно-минорной тональности. В этом такте, собственно, и происходит структурная метабола: впервые звучит вертикаль, содержащая сегменты в виде квартаккордов: *d-g-c + e-a-d*.

Пример 20

The image shows a musical score for Example 20, specifically for measure 16 (т.16). It features a single chord structure in both the treble and bass clefs. The chord is a complex structure, likely a quartal chord, consisting of the notes *d-g-c + e-a-d* as mentioned in the text.

Однако, как объяснить появление именно этого аккорда? Конечно, композитор наверняка предполагал здесь эффект неожиданности путём введения контрастной аккордовой структуры.

Но почему именно квартаккорд?

Почему именно на этой высоте?

Состоит ли эволюция тональности во временном разрыве звуковысотной логики?

Стоит ли за этой неожиданностью произвол и случайность, или слуховой расчёт, пусть даже бессознательный?

Холопов отвечал на подобные вопросы так: если на одном уровне отношений незаметны логические связи, то их непременно следует искать на другом. Одни связи рвутся, а другие непременно возникают и могут быть обнаружены. Тонально-функциональные отношения перестают действовать в т. 16, но на их месте возникают какие-то другие.

Эти новые связи настолько специфичны, что на слух они едва улавливаются, но могут быть обнаружены ретроспективно, если применять метод поиска, приближающийся к методу анализа серийной структуры. Объект поиска Холопов называет, как уже было сказано, интервальной константой.

Пример 21

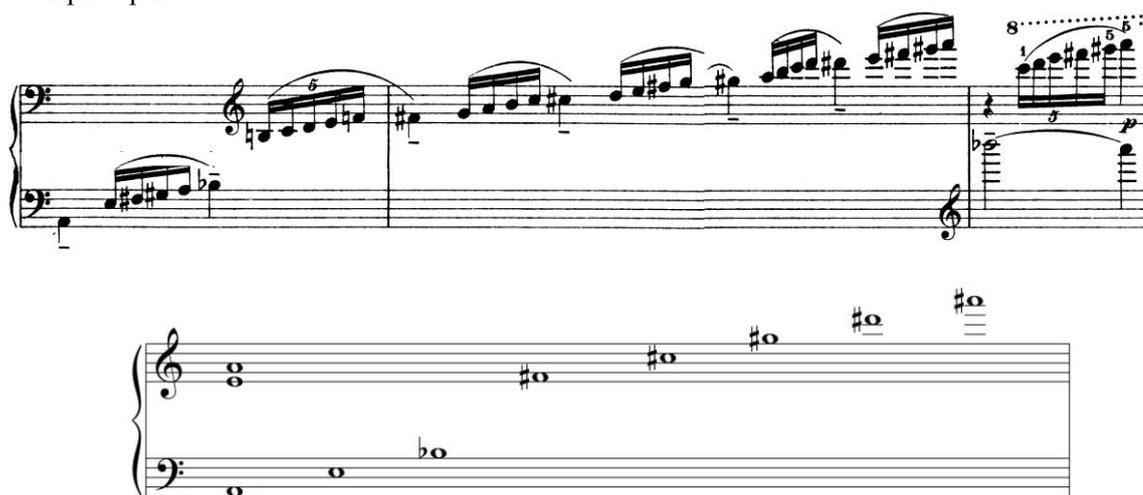
С точки зрения тональных функций аккорд в т. 16 оказывается иррациональным, неожиданным, случайным, но в то же самое время, с точки зрения линии пролонгации ДКЭ-II, настолько же объяснимым явлением, как начало дождя вслед за появлением тучи (мультипликацию ДКЭ-II в верхнем голосе в т. 14-15, показанную в примере 21, можно сравнить с образованием такого плотного интонационного облака, из которого затем начинают выпадать квартаккордовые осадки). Интересно также то, что аккорд в т. 16 является вертикализацией самого первого мотива сонаты, то есть глубоко родственен ему, хотя это родство находится за рамками традиционного.

Пример 22

Таким образом, будущая гармоническая структура побочной партии рождается буквально «из ребра» главной, как это предписывают каноны классической сонаты, но в условиях новых — как бы нетональных — способов родства, инкрустированных внутрь тональности. Холопов называет такой приём «тематической гармонией»: «Важная специфическая особенность приёма “тематической гармонии” заключается в изменении привычного соотношения между мелодикой и аккордикой, в возможности образования и «горизонталей», и «вертикалей» из одного и того же звукового материала» [21, 54].

Линия вариаций ДКЭ-II не прекращается до конца экспозиции. Последнее звено в ней — заключительное построение, где диссонантная тоника развёртывается в виде «воздушного квинтаккорда»; здесь напрашивается сравнение с радугой.

Пример 23



Многообразные пути эволюции привели, по мысли Ю. Н. Холопова, к индивидуализированным формам тональности, так что её структура сочиняется вместе с данной формой и конкретно для неё. Это требует от исследователя оперативного выбора такого аналитического аппарата, который пригоден для каждого конкретного случая, хотя, возможно, неприемлем в других. В этой ситуации Холопов выработал методологию, которую можно было бы назвать *общей теорией пролонгации*.

Замечу попутно, что Холопов был первым музыковедом в Советском Союзе, кто изучил в конце 60-х годов теорию Шенкера и написал посвященную ей монографию, которая ждала публикации на родине 30 лет. Шенкеровские идеи оказали несомненное влияние на Холопова, который, впрочем, не принял их целиком. Мне кажется, Холопов в своём аналитическом методе нашел некий синтез идей Римана и Шенкера, к которому стремится современная теоретическая мысль.

По мысли Холопова, всякая звуковысотная система есть пролонгация некоей коренной структуры. Классическая тональность — в широком смысле есть пролонгация тоники, додекафония — пролонгация 12-тоновой серии, григорианская монодия — пролонгация модуса и т.п. В индивидуализированных формах тональности XX века суть анализа сводится к поиску звуковысотного субстрата, иначе — к корректному поиску объекта (объектов) пролонгации и установления её способов. С этой точки зрения, эволюция тональности оказывается процессом изменения и умножения объектов пролонгации. Такой подход хорош тем, что позволяет осмыслить сколь угодно своеобразные промежуточные формы эволюции тональности как самостоятельные, находя в них — пусть неожиданную, но несомненную — внутреннюю логику. И если так, то еще более он ценен своей способностью доказать то, что, несмотря на эволюцию тональности, и в XX веке *musica est scientia bene modulandi*, и даже *scientia bene prolongandi*¹⁰.

¹⁰ Первое выражение принадлежит блаж. Августину и может быть переведено как «музыка — наука прекрасного движения» (см. также другие варианты перевода [4, 164]); второе — наша парафраза: музыка — наука верной пролонгации.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 1971. 376 с.
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1977. 238 с.
3. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 257 с.
4. Двоскина Е. М. От *modulatio* к модуляции: в поисках общего знаменателя // Музыкальная академия. 2004. №3. С. 164–166.
5. Демидова А. К. «Путь к новой музыке» по Николаю Рославцу // Сто лет русского авангарда / редактор-составитель М. И. Катунян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 82–91.
6. Дьячкова Л. С. Гармония в западно-европейской музыке IX–XX веков. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 231 с.
7. Катуар Г. Л. Теоретический курс гармонии. Ч. I, II. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1924, 1925. 102, 82 с.
8. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
9. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М.: Музгиз, 1946. 450 с.
10. Орджоникидзе Г. Ш. Фортепианные сонаты Прокофьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 151 с.
11. Прокофьев С. С. Дневник. Т.2. Paris: sprkfv, 2002. 880 с.
12. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. 242 с.
13. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Электронпечатня нот П. Юргенсона в Москве, 1909. 361 с.
14. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и её историческое происхождение // Вопросы современной музыки. Л.: Музыка, 1963. С. 129–182.
15. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. I–II. М.: Музыка, 1996, 2001. 96, 192 с.
16. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. III. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 194 с.
17. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Ч. I–II. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. 467, 613 с.
18. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 2003. 544 с.
19. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 287 с.
20. Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. 564 с.
21. Холопов Ю. Н. Наблюдения над современной гармонией // Советская музыка. 1961. № 11. С. 50–55.
22. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 287 с.
23. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 477 с.
24. Холопов Ю. Н. Ступени и функции или как определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону: РГК, 2002. С. 106–121.
25. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 88 с.
26. Rifkin D. Making it Modern: Chromaticism and Phrase Structure in Twentieth-Century Tonal Music // Theory and Practice. Vol. 31. 2006. P. 133–158.
27. Wölner F., Scheideler U., Rupprecht Ph. Introduction // Tonality 1900–1950. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012. 276 p.