

Министерство культуры Российской Федерации
Нижегородская государственная консерватория
им. М.И.Глинки

В.Сыров

**Гармония Бетховена
на фоне
венского классицизма**

(лекции по истории гармонии)

Нижний Новгород
2003

Печатается по решению редакционно-издательского
совета Нижегородской консерватории
им. М.И.Глинки

В.Сыров. Гармония Бетховена на фоне венского классицизма: учебное пособие по курсу гармония для студентов теоретико-композиторского факультета, 2003. - 54 с., 36 нотных примеров.

Материал для изучения истории гармонии. Продолжает первую часть цикла лекций «Формирование тональности в западноевропейской музыке» (Горький, 1989). Особенности бетховенской гармонии рассматриваются в аспекте взаимодействия тонального и модального мышления. Пособие адресовано студентам и преподавателям музыкальных вузов.

Научное редактирование: Цендровский В.М. – зав.кафедрой теории музыки, профессор, кандидат искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ

Рецензент: Соколов О.В. – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ННГК им. М.И.Глинки, Заслуженный деятель искусств РФ

Компьютерный набор и верстка: Приданова Е.В.

Компьютерный набор нотных примеров: Сыров В.Н.

© Нижегородская государственная консерватория
им. М.И.Глинки, 2003.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение _____	4
Субдоминанта _____	16
Трансформация классической тональной формулы _____	23
Переменность в рамках нормативного тонального плана _____	26
Натурально-ладовые формы _____	28
Полифункциональность и гармоническая вертикаль _____	35
Список литературы _____	48
Примечания _____	52

Введение

Сегодня может показаться, что гармония классицизма и ее место в эволюции тонально-гармонического мышления – вопросы, достаточно изученные, и осталось лишь систематизировать и уточнить некоторые детали. Но при более внимательном рассмотрении выясняется, что большинство авторов пишут в основном о некой «абстрактной» классической гармонии, а если и обращаются к ее *исторической* «развертке», то понимают свою задачу как изучение гармонии отдельных композиторов, связь между которыми больше декларируется, чем раскрывается (так называемый «монографический» подход). Конечно, существуют работы Ю.Тюлина, Л.Мазеля, В.Беркова, И.Способина, Т.Бершадской, Ю.Холопова, М.Этингера, которые не лишены историзма и метких наблюдений об эволюции гармонии классицизма (см. список литературы). И все же, несмотря на казалось бы обширную литературу, у нас нет по сей день целостной концепции эволюции гармонии той эпохи, хотя бы отдаленно приближающейся по своей полноте к концепции «Романтической гармонии» Э.Курта или «Современной гармонии» Ю.Холопова. Магистраль, ведущая от Ренессанса и барокко к классицизму, в исторических обзорах «пробегается», пестрый стилиевой фон этой эпохи до сих пор воспринимается унифицированно, подводится под общий знаменатель некоего классического эталона.

В этой связи хочется отметить плодотворные попытки изучения истории гармонии через типологический метод. Так, заслуживает внимания концепция Р.Рети о «мелодической» и «гармонической» тональности (31), учение Т.Бершадской о «монодических» и «гармонических» ладах (9), Ю.Холопова о «модальных» и «тональных» системах (41). Работы Ю.Холопова выделяются, пожалуй, среди дру-

гих наиболее последовательным историзмом: «Об эволюции европейской тональной системы», «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления», «Очерки современной гармонии», «Гармония. Теоретический курс» - все они объединены историческим ощущением и пониманием рассматриваемых явлений. Много сделано и М.Этингером, который в своих поздних трудах переходит от монографического изложения истории гармонии к типологическому. Если в книге «Раннеклассическая гармония» музыка Баха и его современников освещается с позиций *единого* классического мышления, то в статье «К изучению истории гармонии» намечен иной подход. Отталкиваясь от наблюдения Т.Бершадской о соотношении фонизма и функциональности в эволюции гармонии, Этингер связывает их с основными типами интонационности: *вокальным* и *инструментальным*. Автор выстраивает систему оппозиций: диатоника - хроматика, плагальность - автентизм, модальность - тональность, фонизм – функциональность и приходит к выводу о существовании *модальной* и *тональной* гармонии, которые существовали в разные эпохи.

«В творчестве Баха, - отмечает М.Этингер, - характер гармонии определяется сплавом вокального и инструментального типов интонационности, и под этим углом зрения должны рассматриваться все гармонические явления той эпохи. У Гайдна и Бетховена (в несколько меньшей степени у Моцарта) заметно усиление специфической интонационности инструментального характера». Этингер также говорит о противоборстве двух тенденций в гармонии романтизма: например, «у Шуберта, в части творчества Шумана, Листа проявляется возвращение к вокально-интонационной основе, в позднем же романтизме, особенно у Вагнера, возобладало инструментальное начало, от которого путь ведут не только к импрессионизму, но и таким явлениям XX века,

как додекафония и даже сонористика.» (51,с.42). Развитие гармонии в русской музыке видится в перспективе решительного обновления на основе вокальной интонационности и усиления «левой» части оппозиций, то есть, диатоники, плагальности, модальности, фонизма и переменности.

Не все в приводимых рассуждениях одинаково убедительно, координация исходных типологических положений и их исторической интерпретации не во всем безупречна (например, линия от Вагнера к додекафонии и сонористике), важнее другое - открывающаяся перспектива изучения эволюции гармонии с позиции фундаментальных законов музыкального мышления.

Взгляд на историю гармонии как на диалог и противоборство различных «способов слышания» - тонального и модального, гармонически-функционального и натурально-ладового - раскрывался автором этих строк в первой части лекций «Формирование тонально-гармонической системы в западноевропейской музыке» (36). Он по существу близок этингеровской концепции. Не вызывающий сомнений в связи с Ренессансом и барокко, этот дуалистический подход к гармонии классицизма еще не применялся, поэтому он может кому-то показаться надуманным и некорректным. Не случайно классицистская эпоха предстает в нашем сознании как некий эталон централизованной функциональной системы. И подобные представления имеют свою почву. Ведь именно в классицизме произошло решительное преодоление двойственности ладовой системы, и в первую очередь, преодоление модальности, отбор и кристаллизация моногармонических средств, которые усилили формообразующую динамику гармонии. Благодаря объединяющим возможностям тональности, развилась крупная инструментальная композиция, соната и симфония, где на смену «метафизике» старинных форм пришла диалектика контрастов,

основанная на законе «единства и борьбы противоположностей»¹.

В становлении «инструментальной» интонационности ведущую роль сыграла каденция, которая некогда возникла из инструментального отыгрыша². Каденция - синтаксический элемент музыкальной формы, что сближает музыку не столько с пластическими, сколько с риторическо-словесными искусствами. В этом плане вызывают интерес параллели между музыкой и языком, которые проводят многие исследователи, например, Т. Бершадская (9, сс.58-59). Разветвленная сеть каденций (серединные и заключительные, автентические и плагальные, полные и неполные, совершенные и несовершенные) как логически выверенные маршруты мысли или, точнее сказать, «знаки препинания», размечающие эти маршруты, внутренне членят музыкальное высказывание, облегчают его восприятие и осмысление³.

Вместе с тем процесс централизации не был абсолютным очищением от последствий модальности. Усиление тональной и гармонически-функциональной переменности на отдельных этапах музыкального становления (в отклонениях, переходах, сопоставлениях, эллипсисах и т.д.) свидетельствует о том, что в потаенных глубинах тональной системы затаились «возмутители спокойствия». Они периодически напоминают о себе, выходя из-под контроля и делая его не столь жестким. Вот почему мы обратились к *аклассическим* явлениям в гармонии венского классицизма на примере творчества Бетховена.

Перефразируя Игоря Стравинского, можно сказать, что венскоклассическая гармония имела блестящую, но краткую историю. Моцарт, например, применяет такие гармонические и тональные последования, которые заставляют усомниться в почтительном отношении к классицистскому

канону. Смело нарушая этот канон и инерцию слушательского восприятия, композитор открывает в музыке богатейшую палитру драматических и комических эффектов. Особенно изобилуют ими оперы. Например, ария Папагено «Я самый ловкий птицелов». За обыкновенными на первый взгляд автентическими оборотами здесь скрыто соотношение амбивалентного, «вероятностного» типа. Основная тональность G-dur мягко соскальзывает в D-dur («Куда б зайти мне ни пришлось»), при этом отсутствует привычное отклонение через D и каденционное закрепление новой тональности, как это принято в классическом периоде. Так же мягко тональный «маятник» возвращается назад («В лесу все птички мне родня»), переменность отчасти преодолевается в заключение куплета отклонением в субдоминанту и каденцией (правда, неполной, так как в ней отсутствует столь любимый Моцартом K64). Тональные колебания создают легковесно-забавный, во-многом неуловимый и загадочный образ птицелова.

Интересную черту тонального плана арии Дон Жуана «Чтоб кипела кровь горячее» отмечает Ю.Холопов. Ориентация на сферу доминанты, свойственная классикам, в арии приобретает откровенно демонстративный характер (B - F - C - F - b - F - B), что вызывает крен в доминантовую тональность F-dur (скрыто действует и лидийская система). Холопов объясняет столь необычное соотношение тем, что Моцарт «показывает *безудержность* стремлений своего героя» (40, с.91), и, действительно, присутствие субдоминанты даже в малейших количествах внесло бы неуместную в данном случае уравновешенность.

Вспомним и комичную сценку оперы, когда Дон Жуан увлекает Церлину в темную беседку, но натывается там на притаившегося Мазетто. Секундное замешательство главного героя Моцарт остроумно передает сопоставлением

гармонической и натуральной доминант. Последняя очень легко приобретает тоникальность, давая мягкое соскальзывание из d-moll в a-moll (см. 3 такт примера №1).

1.



Но зато с каким достоинством, придя в себя (и в тональность C-dur), находчивый повеса уверяет окружающих в невинности своих намерений. В этот момент неоднократно повторяется каденционный ход T6 - II6 - K64 - D7. Но вместо заключительной тоники дается прерванный оборот в VI ступень, что оттеняет ненатуральность объяснений Дон Жуана. Последующие злобно-иронические реплики Мазетто лишь усиливают это.

Натуральная доминанта, а точнее, трезвучие V ступени натурального минора как средство расшатывания тонального центра фигурирует в одном из речитативов Донны Анны на словах «мне тяжело, мне дурно» (вторая сцена 1 действия, где Дон Жуан в поединке убивает Командора).

Драматический эффект подобного рода - прием, близкий к модальному - мы наблюдаем и в одной из секвенций «Лакримозы».

2.

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo - re - us

Здесь по ходу отклонений (F-dur, a-moll, c-moll) основная тональность d-moll утрачивает свое господство. Во 2 и 3 тактах музыка поворачивает то в a-moll, то в c-moll, но окончательной модуляции, как в обычном периоде, не происходит. Трудно сказать, куда бы завел этот с виду несложный лабиринт в 4 такте, если бы не спасительная субдоминанта (G-dur), через которую восстанавливается изначальное равновесие и основная тональность.

В первых тактах «Реквиема» можно услышать подражание средневековой модальности, когда DD7 идет в T6 в духе «готических» каденций эпохи Ars Nova.



Наряду с диатоническими встречаются и хроматические формы модальности: появление Командора в финальной сцене «Дон Жуана», нисходящая хроматическая секвенция в «Confutatis» из «Реквиема», тональные сдвиги в Фантазии до минор - все эти свободные последования традиционный слух воспринимает как эллиптические, т.е., с позиций *централизации*.

Если у Моцарта подобные вещи относительно редки и скорее оттеняют функциональную ясность и изящество гармонического стиля (во-многом сказанное можно отнести и к Гайдну), то у Бетховена аклассическая тенденция более мощная и порождает целый ряд неординарных явлений в тональной и гармонической сферах. Жизнь некоторых из них после смерти композитора надолго прервалась и возро-

дилась лишь в преддверии XX века; другие же, наоборот, нашли свое непосредственное продолжение в музыке романтиков, послужив отправной точкой для последующего усложнения гармонии, но одновременно предопределив кризис и разрушение классической тональности во второй половине XIX века.

Следовательно об аклассическом у Бетховена следует говорить в двух качествах. Во-первых, это предвосхищение романтизма и всей эволюции позднеромантической гармонии - линия, ведущая от Бетховена к Вагнеру, Малеру и композиторам нововенской школы. Кстати, в книге Э.Курта «Романтическая гармония» (22) Бетховен показан именно как предтеча романтиков, прежде всего, Вагнера, а параллель «Бетховен - Вагнер» - лейтмотив всех куртовских рассуждений. Во-вторых, у Бетховена существует и более широкое и мощное проявление аклассического начала, восходящее к доклассическому и, более того, - к архаическому⁴. По мнению Л.Кириллиной, анализ бетховенской музыки «подтверждает, что самые новаторские произведения возникали не на обломках, а на фундаменте традиции, подчас весьма древней» (16, с.6). Влияние на Бетховена старой северо-немецкой культуры отмечает в дипломной работе Н.Романенко (33), которая опирается в этом вопросе на Г.Яловеца (53).

Оба аспекта находят свое прямое раскрытие в музыке. Например, расширение тональной периферии, богатый мажоро-минор, усиление плагальности, усложнение аккордовой вертикали, возрастание фактурно-фонического фактора - все это приметы зарождающегося романтизма, тогда как натурально-ладовые элементы, функциональная переменность, пустотные звучания, монодийные формы (квинты, унисоны, ассоциирующиеся с древней монодией) идут к Бетховену из глубины веков. Многие из них также пополняют

арсенал романтизма наряду с возрождением интереса к старине, фольклору. Но сколь велико различие! Несомненно, права Л.Кириллина, что у Бетховена «отношение к модальности, хотя и предвосхищает ладовые искания романтиков, имеет совершенно не романтическую эстетическую основу» (16, с.14). Бетховену глубоко чужд сам эмоциональный строй романтизма, хотя большинство гармонических завоеваний романтиков было вдохновлено бетховенскими находками.

Предвосхищение романтической традиции в творчестве Бетховена освещено в литературе достаточно полно. Кроме упоминавшейся книги Э.Курта, здесь «Гармония Бетховена» В.Беркова (7), «Лекции по гармонии» И.Способина (35). В первую очередь отмечается богатый мажоро-минор, который все больше оттесняет чистую диатонику раннего классицизма. К примеру - одноименные сопоставления были достаточно широко апробированы уже во времена Гайдна и Моцарта. И у Бетховена они звучат весьма разнообразно: иногда по-моцартовски, как в *Largo appassionato* из 2 сонаты, музыке далеко не моцартовской; иногда и по-шубертовски, как в заключительной партии первой части 16 сонаты или в главной партии финала 15 квартета. Песня же «Радость и горе» прямо предвосхищает мажороминорные сопоставления в известной песне Листа. Наряду с одноименными встречаются и малотерцовые сопоставления мажорных тональностей, например, F - D в скерцо из 6 симфонии, Багатели op.33, №3, а также использование параллельного мажоро-минора.

Бетховенский мажоро-минор в тональных планах прямо намечает поиски композиторов XIX века. Интересна в этой связи I часть 21 сонаты «Аврора», где соединены параллельный, одноименный и смешанный виды мажороминора. Кстати, соотношение главной и побочной партий в

экспозиции и репризе (С - Е - С – А) лет через пятьдесят повторит Лист в «Прелюдах».

Расширение плагальной сферы, как тональной, так и гармонической (В.Берков называет это «функциональным обогащением»), также лежит в русле эволюции гармонии от классицизма к романтизму. Субдоминанта, к которой наш слух адаптировался (благодаря русской музыке и, прежде всего, Чайковскому) настолько, что ее слабые «дозы» попросту не ощущает, у классиков имеет гораздо более высокую цену и звучит по-особому. То, что эти плагальные «оазисы» не всегда фиксируются слухом как экстраординарные, приводит к искажению восприятия. А ведь музыка Моцарта и Бетховена богата «субдоминантовой фразеологией», подтверждающей исключительно важную смысловую роль плагальных связей. Наряду с обыкновенным использованием субдоминанты в каденциях (как правило, в виде II6) встречаются и экстраординарные образцы, как, например, глубокое по своей экспрессии звучание II7 в первой фразе моцартовской «Лакримозы»⁵.



У Бетховена септаккорд второй ступени также несет большую выразительную нагрузку. Вот несколько примеров. В «Песне покаяния» II65 возникает на словах «простерт я, словно жалкий раб» и звучит несколько романсово, почти по-русски.

5.

Jam-mer mei-nen Jam-mer an.

В «Жалобе» П65 оттеняет слово «страдания», более того, с его помощью совершается отклонение в тональность субдоминанты - случай для венских классиков редкий. В песне «О, сердце, понял я ...» возвращение из Си минора в сферу главной тональности Соль мажор идет также через П7.

6.

chea man te-se-i,

А в песне «Счастье дружбы» через П2 субдоминантовой(!) тональности идет возвращение в главную тональность (фактически, возникает двойная S). Схожий пример - в песне «Радость страдания». Оба примера по своему духу близки открытиям композиторов-романтиков. И подобное мы находим не только в песнях.

С субдоминант начинаются темы 26 и 18 сонат, главная партия финала 4 фортепьянного концерта, причем в 18 сонате это сильная субдоминанта - П65. Особое очарование

связующей партии финала 1 сонаты придает именно гармония двойной субдоминанты.



Плагальным оборотом открывается финал 7 сонаты, хотя из-за переменности звучит он не столь однозначно и поначалу может быть истолкован как автентический в G-dur, истинное значение проясняется лишь в срединной каденции.



Следование плагальной фразы после автентической в первых тактах 19 сонаты создает несвойственный Бетховену оттенок эмоционального размягчения.



Что-то близкое обнаруживается и в изумительной по красоте ноктюрновой теме из второй части 4 фортепьянного концерта, своей открытой плагальностью вновь заставляющей вспомнить образцы русского романсового стиля.



«Стремление к субдоминанте, - пишет Г.Галь, - одно из замечательных нововведений бетховенской гармонии, которое имело решающее влияние на следующее поколение» (12, с.68). Автор говорит также о модуляциях в S тональности и длительных пребываниях в субдоминантовой сфере. Рассмотрим эту особенность подробнее.

Субдоминанта

Как известно, централизация тональной системы привела к четкому разделению функций. Главная тональность, как отмечает С.Танеев, становится «функцией высшего порядка» (37, с.226), доминантовая сфера, порождаемая тоникой, согласно закону ближайшего обертонового родства воцаряется в начальной экспозиционной части формы, сфера субдоминантовая как сильный противовес - в разработке и репризе ⁶. С.Бархударян соотносит последнее с бетховенскими тональными структурами и вводит понятие «опорной точки» (4, с.771). Ее смысл - в разрушении доминантовой сферы побочной партии, выявлении субдоминантовой тональности в разработке и проведении в ней одной из тем

перед репризой. Динамика разработки и всего тонального развития, по мнению Бархударяна, заключается «в целеустремленности к опорной точке в разработке и от нее к репризе» (4, с.778). Однако анализируя тональные планы бетховенских фортепьянных сонат с позиций классической тональной формулы T - D - S - T, автор явно недооценивает значение ненормативных явлений, которые стали неотъемлемой чертой бетховенского стиля, и утверждает, например, что «тональность S, как одна из главных функций основной тональности, в экспозиции отсутствует» (4, с.772). Попробуем оценить справедливость этих слов и обратимся для начала к малым масштабам.

Так, об активизации субдоминантовой сферы говорят начальные построения с отклонениями в S, как, например, во вступлении к Первой симфонии или главной партии 15 сонаты.



Если движение в субдоминанту на тоническом органном пункте для венского классицизма достаточно характерно (вспомним у Моцарта начало финала 23 концерта и главную партию сонаты F-dur), как характерно оно и для пре-

люди́йших форм барокко, то период, *модулирующий* в тональность IV ступени (речь идет о II части 24 сонаты Бетховена) - пример экстраординарный на фоне венскоклассических топико-доминантовых «зачинов». Его приводит в «Лекциях по гармонии» И.Способин ⁷.



Неординарны планы сонатных форм, в которых побочные партии звучат в тональности VI ступени - 7, 29, 32 сонаты, 15 квартет. В 29 сонате п.п. проводится в тональности VI мажорной (G-dur). В 32 сонате субдоминантовое движение к п.п. усилено за счет Ре бемоль мажора, который является S к шестой или «неаполитанской» к основной. Углубление субдоминантовой сферы слышится и в начале экспозиции 27 сонаты: e - C - a - [F] - B. Последняя тональность, как субдоминанта к «неаполитанской» или «тритонанта» к главной тональности, энгармонически переосмысливается и переводится в DD основного ми-минора ⁸. Подобное погружение в бемольную (субдоминантовую) сферу в начале изложения не имеет прецедентов в музыке венского классицизма и, скорее всего, готовит открытия романтиков, в частности, Шуберта ⁹.

Если говорить о плагальных соотношениях на уровне

целостной формы, то особенно много их в бетховенских песнях, которые менее всего регламентированы эстетикой классицизма и стоят в преддверии новой эпохи. Интересна «Песня о блохе» с тональным планом T - S - T. Демонстративно аклассичен тональный план «Вечерней песни под звездным небом» (T - S - D - T) с его переменностью тональных опор. Подробнее разговор о переменности и нарушениях классической тональной формулы - чуть позже.

Обратимся к 15 сонате и рассмотрим ее экспозицию, в которой Бетховен уравнивает начальный субдоминантовый «крен» средствами доминанты. Назовем это принципом *динамического сопряжения*. Его суть - в расширении амплитуды тональных колебаний (чаще в рамках ближайшего родства) и усилении внутренней спаянности композиции, приобретающей особо пружинистый характер. Именно это мы наблюдаем и в 15 сонате. Намеченный в первых тактах уклон в S компенсируется развитием D сферы в связующей и побочной, при этом активно заявляет о себе тональность двойной доминанты (связующая партия секвенцирует из A-dur в E-dur). Возникает некоторое перенасыщение доминанты, создающее странную и необъяснимую с точки зрения тональной логики переменность, так как вместо утверждения тональности побочной партии происходит ее расшатывание. Только с 5 такта, с отклонения в h-moll как субдоминанту, начинает восстанавливаться естественный ход событий, и Ля мажор в заключительной партии не вызывает сомнений. Аналогичное проводится еще раз и в репризе, несмотря на то, что переменность здесь выглядит еще более необычно. Но заключение компенсирует дефицит S и приводит к равновесию.

Подчеркнем главную особенность бетховенского стиля: во-первых, выразительно-драматургический характер плагальности в русле сквозного музыкального развития, а

во-вторых, подчинение плагальности автентизму. Волевое начало и собранность бетховенской музыки не допускают расслабляющего действия S. Это не та размягчающая и меланхолическая субдоминанта, которая обогатит арсенал романтиков, особенно, русских композиторов. Убедимся в сказанном на примере первой части 2 симфонии, тональный план которой, несмотря на насыщенность субдоминантовыми красками, отличается динамизмом и драматургической устремленностью - недаром симфония стала предвестницей «Героической». Как и в рассмотренной только что сонате (а обе создавались в одно время и имеют общую тональность D-dur), здесь также действует принцип *динамического сопряжения*.

Так, установку на широкий круг тональностей субдоминантовой группы дает развернутое вступление с его отклонениями в e-moll, h-moll, B-dur, c-moll (двойная S), g-moll. Практически использованы все возможные тональные варианты, включая и VI низкую. Отклонения в S содержит и главная партия, кроме того, тут на передний план выступает аккорд II65. Доминантовая гармония появляется лишь в каденциях, что для классиков и самого Бетховена необычно. Иное - в побочной партии, которая через A-dur и E-dur (как и в Сонате, вновь двойная доминанта!) осуществляет динамическое сопряжение в рамках экспозиции: то есть, крен в S во вступлении и начале экспозиции порождает усиление D тональности в конце экспозиции. Разработка и реприза это движение как бы по второму кругу. И если концентрация S в разработке - явление нормальное (план d - g - c - F - B - d - C - e - d - C - a, плюс ложная реприза в G-dur), то углубление в A-dur в побочной партии репризы - откровенное посягательство на традицию. Добавляет неустойчивости и кода (еще один бетховенский парадокс!) с мощной модулирующей секвенцией по тональностям *доминантовой груп-*

пы – a-moll и fis-moll. В итоге усложнение классической тональной формулы в этой части Симфонии вносит в музыку элемент взрывчатости и внутренней конфликтности. Как мы увидим ниже, тональные конфликты у Бетховена этим не ограничиваются.

Наряду с «маятниковым» принципом тональной координации встречаются и иные. Например, сквозное движение по квинтовому кругу. Ю.Холопов называет это «кругосветным путешествием» (45). А.Должанский подчеркивает субдоминантовую направленность подобных маневров. Так, например, анализируя первую часть «Аппассионаты» (14), он обнаруживает, что тональное развертывание в ней постоянно склоняется в сторону бемолей (или S). Музыка при этом описывает два полных квинтовых круга и, следовательно, по логике модулирует на 24 знака (в тональность ля четырежды бемоль минор). Вывод исследователя таков: вместо тонального плана, который зафиксирован в нотном тексте, мы на самом деле имеем суперплагальное построение.

Записано: f (г.п.) - As (п.п.) - as (з.п.) - E - e - c - As - Des - Fis - h - G - C - f (реприза) - F - F - f - Des - f.

На самом деле, если бы не наша темперированная система, то это выглядело бы совсем иначе: *f - As - as - Fes* (разработка) - *fes - dees - Heees - eeees - Aeees - deeees - Beeeess - Eseeees - aseeees* (реприза) - *Aseeees - aseeees - feseeees - aseeees*.

Наблюдения А.Должанского и Ю.Холопова находят свое подтверждение и в других сочинениях Бетховена. Аналогичны по своему строению разработка и реприза первой части 17 сонаты: *fis - h - G - C - d - d* (реприза) - [F] *f - [ges] fis - g - d*; а также разработка первой части «Авроры»: *F - g - c - f - b - As - Ges - f - F - B - es - [ces] h - G - C* (реприза). В последнем случае движение в сторону S и энгармоническая

замена предполагаемого *ces-moll* на *h-moll* имеет более сложный динамический рельеф, с временным отступлением к первоначальному рубежу (F). Тональная «пружина» здесь срабатывает как бы со второго захода, усиливая эффект динамического продвижения.

Освоение полного квинтового круга с энгармоническим переходом тонального «экватора» - одно из нововведений Бетховена. Оно было с готовностью подхвачено молодыми романтиками. У Шопена, например, подобное встречается в Прелюдии *E-dur*, Этюде *cis-moll op.25*. Так в упомянутой Прелюдии второе предложение содержит в себе тональное путешествие в сторону бемолей и по логике вещей - если бы не было равномерно-темперированного строя - должно привести не к *E-dur*, а к *Fes-dur*: E - G - C - F - b - As - [Fes] E. Но слух наш, воспитанный на двенадцатиступенной темперации, не догадывается о подстерегающей опасности «схода с колеи» и находит репризу и возвращение главной тональности естественными. А вот перед нами аналогичный пример - ускоренное «кругосветное» путешествие в музыке лознгриновской Эльзы.

13.

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled '13.' and consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature has three flats (C minor). The second system continues the piece with similar notation, showing a continuation of the melodic and bass lines.

Во второй половине XIX столетия этот прием трансформируется в различные терцовые цепи (Лист, Римский-Корсаков), где дистанция между центром и периферией сокращается до предела и где на смену тональному продвижению приходят красочно-фонические эффекты и любованные гармоническим колоритом.

Трансформация классической тональной формулы

Остановимся на трансформации заключительной части *тональной формулы* T - D - S - T, которая дает сдвиг в доминантовую сферу «под занавес» сочинения (отчасти об этом уже шла речь в связи с принципом динамического сопряжения). Эта особенность бетховенских тональных построений освещается в дипломной работе Н. Романенко (33), хотя, в основном, исследователи обходят ее стороной.

Надо подчеркнуть, что, в отличие от Баха, о котором шла речь в «Формировании тонально-гармонической системы» (36), у Бетховена иные принципы художественного мышления и формообразования, а, следовательно, - иные проявления центробежности. Драматургическая монолитность бетховенской формы с ее принципом *динамического сопряжения* не допускает расшатывающего действия модальности и переменности, что было вполне естественно для Баха. Но последние оказываются иногда все же необходимыми, создавая противовес *избыточной* организации. Яркое подтверждение тому - заключение финала 3 симфонии, где долго звучит g-moll (тональность доминантовой группы)¹⁰.

Вызывает изумление и одновременно восхищение с этой точки зрения предкодовый раздел финала 9 симфонии (второе Poco adagio), где после субдоминантовой сферы (G-

dur) композитор, казалось бы, вопреки логике завершения идет в сферу доминанты, показывая друг за другом тональности A-dur, E-dur и H-dur (двойная и даже тройная доминанта!), сдвиг этот подчеркивается и темповым замедлением. В конце концов, выход из затруднительной ситуации оказывается гениально прост. Сопоставление H-dur и h-moll дает VI ступень главной тональности и служит сигналом к коде.

В подобных случаях элемент модальности проявляется при отсутствии самой модальной техники, связанной больше с полифоническим мышлением и складом. Так, тонико-доминантовая переменность, нехарактерная для венскоклассических завершений, возникает в побочной партии из первой части 25 сонаты G-dur, отдаленно напоминая по духу аналогичные колебания тональностей у Баха (в экспозиции D ~ A, в репризе G ~ D). Однако, у Бетховена совершенно иной образно-выразительный замысел, и он расшифровывается лишь в самом конце, когда тема появляется в окружении шутливо-озорных форшлаггов.



Если в 25 сонате тональные колебания звучат как игра, шутка, то иное - в побочной партии первой части 4 сонаты, где аналогичный прием вносит ощущение тревоги. В конце экспозиции утверждается доминантовая тональность B-dur, но утверждается несколько парадоксальным образом: в ходе секвентного развития музыка поворачивает в C-dur и далее в F-dur (см. тт. 81-93). Возвращение B-dur'a не подкрепля-

ется субдоминантой (каденционный II6 не в счет). Это вносит в побочную партию оттенок беспокойства, потери равновесия. Аналогичное повторяется и в репризе, но уже в основной тональности Es-dur. Очевидно подобное - это реакция на чрезмерно стабильные главную и заключительную партии, стремление внутренне расшатать эту стабильность и, таким образом, спровоцировать развитие. Принцип *динамического сопряжения* получает в данном случае совершенно иную трактовку.

Наряду с отмеченным тональным планом «Вечерней песни под звездным небом» (T - S - D - T) чрезвычайный интерес представляет и «обращенный» тональный план в первой части 15 квартета a-moll. В этой глубоко индивидуализированной сонатной форме, которую В.Берков определяет как двойную сонатную, необычно все: побочная партия, звучащая в экспозиции в тональности VI степени, реприза - по сути дела их две, одна в тональности доминанты, другая в главной¹¹. Именно последняя вместе с кодой уравновешивает грозящее выйти из подчинения тональное построение. Круг тональностей также необычно прост для позднего Бетховена (даже в разработке), но внешняя простота, как видим, оборачивается внутренней сложностью, что характеризует модальность как метод. Приводим схему первой части Квартета:

Экспозиция		разработка	
г.п.(a-moll) - п.п.(F-dur)		g-moll - c-moll - C-dur - e-moll	
первая реприза		вторая реприза	кода
г.п.(e-moll) - п.п.(C-dur)		г.п.(a-moll) - п.п.(A-dur)	a-moll

Общая формула тонального плана T - S - D - T. Откровенный вызов классической традиции!

Переменность в рамках нормативного тонального плана

Тонико-доминантовая переменность естественнее всего реализуется в начальных построениях, давая импульс к доминанте в рамках классической тональной формулы T - D - S - T. На фоне подобных, привычных для нашего слуха, маневров интерес вызывают модуляции как бы «недоговоренные», не получившие окончательного завершения. Их можно назвать «несовершенными» в том смысле, что они оставляют модулирующий период открытым для повтора: намечающийся переход в новую тональность не получает весомого каденционного закругления, и музыка легко возвращается к началу. Репризный повтор периода легко устраняет двойственность - новая тоника с готовностью отдаст свои права и вновь становится прежней доминантой. Особенно ярко этот эффект тонального покачивания проявляется в отсутствии сильных каденционных гармоний: альтерированной S и K64, как это можно наблюдать в медленной части Сонаты №3 Гайдна.

15.

The image shows two systems of musical notation for piano, measures 15 through 18. The music is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 15-16) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 17-18) continues the piece, showing a modulation attempt in the key of B-flat major, with a final cadence in the dominant (F major) at the end of measure 18.

Рассматривая бетховенскую модуляцию, Ю.Холопов пишет: «Каданс в доминанте в конце периода обычно не

может подорвать общей гармонической устойчивости периода... Момент собственно движения по различным тональностям, что подрывало бы силу основной тоники, здесь выражен сравнительно слабо (или даже отсутствует вовсе). Новая гармония, в особенности, если она впервые появилась в устойчивом виде лишь в качестве самой последней в периоде, не успевает проявить себя как новая тоника на сколько-нибудь значительном протяжении и поэтому по своей силе немного уступает главной тонике. При этих условиях модуляционное значение каданса на другой ступени чрезвычайно скромно» (45, с.353). Более важно здесь, по мысли Холопова, то, что это может стать *первым этапом* устранения главной тональности, когда «дальнейшее развитие (середина) продолжает уклоняться от возвращения к тонике» (45, с.353).

У Бетховена обнаруживаются многочисленные подтверждения сказанного. Но особо привлекают образцы, в которых композитор играет на переменности, извлекая из этого необычные для венскоклассической гармонии эффекты. Обратимся к скерцо 3 симфонии. Тональность Es-dur с самого начала как бы под сомнением, так как оstinатный плагальный оборот порождает переменность T-S типа. И действительно, впоследствии музыка соскальзывает в B-dur, давая проведение основной темы в доминантовой тональности. Повтор периода узаконивает битональность, композитор как бы жонглирует тональностями, не отдавая предпочтения ни одной. Лишь в репризе первого раздела (оркестр тутти) воссоединяются тема и главная тональность¹². Сходная техника балансирования - в трио из «Веселого гуляния крестьян» из 6 симфонии, где музыка находится как бы между F-dur и B-dur¹³. Подобные примеры напоминают по духу колебания тоники в натуральных ладах. Не случайно в скерцо из 3 симфонии появляется IV ступень лидий-

ского Es-dur (ля бекар), а в Шестой - VII ступень миксолидийского F-dur (ми бемоль).

Натурально-ладовые формы

На наш взгляд, формы эти, тесно связанные у Бетховена с модальностью и аклассическим началом, требуют специального рассмотрения. Уже отмечалось, что натуральные лады не вытесняются из музыки венских классиков. Но если у Гайдна и Моцарта это были лишь единичные вкрапления в достаточно прочный фундамент тональной системы, то у Бетховена натурально-ладовые элементы превращаются в принцип структуры. Более того, как будет показано далее, они потенциально способны стать носителями драматургических конфликтов, которыми изобилует бетховенская музыка. Трудно согласиться с В.Берковым о том, что композитор обратился к натуральным ладам лишь в позднем творчестве (7, с.236). Ближе к истине Л.Кириллина, которая пишет, что «воскрешение церковных ладов произошло у Бетховена тогда, когда они еще продолжали существовать в глубинных слоях музыкального мышления (а Бетховен соприкасался с григорианикой в юности и был воспитан на модальном контрапункте Фукса)» (16, сс.13-14). Последнее требует более серьезной проработки в историческом контексте, что вряд ли возможно в рамках данной работы. Ограничимся наиболее показательными примерами.

Один из характерных оборотов венскоклассической гармонии – фригийский, связавший гармонический и натуральный минор. Его мы встречаем в предыктах к репризам I ч. 5 сонаты, финала «Лунной», II ч. 4 симфонии, в начале II ч. 13 сонаты, коде I ч. 5 симфонии, ми минорной теме из разработки «Героической» и т.д.¹⁴ Гармонический и натуральный минор могут объединяться и вне фригийского обо-

рота (п.п. из 5 концерта), при этом гармония натуральной VII ступени выступает как побочная доминанта к параллельному мажору («К Элизе», «Сурок»). Стилевой колорит подобных образцов близок старинной балладной музыке северной Европы (см. английские мелодии «Зеленые рукава», «Милый Робин», где присутствует аналогичная переменность).

Использует Бетховен и мажорные ладовые краски. В упоминавшейся «Вечерней песне» миксолидийский лад приводит к тональной переменности Т – S типа (E-dur ~ A-dur). Миксолидийский элемент в соединении с натуральным мажором прослеживается в коде из скерцо 3 симфонии, миксолидийский в окружении одноименного мажороминора - в заключительных тактах финала Девятой симфонии.

16. Presto

Die - sen - Kuss - der - gan - zen

Welt, - der - gan - zen - Welt, - der - gan - zen

А в знаменитой «Благодарственной песне исцеленного божеству» из 15 квартета, где, по наблюдению А.Климовицкого, Бетховен воспроизводит стилевые и жанровые особенности палестринской мессы «Gloria Patri» (17, сс.593-594), используется лидийский лад, который обозначен и в подзаголовке. Именно он определяет колорит ар-

хаики и модальных блужданий, которые совершенно затягивают главную тональность F-dur и, вместе с тем, создают удивительный контраст ясному D-dur'у побочной партии.

Разнообразно трактуются миксолидийские элементы на уровне тональных последований - здесь мы вновь возвращаемся к тональным планам, но берем их в натурально-ладовом ракурсе. Например, привкус миксолидийского сопровождает бетховенские модуляции в V ступень, когда в непосредственной близости от каданса звучит S старой тональности, как это происходит в теме Менуэта из 1 симфонии.

17.



Подобное же - в развивающем построении г.п. «Героической», где по секвенции раскрывается целый «вер» субдоминантовых тональностей (Es - c – As). В этой ситуации переход к Си бемоль мажору первой побочной создаст ощущение усилия, слома, ведь As-dur звучит как миксолидийская тональность в B-dur¹⁵.

Сходный прием - и так же, как у Моцарта, не без оттенка комизма - в начале 8 симфонии. Развитие главной партии через ряд плагальных оборотов ведет от F-dur к B-dur и Es-dur. Последний воспринимается как некая «несу-

разность», помеха, затор в движении. Мысль словно заблудилась и пошла не в том направлении. После всеобщего оцепенения и генеральной паузы (и это в первых тактах Симфонии!) музыка оживает, возникает D-dur, а далее G-dur и, наконец, столь необходимый для побочной партии C-dur. Мы наблюдаем парадоксальный способ достижения ближайшей доминантовой тональности, идя по квинтовому кругу в сторону бемолей. В результате подход к побочной осуществляется с субдоминантовой стороны! Что-то похожее - столь же остроумное и изящное - мы уже видели в 27 сонате. Налицо стремление выйти за пределы нормативного тонико-доминантового стереотипа, внести конфликтность за счет необычной трактовки обычных ладовых средств. Но вернемся к натурально-ладовому аспекту.

Велика драматургическая роль миксолидийских элементов в «Героической» симфонии. Помимо рассмотренного только что необычного перехода к побочной, отметим секвенции во второй побочной и заключительной партиях - все они затрагивают VII миксолидийскую (и в экспозиции, и в репризе). В репризе побочная партия поворачивает в F-dur - тональность труднообъяснимую вне «миксолидийского» принципа. Да и следом появляющийся Des-dur узаконивает себя также в роли VII низкой главной тональности.

В обнаженном виде миксолидийское сопряжение I и VII низкой дается в конце репризы. По звучанию это весьма необычно и несколько странно: музыка, словно потеряла силы и замерла в ожидании. И вот начинается последний этап драматургического восхождения, которое побетховенски устремлено через все препятствия и преграды к заключительному апофеозу. Здесь миксолидийская гармония переосмысливается как VI ступень по отношению к f-moll, последний же превращается в одну из субдоминант основной тональности.

В коде главная тема преобразуется, в ней отсутствует загадочный звук «cis», возможно это и есть будущий «des», проявившийся только в конце части? А ведь именно он в экспозиции и репризе был основным «возмутителем спокойствия», носителем ладотонального конфликта. Это наводит на предположение, а не является ли музыкальная драматургия первой части «Героической» процессом *изживания* миксолидийской септимы и превращения ее в «управляемую» субдоминанту централизованного мажора (двойную субдоминанту, либо субдоминанту со своим собственным окружением, как в коде)? Если это так, то ладовая драматургия с ее логикой преодоления просматривается и в масштабах всего цикла. Она заметна в соотношении скерцо с его лидо-миксолидийскими колебаниями, тональной переменностью и финала, который, несмотря на его жанрово-танцевальный характер, полностью централизован и очищен от натуральной ладовости.

Анализ ладовых черт такого хрестоматийного сочинения мог бы по-новому осветить природу конфликтности бетховенского симфонизма, в частности, показать, как кажущаяся вольность и нарушение *тонального закона* оборачиваются его усилением.

Иная трактовка натурально-ладовых элементов - в «Торжественной мессе», которая, как и медленная часть 15 квартета, ориентируется на традиции старых мастеров и в отдельные моменты вызывает прямые ассоциации со старой полифонической музыкой. Подробному разбору гармонии «Торжественной мессы» посвящен целый раздел книги В.Беркова (7), поэтому остановимся лишь на наиболее ярких проявлениях модальности. Они сконцентрированы, прежде всего, в средних частях Мессы: «Gloria», «Credo» и «Sanctus».

Например, заслуживает внимания «плывущий» G-dur

в «Benedictus» (один из разделов «Sanctus»): тема мягко дрейфует то в D-dur, то в C-dur, при этом нет традиционных модуляционных «отточий», что напоминает тональные покачивания «тема - ответ» в фуге. Тончайшая «лоэнгриновская» мелодическая звукопись этого эпизода оттеняется натурально-ладовыми бликами. Поочередно появляются звуки «cis» и «f» (лидийский и миксолидийский в G-dur), которые выполняют функцию необычных ладовых модуляторов.

Вступление к «Sanctus», также вызывающее в памяти Вагнера, на что указывает В.Берков, функционально многозначно, основная тональность D-dur проясняется лишь к концу.

18. Adagio

Совсем в духе ренессансного мадригала звучит эпизод «Et resurrexit». Здесь лишь можно строить предположения о настоящей тонике (миксолидийские G или C, лидийский F - возможны различные версии).

19.

Re-sur-re-xit ter-ti-a di-e se-cun-dum se-rip-tu-ras

Возвышенная и суровая красота «Et incarnatus» раскрывается через дорийский лад, усиленный архаическим двухголосием.

20.

Et en-car-na-tus est de spi-si-tu san-cto

This musical score shows a piano accompaniment for the 'Et incarnatus est' section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is written in a Dorian mode. The lyrics are: 'Et en-car-na-tus est de spi-si-tu san-cto'.

Введение миксолидийского в обычный мажор, как и в приведенном выше примере из 9 симфонии, встречается в нескольких эпизодах «Gloria». В приведенном примере возникает двойная миксолидийская связь (A – G, D – C).

21. Allegro maestoso

Tenor

Piano

T.

Pno

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus

This musical score is for 'Allegro maestoso' and features a Tenor and Piano. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The Tenor part has the lyrics: 'Quo-ni-am tu so-lus san-ctus'. The Piano part provides a complex accompaniment with many chords and moving lines in both hands.

Воздействие миксолидийского мажора в «Gloria» столь значительно, что часть завершается длительным обыгрыванием плагального оборота¹⁶.

Большое место миксолидийского и дорийского в «Торжественной мессе» В.Берков объясняет тем, что «эти старинные лады ближе к обычным и распространенным видам мажора и минора, чем лидийский и фригийский» (7, с.237). Именно поэтому, считает автор, «не прозвучал активно лидийский лад в Квартете op.132. По той же причине мы не можем привести бетховенских примеров на фригийский лад. Эти лады композиторы стали культивировать в послебетховенское время, идя, в целом, по дороге обогащения ладовой палитры мажора и минора, продолженной Бетховеном» (7, сс.237-238). Сказанное глубоко справедливо, хочется к этому добавить, что любовь Бетховена к миксолидийскому и дорийскому ладам - одна из переключек с северо-европейской традицией, в частности, британской, имеющей явное «миксолидийско-дорийское» склонение. Последнее могло бы составить тему отдельного исследования.

Полифункциональность и гармоническая вертикаль

Рассматривая аклассические черты в гармонии Бетховена, остановимся на усложнении гармонических функций, которое ведет к существенным преобразованиям гармонической вертикали. Яркое подтверждение тому - бетховенская полифункциональность. Именно в ней отразилось активное изживание центрированной ориентации раннего классицизма, что позволяет отделить композитора от предшественников-классиков и поставить его музыку в кон-

текст усложнения гармонии в XIX в.

Многие исследователи приводят в пример забавный предыкт к репризе в I части «Героической»: робко вступающая валторна накладывается на притихший тремолирующий фон скрипок, и в этот момент возникает разнотонной функций тоники и доминанты. Тутти всего оркестра с четким автентическим оборотом смстает «нетерпеливого» валторниста и открывает репризу. В итоге полифункциональная «ошибка» становится яркой деталью драматургического сюжета.

У Бетховена полифункциональные структуры представлены в сочинениях самых разных жанров. Как уже говорилось, Э.Курт связывает их с предвосхищением романтической гармонии (22, сс.383-384). Происхождение многих из них, возможно, мелодическое, так как появляются они в результате активизации задержаний, вспомогательных, проходящих и т.д. Большое значение имеют и органнные пункты. Надо сказать, ёБетховен возвращает органному пункту особую формообразующую роль, которую он утратил после Баха. Многие наложения, возникающие на педали, выглядят достаточно традиционно. См., например, D органнный пункт в 1 части 2 сонаты (предыкт к ложной репризе), предыкты к репризам в 1 части 5 сонаты, финале «Лунной», во второй части 15 сонаты (первый раздел), тонический органнный пункт в п.п. финала 6 сонаты, заключительной финала «Лунной» - перечисление известных примеров заняло бы слишком много места. Но есть у Бетховена и глубоко самобытные находки, это касается и тонического, и доминантового органнных пунктов (следующие примеры взяты из «Патетической сонаты» и «Вариаций на тему Диабелли»).

22a.



22b.



Педалью нередко становится верхний или средний голос, особенно показательно для Бетховена последнее. Примеры подобного рода есть и в симфониях, и в сонатах.

23a.

23b.



23c



При этом порой возникает эффект побочного тона, вносящего сильный диссонанс в гармонию чистого трезвучия.

24a. 24b.

Сложные напластования содержит Adagio 13 сонаты и начало 9 симфонии. Нарочитое, подчеркнутое темповым замедлением, перечение голосов подстергает нас и в эпизоде финала 16 сонаты.

25.

Не случайно и вся соната заканчивается полувопросительно, как бы оставляя слушателя перед загадкой.

Фигурированный органнй пункт приближает Бетховена к открытию мелодической гармонии, которое будет развито во второй половине XIX века. Пример из второй части 27 сонаты звучит совсем в духе Чайковского.

26.

Подчеркнем, что полифункциональные созвучия мо-

гут возникать и самостоятельно, вне мелодических факторов. Ценность вертикали при этом многократно возрастает.

27a. 27b.

Резкая полифункциональная гармония сопровождает переход к финалу в 5 симфонии - нелогичное, с точки зрения обыкновенного доминантового преддыкта, включение в доминантовую гармонию тонического звука как побочного тона. Это позволяет воплотить состояние напряженного и тревожного ожидания, блужданий во мраке (предшествующее построение) к ликующему мажору финала (28a). То же повторяется и в преддыкте к репризе финала (28b).

28a. 28b.

У Бетховена, в силу драматургичности его музыкального мышления, важная смысловая роль той или иной гармонии выявляется именно в преддыкте. Так, идя к репризе в 1 части 16 сонаты G-dur, он долго обыгрывает доминанту, накладывая на нее сверху два субдоминантовых тона «с» и «es». Последний, будучи ноной, фактурно отслаивается от общей гармонии и звучит как чуждый побочный тон (особенно в среднем голосе).

29.



Нет возможности останавливаться подробно на *строении* полифункциональных созвучий, как видно из приведенных примеров, оно разнообразно: соединение T и D, D и S, в частности, вводного VII7 и S в различных комбинациях, на органичных пунктах и вне их ¹⁷. Особенно любит Бетховен вводить противоречащую функцию в виде одного звука, в этом случае фонический эффект резкого диссонанса усиливается. Подобные примеры трудно себе представить у композиторов классицизма, они скорее вдохновлены смелыми гармоническими открытиями Баха и добаховской полифонической эпохи, а обращены - к романтической гармонии и гармонии XX века.

Очень близко к полифункциональности явление нетерцовой вертикали, в частности, квинтовой, создающей особую сонорику, как это видим в начале 9 симфонии или финале «Пасторальной».

30.



Отметим привязанность Бетховена к квинтовому бурдону, ассоциирующемуся с волыночными мотивами, при-

мером чему может послужить музыка той же 6 симфонии. Пустые квинты, октавные унисоны, создающие колорит сельского быта, архаики, - примета стиля Бетховена, также отличающая его от Моцарта и Гайдна, которые старались избегать гармонических пустот и резкостей. Вспомним могучие унисоны в теме 5 симфонии, знаменитую «Оду к радости». Интересен прием *сведения* гармонии к унисону (см. пример №17) или к прагармоническому двухголосию, как в воинственно звучащей музыке из I части 5 симфонии.

31.



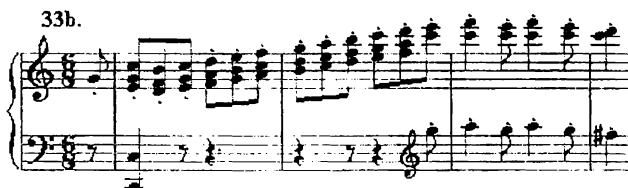
Прием этот также несет драматургическую нагрузку и часто фигурирует в симфонических партитурах. И не только. Сходная выразительность используется и в песенном творчестве, например, в песне «Смерть», непосредственно предвосхищающей шубертовского «Двойника».

32.



Различные виды «мелодической», «ленточной», линейной гармонии встречаются в инструментальной музыке Бетховена чаще в последованиях параллельных сектаккордов (не отголосок ли это древней английской традиции фо-

бурдона?).



В преддыкте к репризе 1 части 27 сонаты тематическое дробление доходит до предела и превращает главную партию в «звуковую пыль», некую атомарную субстанцию, элементарные частицы которой с различной скоростью носятся по своим орбитам.



Все это находится в русле осознания гармонии как фонически-звуковой категории, предопределяет сонорные, пуантилистические и алеаторические открытия XX века¹⁸.

В завершение разговора о модальности и полифункциональных структурах - анализ «33 вариаций на тему Диабелли», сочинения, которое, наряду с 9 симфонией, «Торжественной мессой» и поздними квартетами, стало эталонным бетховенского новаторства, наметило решительный отход от классицистской эстетики.

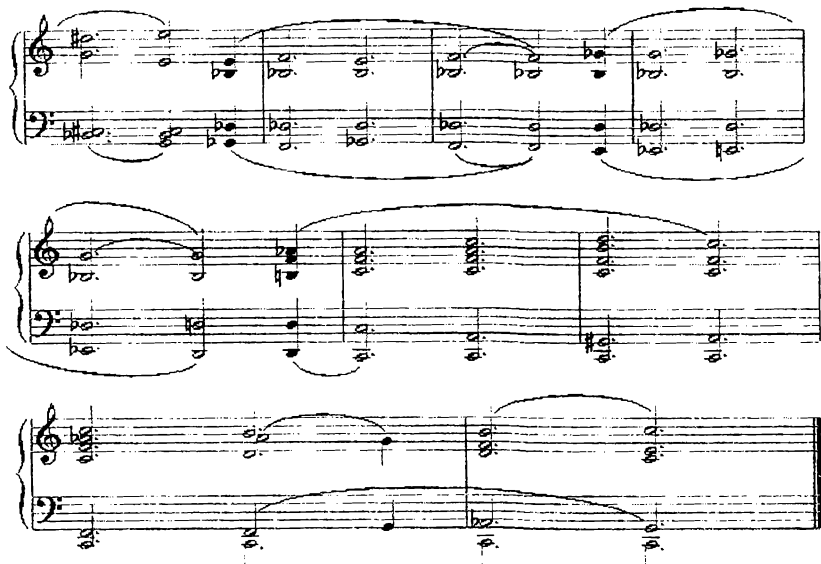
Характер модальной гармонии - особенно неожиданной на фоне ясной и бодрой темы вальса в простой 2-х частной репризной форме с квадратными периодами (16+16 тт.), закругляемыми четкими кадансами (II6-K64-D7-T3) - предстает как выражение *бесконечности* бытия и преломляется различно. Одна из форм это вуалирование каденционных окончаний. В первых же вариациях каденции подвергаются интенсивной трансформации и как бы начинают размываться в мощном звуковом потоке, по характеру напоминающему полифонический (хотя большинство вариаций гомофонны). Результаты этого размывания самые разные: перевод каденции в несовершенный вид, сглаживание или ритмическое измельчение основного автентического хода (см. вариации 2, 3, 5, 6, 7, 8, 11, 14, 17, 19, 26, 28). Более того, в вариациях 10, 12, 20, 22, 27 заключительные кадансы и вовсе отсутствуют, заменяясь мелодическим или ритмическим закруглением. Так, в частности, завершается и последняя вариация.

Не меньшее место занимают и тональные колебания. Хотя они и кратковременны - потеря опоры ощущается на протяжении всего нескольких тактов - но производят сильное художественное воздействие. Так, с трудом преодолевая невидимые преграды, пробивается к каденциям музыкальная мысль в 4 вариации, в заключительных тактах 9 вариации, характер блуждающей гармонии определяет всю 20 вариацию. Эту вариацию Ю.Холопов выделяет в своем хронологе наиболее заметных вех в эволюции европейской

гармонии (45). Рассмотрим ее подробнее.

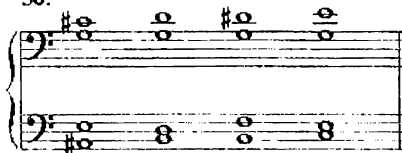
35. Andante

The image displays five systems of musical notation for a piano accompaniment exercise. Each system consists of two staves: the upper staff uses a bass clef and the lower staff uses a treble clef. The music is written in a 4/4 time signature and is marked 'Andante'. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines, with some notes and chords circled or bracketed to highlight specific harmonic elements. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) across the systems. The first system starts with a whole rest in the bass and a half note in the treble. The second system features a more active bass line with eighth notes. The third system shows a mix of chords and moving lines. The fourth system includes a prominent arpeggiated figure in the bass. The fifth system concludes with a final chord in the bass and a melodic phrase in the treble.



Вариация и сегодня поражает необычностью и соединением, казалось бы, несоединимого – то есть, предельной усложненности и архаичности. Это не только взгляд на многие десятилетия вперед, о чем справедливо пишет Ю.Холопов, но и взывание к «далеким предкам», к традициям дотональной эпохи. Отсюда - жанр хораля с имитацией глухих регистров органа, каноническое изложение с кантусом-фирмуsom в басу, необычные каденции (правильнее было бы сказать, их отсутствие), эллипсисы с пропуском целых звеньев гармонической последовательности. Эти эллипсисы, важная черта гармонического стиля позднего Бетховена, прессуют музыкальное «вещество» до колоссальной степени концентрации некоего «белого карлика». К примеру, эллиптический оборот в 12 такте скорее всего следует воспринимать как спрессованную последовательность:

36.



Но ярче всего гармоническая модальность предстает в характере «плывающей» тональности. Так, например, мягко наплывает G-dur в конце 1 раздела, здесь нарушается каденционная формула модулирующего периода, K64 вопреки всем законам появляется после D7, более того, переносится через сильную тактовую долю. Второй раздел основан на секвенциях: одна из них приводит из C-dur к F-dur, другая (ее гармонический план перекликается с 15 вариацией) углубляет субдоминантовую сферу (b-moll), в которую вносит свой конфликт неожиданно появляющийся и совсем нелогичный для концовки g-moll (т. 5 от конца). После этого музыка поворачивает как бы к F-dur (moll) и лишь благодаря ему возвращается в главную тональность. Свобода и нерегламентированность тонального движения - а удивительно то, что все это «упаковано» в квадратный 8+8 тт. период! - отражается на самом заключении с его «ложной» каденцией по F-dur. И хотя басовый тон «с» в конце концов все же успевает стать тоникой, она не избавляется от ощущения доминантовости (С ~ F). Бескаденционное окончание двойственно, загадочно, чуть перевешивающий в последний момент C-dur готов в любую секунду уступить свое первенство F-dur¹⁹. Вся вариация, этот ярчайший образец бетховенской мистики, представляет собой кульминацию гармонической модальности не только в данном цикле, но и в творчестве Бетховена в целом. Остается лишь догадываться о том, какие горизонты открыла бы бетховенская мысль, проживи он еще с десятков лет, и какие возможности гармо-

нии так и остались нереализованными.

Итак, подведем итоги. Анализ и обобщение бетховенской гармонии позволяет выявить в ней мощную аклассическую тенденцию. Возвращаясь к приведенной в начале мысли М.Этингера и распространяя ее на Бетховена, можно заметить усиление «левосторонней» части оппозиций. Это приводит к закономерному усилению плагальности, натуральной ладовости, переменности и фонизма - все это было показано в данной работе. Некоторые авторы, в частности, В.Берков, склонны считать подобные метаморфозы чертой *позднего* стиля Бетховена. Это не совсем так, ведь уже достаточно ранние опыты композитора несут зародыши обновления и усложнения тональной гармонической системы, выбиваются из русла венскоклассической эволюции, прокладывают пути в будущее.

Выделим два из них. Первый, условно говоря «тристановский», пролегает через углубление альтерации, эллипсиса, мажоро-минора и предвосхищает позднеромантические явления. Он всесторонне и исчерпывающе раскрыт Э.Куртом в книге «Романтическая гармония», о нем также пишут многие исследователи в связи с историей европейской гармонии. Второй путь через модальность, натуральные лады, диатонику и плагальные связи устремлен к *новому* ладовому стилю, готовит завоевания новых национальных школ, русской, в частности²⁰. По этому пути пойдут Мусоргский, Григ, Дебюсси, Стравинский, Барток, Орф, Прокофьев, Свиридов и многие творцы музыки XX столетия, показавшие богатейшие возможности ладовых ресурсов. Все это свидетельствует об огромном историческом значении гармонических открытий Бетховена. «Путь к современности» - так озаглавил заключение своей «бетхове-

нианы» В. Берков, и лучшего названия, раскрывающего актуальность бетховенских открытий, трудно найти.

Список литературы

1. Адорно В. Поздний стиль Бетховена // Советская музыка. 1988 г., №6.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1965.
3. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII вв. // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. М., 1980.
4. Бархударян С.О гармоническом плане разработки в фортепьянных сонатах Бетховена // Вопросы музыкознания. Т.3. М., 1960.
5. Беляев В. «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С.И.Танеева // Русская книга о Бетховене. М., 1927.
6. Берков В. Гармония Бетховена. М., 1975.
7. Берков В. Гармония и музыкальная форма. М., 1962.
8. Бершадская Т. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни // Проблемы лада. М., 1972.
9. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1985.
10. Визель Э. Становление мажоро-минора в квартетах Гайдна // Проблемы лада и гармонии. МГПИ им. Гнесиных. Избр. труды, вып. 55, 1982
11. Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций // Проблемы лада. М., 1972.
12. Галь Г. Особенности стиля молодого Бетховена // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932.
13. Дальхауз К. Тональность - структура или процесс? // Советская музыка, 1989, №9.

14. Должанский А. Некоторые вопросы теории лада (О тональном плане «Аппассионаты») // Проблемы лада. М., 1972.

15. Должанский А. Избранные статьи. М., 1973.

16. Кириллина Л. Бетховен и теория музыки XVIII-нач. XIX вв. Автореферат канд. дисс. М., 1989.

17. Климовицкий А. Опыт исследования функции стилизованной модели в творческом процессе Бетховена с точки зрения общей теории сознания и бессознательного психического // Бессознательное. Т. 1. Тбилиси, 1978.

18. Конен В. К проблеме «Бетховен и его последователи» // Бетховен. Вып. 1. М., 1971.

19. Конен В. История зарубежной музыки. М., 1984.

20. Краюхина Л. Диатоника в музыке Вагнера. Дипломная работа. Горький, 1989.

21. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Л., 1931

22. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1972.

23. Лосев А. Классицизм // Литературная учеба. 1990, №4.

24. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.

25. Манн Т. Доктор Фаустус. Собр. Соч. Т. 5. М., 1960.

26. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке (глава «Корреляция гармонических и метрических функций в музыке Бетховена»). Л., 1982.

27. Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932 (О характере бетховенских тональностей сс.329-334).

28. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

29. Оголевец А. Основы гармонического языка. М., 1941.

30. Овчинников Е. Некоторые черты сквозного развития гармонии в фортепьянных сонатах Бетховена // Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 8, 1968.

31. Рети Р. Тональность в современной музыке. М., 1968.

32. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. Спб., 1898.

33. Романенко Н. Особенности тональных планов в инструментальной музыке Бетховена. Дипломная работа. Н. Новгород, 1991.

34. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей (глава «Моцарт и Бетховен»). М., 1974.

35. Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.

36. Сыров В. Формирование тонально-гармонической системы в западноевропейской музыке. Горький, 1989.

37. Танеев С. Несколько писем по музыкально-теоретическим вопросам // С.И.Танеев. Материалы и документы. Т.1. М., 1952.

38. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.

39. Тюлин Ю, Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965.

40. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.

41. Холопов Ю. Выразительность тональных структур у Чайковского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.

42. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

43. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

44. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М., 1972.
45. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
46. Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. М., 1971.
47. Холопов Ю. Тональность // Музыкальная энциклопедия. Т.5. М., 1981.
48. Хоминский И. История гармонии и контрапункта. Киев. Т. 1 - 1975, Т.2 - 1979.
49. Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931.
50. Эйнштейн А. Моцарт. Личность и творчество (глава «Круг моцартовских тональностей»). М., 1977.
51. Этингер М. К изучению истории гармонии // Актуальные проблемы ладогармонического мышления. МГПИ им. Гнесиных. Вып. 63. М., 1982.
52. Этингер М. Раннеклассическая гармония. М., 1979.
53. Яловец Г. Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф.Э.Бахом // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932.
54. Casella A. L'evoluzione della musica a traverso la storia della Cadenza perfetta. L., 1924.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Приблизительно в это же время объемность и перспектива сменили «плоскостное» мышление в живописи (интересно, на сколько лет отстала в этом процессе музыка?).

² Истории каденции посвящена книга А.Казеллы «L'evoluzione della musica a traverso la storia della Cadenza perfetta», которая выполнена в виде музыкальной хрестоматии с многочисленными примерами из музыки самых разных эпох (54). Краткие комментарии, данные к примерам, далеки от строгой научности. Не будем забывать, что автор работы - композитор.

³ Не будем углубляться в подробную характеристику венскоклассической гармонии и отсылаем читателя к известным работам И.Способина (35), Л.Мазеля (24), Ю.Тюлина, Н.Привано (39), Т.Бершадской (9) и др.

⁴ И в этом заключается сложность и двойственность понятия «аклассический», которое может выступать как до-классическое и пост-классическое.

⁵ Хотя во-многом аккорд на третьей доле такта воспринимается как результат задержания (особенно в оркестровом сопровождении, которое не совпадает с хоровой партией).

⁶ Объяснение данного феномена исследователи дают с разных точек зрения, обратим внимание на его оригинальный подход в статье Г.Вирановского (11).

⁷ Правда, при более внимательном рассмотрении период этот оказывается не таким уж простым, так как затем следует подобие третьего предложения, каденция которого переводит в развивающее построение. А общая каденция так и остается несовершенной.

⁸ Зарождение «тритонанты» у Бетховена - предмет особого разговора. Ее отдельные, наиболее яркие предвосхищения находим в теме второго эпизода пьесы «К Элизе», п.п. в «Эгмонте» и т.д. Оставляем читателю возможность самому обнаружить богатые и разнообразные тритонантные соотношения в тональных планах Бетховена - именно в них намечается один из путей к гармонии XX века.

⁹ Хотя отметим отдельные находки у Моцарта, например проведение в субдоминантовой тональности первой побочной партии в 1 части 18 сонаты Си бемоль мажор. Тональность Ми бемоль мажор появляется сопоставлением на грани разделов. Подобное неожиданное тональное соотношение соответствует необычному облику сонаты, которая выделяется среди других сонат Моцарта.

¹⁰ Так же легко, не нарушая общего равновесия и ясности, звучит тональный сдвиг в доминантовую сферу в заключительной партии первой части 2 скрипичного концерта Моцарта. Равновесие быстро восстанавливается.

¹¹ Прием «ложной» репризы, очень характерный для сонатных форм Бетховена, нигде, пожалуй, не проводится так полно, охватывая и главную, и побочную партии.

¹² Все это ведет к изменению формы: преобразуется начальный период за счет размывания серединной каденции, возникает существенное дополнение в конце, призванное усилить главную тональность.

¹³ Игра тональностями недиадонического родства - в начале «Веселого гуляния...», где на равных сосуществуют F-dur и D-dur. Аналогичное - и в Багатели F-dur op.33, впрочем, классико ориентированный слух может воспринять D-dur как готовящееся отклонение в g-moll. Как слушать!

¹⁴ Часто, используя хроматическую форму фригийского оборота, Бетховен обходится без гармонии натуральной V ступени, заменяя ее отклонением в S, как это сделано в Вариациях для фортепьяно c-moll.

¹⁵ Нечто похожее было у Моцарта, в экспозиции 23 концерта. Развитие г.п. вовлекается в субдоминантовую сферу (D-dur), словно композитор «забыл», что следует готовить E-dur. Выручает солист, уверенно поворачивающий в нужном направлении. Комическая подоплека подобных эффектов несомненна.

¹⁶ Сходное плагальное окончание мы наблюдаем и в «Песне покаяния».

¹⁷ Т.Бершадская, например, отмечает наложение субдоминанты и вводного септаккорда на тонический бас (8, с.165).

¹⁸ Впрочем, первые эмбрионы «пуантилизма» мы обнаруживаем

не у Бетховена, а у Моцарта. Достаточно вспомнить начало разработки финала 40 симфонии или заикающихся Папагено и Папагены в финале «Волшебной флейты». Хотя о зародышах пуантилистической техники можно говорить в связи со средневековым гокетом, и идею эту высказывают многие исследователи.

¹⁹ Специально не затрагиваем здесь натурально-ладовый аспект этой переменности, о котором было сказано уже достаточно.

²⁰ Немецкая музыка откликнулась на бетховенский призыв в этой области диатоникой вагнеровских «Мейстерзингеров» и «Парсифаля». Этой малоизученной стороне гармонии Вагнера (о ней, например, совершенно умалчивает Курт) посвящена работа Л.Краюхиной «Диатоника в музыке Вагнера» (20).

Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 3,14. Тираж 100 экз.

Отпечатано **ИП Гладкова О.В.**
603022, Нижний Новгород, Окский съезд, 2, оф. 501, тел. (8312) 39-45-11