БЫЧКОВ Ю.Н.

СТАНОВЛЕНИЕ ГАРМОНИЙ ВВОДНОТОННОЙ ГРУППЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛИСТА

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ 2009 г.

ОТ АВТОРА

I. Вводнотонные отношения между неустойчивыми гармониями

II. Вводнотонные гармонии в произведениях Листа

Вводнотонные гармонии субдоминантовой группы мажора

Вводнотонные гармонии доминантовой группы мажора

Вводнотонные гармонии минора

Тритоновая функция

Вводнотонные цепочки

III. Вводнотонные тональные связи в произведениях Листа

Энгармонические переходы в тональности вводнотонной группы

Некоторые специфические формы вводнотонных тональных отношений

Место тональностей вводнотонной группы в форме

Малотерцово-тритоновая система в творчестве Листа

Вместо заключения

ПРЕДИСЛОВИЕ 2009 г.

Одним из обязательных разделов курса современной гармонии, точнее говоря курса гармонии XX века, является изучение хроматической тональности и различных её разновидностей, которые мы можем наблюдать в творчестве многих отечественных и зарубежных композиторов. Началом и концом, своего рода венцом в изучении этой темы является ёмкое и универсальное положение: в рамках хроматической тональности на любой ступени лада можно взять любой аккорд! Какое богатство и какая свобода! Делай всё, что хочешь, отдавайся течению своей фантазии. Умудрённый знаниями и опытом композитор так и делает. Он находит те тональные средства, которые необходимы ему для воплощения стоящей перед ним художественной задачи. Но как должен чувствовать себя ученик, приступающий к практическому изучению хроматической тональности, ученик, который далеко не всегда успевает развить в себе гармоническую интуицию и достаточный для выполнения таких заданий гармонический вкус? Замечательная сентенция, гласящая, что «на любой ступени можно взять любой аккорд» ни в коей мере не может быть для него руководящей конструктивной идеей. Это равносильно тому, что сказать ему: «Иди туда, не знаю куда, делай то, не знаю что»! Некоторые студенты порою так и поступают, создавая «художественные перлы», от которых уши вянут. Педагогу ничего не остается делать, как посоветовать

ученику положить свое творение куда-нибудь подальше и впредь никому не показывать.

Между тем, хроматическая тональность – закономерная ступень в развитии ладогармонического мышления. Она поддается скрупулезному анализу, допускает формулирование достаточно четких правил. В противовес некоторым гармоническим системам XX века, опирающимся на произвольно избранные правила, на индивидуально изобретенную «рецептуру», становление и развитие хроматической тональности может рассматриваться как проявление объективной закономерности, как результат естественного, психологически и культурологически обусловленного развития музыкального языка и гармонии – его важнейшего компонента. Именно под этим углом зрения мы и предприняли исследование важнейшего этапа в становлении хроматической тональности, исследование, посвященное формированию вводнотоновых гармоний в музыкальном искусстве XIX века, сделав это на примере творчества одного из виднейших представителей романтического искусства – Ференца Листа.

Гармония Листа – это сложное и многосоставное, типичное и вместе с тем своеобразное явление в развитии музыкального языка. Её общей характеристике мы посвящаем другое исследование. В рамках данной работы мы рассматриваем только один её аспект – применение специфических для хроматической тональности

аккордов, которые обозначаются термином «гармонии вводнотоновой группы». Их теоретическое обоснование, классификацию и историческую иллюстрацию мы дали в своей работе 1966 г., с которой целесообразно заранее познакомиться.

Что касается предлагаемого вниманию читателя текста, то он включает в себя подробные анализы и описания гармонических приемов, используемых Ф. Листом. Это делает работу доступной учащимся, которых, на первых порах, должны интересовать не обобщения и абстрактные теоретические положения, а то, каким способом можно понять конкретные ладогармонические структуры. Работа снабжена большим количеством нотных примеров, которые частично помещаются в тексте, а частично (когда речь идет о целых произведениях или крупных фрагментах) – в гиперссылках. Со временем, если позволят обстоятельства, можно будет дополнить текст звуковыми иллюстрациями.

Ю. Бычков, март 2009.

ОТ АВТОРА

В 1966 г. по плану кафедры гармонии и сольфеджио Музыкально-педагогического института им. Гнесиных мною было выполнено исследование о гармониях вводнотонной группы. В нем я проследил становление этих гармоний, начиная с эпохи итальянских мадригалов XVI века до Дебюсси. В дальнейшем я продолжал собирать материал по данной теме, и непосредственным моим побуждением было написать продолжение данной работы, пойти от Дебюсси ближе к современности. Но предварительно хотелось подчистить то, что было сделано раньше - включить в работу дополнительный материал по применению гармоний вводнотонной группы композиторами прошлых веков. Написав раздел о становлении и применении гармоний вводнотонной группы в ранней итальянской опере, в творчестве Баха, Моцарта, Бетховена, я обратился к композиторам романтикам, специально остановившись на произведениях Ф. Листа. При этом я несколько изменил подход к определению границ вводнотоновых гармоний. В прежней работе я исключал из их числа тритоновую гармонию так называемую тритонанту. Теперь я рассматриваю её как один из элементов вводнотоновой группы. Пересмотрен также вопрос о факторах, являющихся причиной возникновения вводнотонных аккордовых и тональных отношений. В работе 1966 г. я делал упор

на то, что они возникают в результате альтерационных процессов. В настоящее время я склоняюсь к тому, что факторы эти достаточно разнообразны. Помимо альтерации сюда можно отнести различные преломления мажоро-минора, влияние однотерцовости, "сдвиг", т. е. ладовую переориентировку определенных звуковысотных и аккордовых связей на новый центр, и другое.

Кроме того, хотелось бы указать место гармоний вводнотонной группы в системе ладотональных средств. На взгляд мой достаточно убедительно могла бы выглядеть следующая картина:

а) гармонические средства диатоники,

б) мажоро-минорные средства,

в) однотерцовая система и, наконец,

г) гармонии вводнотонной группы[1[1]].

Группа гармоний вводнотонной группы имеет многообразные реальные и генетические связи с аккордами других систем. Из дальнейшего изложения будет видно, что в определенном родстве с ними находится минорная субдоминанта мажора, мажорная доминанта минора. В некоторых случаях можно указать на несомненное родство с вводнотонными гармониями аккордов

[1[1]] Попытка теоретически разработать вопрос об однотерцовой и хроматической системах была сделана Н. Тифтикиди (Однотерцовая система. Хроматическая система \\ Музыкознание, Вып. 3. – Алма-Ата, 1967. РГБ: XXIV:248/72). Мои представления о систематике аккордовых средств тональности близки к взглядам Тифтикиди, но отличаются от них в некоторых деталях. Не вполне удачным мне представляется термин "хроматическая система", т. к. в нем не фиксируется специфика тех гармоний, которые Тифтикиди включает в эту группу. Ведь альтерация, мажоро-минор и пр. не могут иметь места без хроматизации лада.

двойной доминанты[2[2]]. Часто вводнотонные гармонии связываются с альтерационной сферой, в частности со второй низкой ступенью. В работе также будут намечены определенные связи вводнотонных гармоний с мажоро-минорными системами, в частности с так называемой "рахманиновской" гармонией, минорным аккордом на шестой низкой ступени. Важно также отметить существенные взаимосвязи однотерцовой и вводнотонной систем, их взаимопроникновение. Так однотерцовая доминанта мажора и однотерцовая субдоминанта минора являются в сущности вводнотоновыми гармониями, поскольку все их звуки отстоят на полутон от звуков тонического трезвучия. Указанные связи можно было расширить.

Представляемая читателям работа, посвященная становлению гармоний вводнотонной группы в творчестве Листа, включает в себя ряд разделов.

Я начинаю изложение с показа вводнотонных отношений между неустоями, исходя из того, что для ладовых процессов важна не только субординация гармоний, но и их координация, т.е. соподчинение различных гармоний друг другу вне определения тонального центра, устоя. Именно между неустоями и возникают,

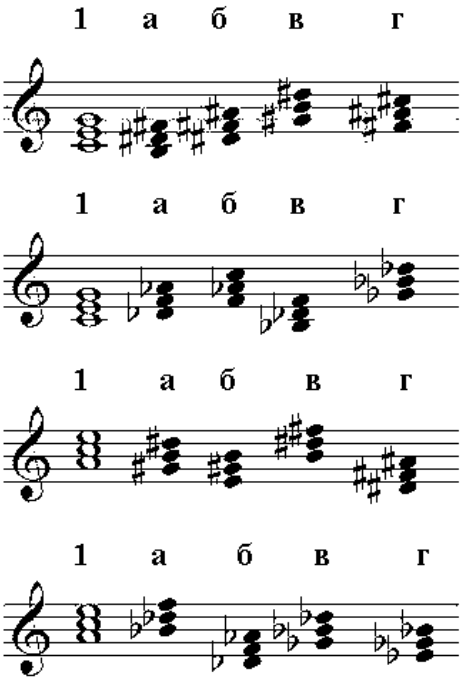
---

[2[2]] Взаимосвязи "прокофьевской" вводнотонной доминанты с аккордами обычной доминанты и двойной доминанты неплохо иллюстрируются балетом Прокофьева "Золушка". См., например, 9-й номер балета "Мечты Золушки о бале".

как правило, наиболее "революционные", наиболее сложные аккордо-гармонические соотношения, которые затем могут иметь место в соотношении устоя и неустоя. Затем речь идет о вводнотонных аккордовых связях устоев с неустоями, т. е. собственно о гармониях вводнотонной группы. Дальнейшие разделы работы посвящены, в основном, вводнотонным тональным отношениям. Здесь рассматриваются, прежде всего, различные средства перехода в тональности вводнотонной группы. Затем речь идет о некоторых специфических тональных последованиях, которые имеют место при вводнотонных отношениях. И, наконец, работа завершается небольшим разделом, посвященным месту вводнотонных тональностей в простых формах и отношению вводнотонных тональностей к кульминации произведения. Не лишним будет напоминание о том, какие гармонии я отношу к вводнотонной группе. С этой целью дается их схема в мажорном и минорном ладу:

Пример 1.

Схема вводнотоновых гармоний мажора и минора:



Пояснение к схеме:

1. Группа вводнотоновых доминант мажора: а) ввт доминанта; б) ввт медианта; в) однотерцовая доминанта; г) тритонанта.

2. Группа вводнотоновых субдоминант мажора: а) ввт субдоминанта; б) минорная субдоминанта; в) параллель ввт субдоминанты; г) тритонанта.

3. Группа вводнотоновых доминант минора: а) ввт доминанта; б) мажорная доминанта; в) параллель ввт доминанты (двойная доминанта); г) тритонанта.

4. Группа вводнотоновых субдоминант минора: а) ввт субдоминанта; б) параллель ввт субдоминанты; в) ввт субмедианта; г) тритонанта.

Помимо собственно вводнотонных аккордов, строящихся на восходящем и нисходящем хроматических вводных тонах, к вводнотонной группе я отношу соседние с ними гармонии диатонического терцового ряда. Особое место в системе вводнотонных гармоний занимает тритоновая функция - аккорд того же наклонения, что и тоника лада, строящийся на четвертой повышенной или пятой пониженной ступенях.

I. Вводнотонные отношения между неустойчивыми гармониями.

Романтическое искусство XIX века является новым этапом становления гармоний вводнотоновой группы. Обилие стилистических оттенков, громадный материал, который искусство этой поры и этого направления может предложить для анализа, не позволяет проследить интересующий нас процесс во всем его объеме или хотя бы в музыке наиболее крупных представителей романтического искусства. Поэтому нам придется ограничиться рассмотрением лишь наиболее характерных явлений, сконцентрировав свое внимание на одном имени, а именно на Ференце Листе. Но и в творчестве этого композитора, создавшего множество произведений различных жанров, мы выделяем для непосредственного рассмотрения относительно небольшой круг произведений, в первую очередь Сонату си минор и песни, привлекая другие произведения лишь от случая к случаю. Выводы, которые нам придется делать исходя из этого ограниченного материала, будут, конечно, ограниченными по своему приложению. Но при всем том нам думается, что указанные произведения позволяют судить об основных чертах гармонического стиля Листа и о наиболее важных тенденциях его развития.

Гармонический язык Листа богат и многообразен. В поисках новых выразительных средств композитор был поистине неутомим. Едва ли не с первых дней своей жизни Лист открывал в звуковом материале все новые и новые грани. Поиски Листа лежали, конечно, в русле основных тенденций развития гармонического языка в романтической музыке, но последние получали у Листа своеобразное, индивидуальное преломление. И это естественно, ибо Лист не только искал, но и находил. А любое открытие - индивидуально. И все же открытия Листа не принадлежат только ему. Они обусловлены общим движением романтической гармонии и, с другой стороны, сами явились впоследствии исходным материалом для дальнейшего развития гармонического мышления.

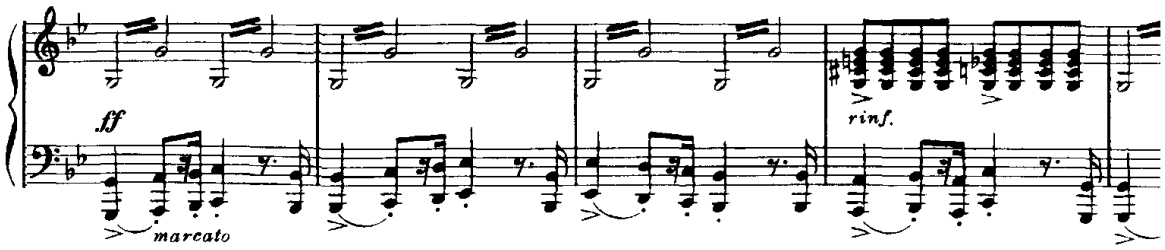
В нашу задачу не входит давать подробную характеристику гармонического стиля Листа. Ограничимся лишь рядом замечаний. Опираясь на классическую функциональную систему, Лист во многих своих произведениях обнаруживает диатонику как базу своего гармонического мышления. При этом следует отметить, что порою в музыке композитора ясно различимы элементы, связанные с влиянием венгерского народного искусства. Вместе с тем, в музыке Листа весьма существенную роль играют хроматические образования. Различные формы хроматизма в музыке Листа (что является отражением общих тенденций романтической гармонии) по сравнению с гармонией венских классиков ярче выявляют себя и в

количественном и в качественном отношении. Колористическое выделение альтерированных гармоний; смелое и разнообразное модулирование, включение в круг едва ли не обыденных средств энгармонических и эллиптических переходов; широкое применение мажоро-минорных и однотерцовых связей аккордов и тональностей; преодоление в результате всего этого в ряде поздних произведений классической функциональной системы - такой, вероятно, могла бы быть самая общая характеристика ладо-гармонической структуры музыки Листа. К этому мы должны лишь добавить (возвращаясь к предмету нашего исследования), что в музыке Листа продолжался процесс становления и развития вводнотонных гармоний и отношений.

Подобно предшествующему, классическому, этапу, в гармонии романтиков и, в частности, Листа вводнотонные и тритоновые отношения продолжают складываться. Потому следует, прежде всего, рассмотреть, как они проявляются между неустоями. Здесь мы находим формы, уже знакомые нам по классической музыке. Это, во-первых, соотношение двойной доминанты и минорной субдоминанты. Укажем, например, на песню "Альпийский охотник", где в конце вступления септаккорд двойной доминанты переходит в субдоминантовое трезвучие. Хроматическое полутоновое движение, связанное с «дезальтерацией», является в данном случае ключевым

для выявления взаимных «вводнотоновых» отношений рассматриваемых аккордов.

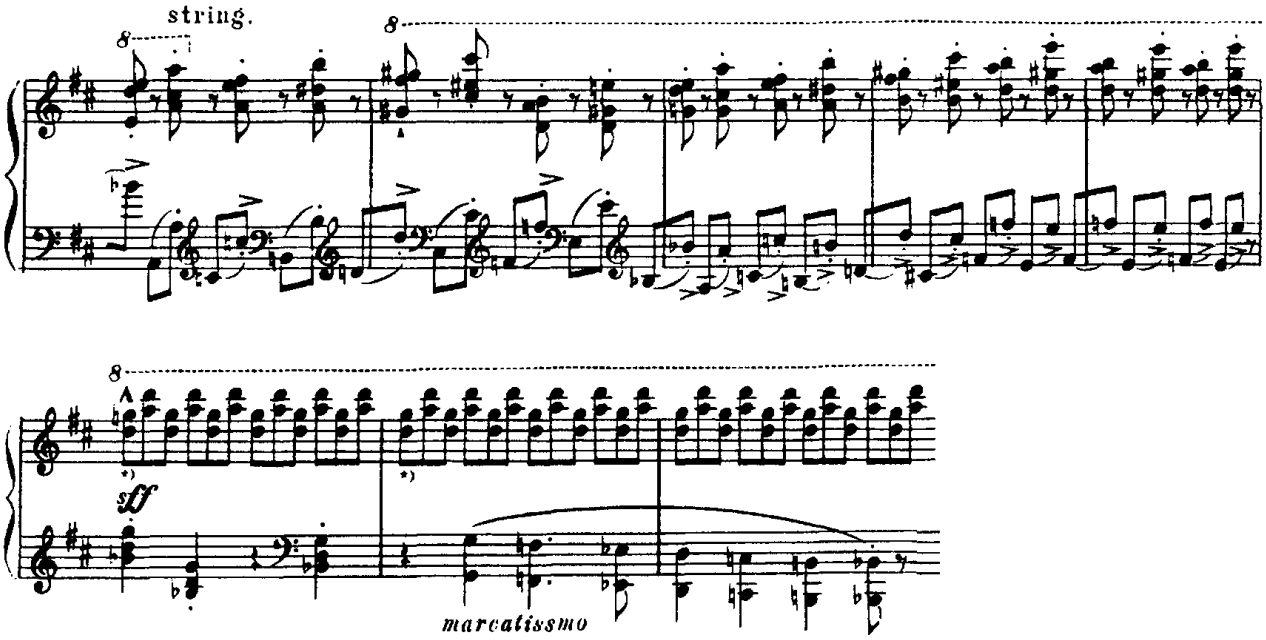
Пример 2.



Вслед за этим идет разрешение в тонику. Получается своеобразный плагальный каданс: двойная доминанта - субдоминанта - тоника.

В иной ситуации встречаем мы рассматриваемую последовательность в Сонате си минор. Остановимся прежде всего на заключительных тактах экспозиции.

Пример 3.



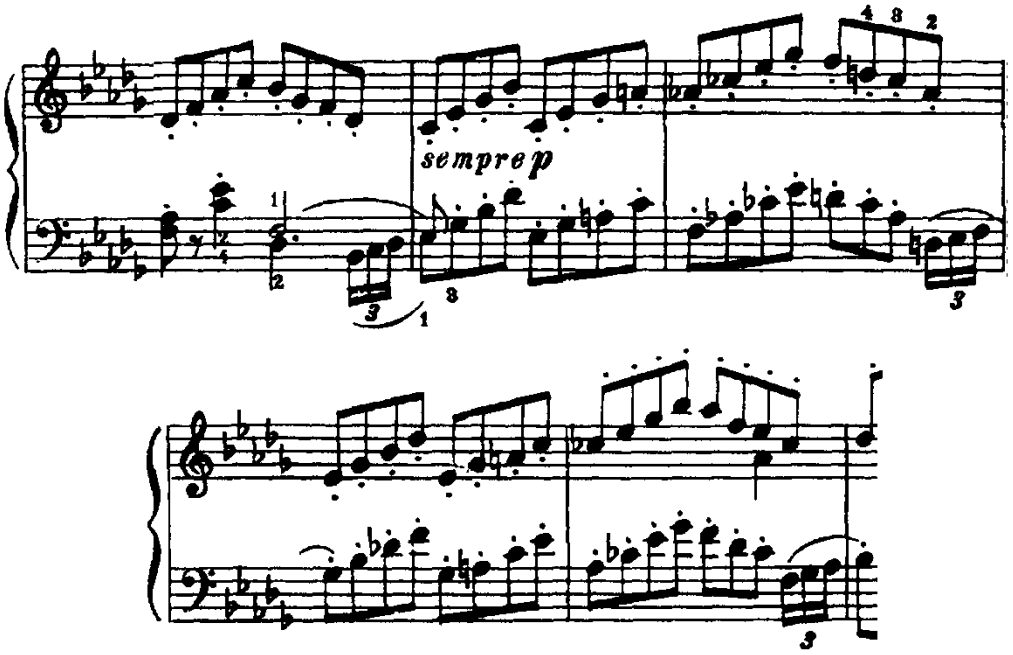
Ре минор - основная тональность анализируемого построения - выявляется через систему родственных тональностей. Тоническая гармония главного строя, равно как и тоники подчиненных тональностей, не появляются. Звучат обороты типа субдоминанта - доминанта. Последовательность двойная доминанта - субдоминанта возникает на грани секвентных звеньев, звучащих в доминантовой и главной тональностях: септаккорд двойной доминанты переходит в терцквартаккорд второй ступени. Таким образом, мы имеем здесь соединение аккордов типа E - g, но усложненное диссонирующими звуками.

Более определенно та же последовательность звучит в прерванном обороте, которым начинается переход к разработочному разделу Сонаты. Соль минорный аккорд здесь длительно

выдерживается, тоникализируется (особенно ясно это обнаруживается гаммообразным ходом баса). Здесь нет еще вводнотонных отношений с тоникой. Но относительная тоникализация неустоя является одним из тех путей, по которым и идет становление вводнотонных гармоний.

Последовательность двойной доминанты и субдоминанты встречается также в фугато. В интермедии, выдержанной в целом в тональности ми-бемоль минор, она выглядит следующим образом (пример 4, тт. 4-5).

Пример 4.



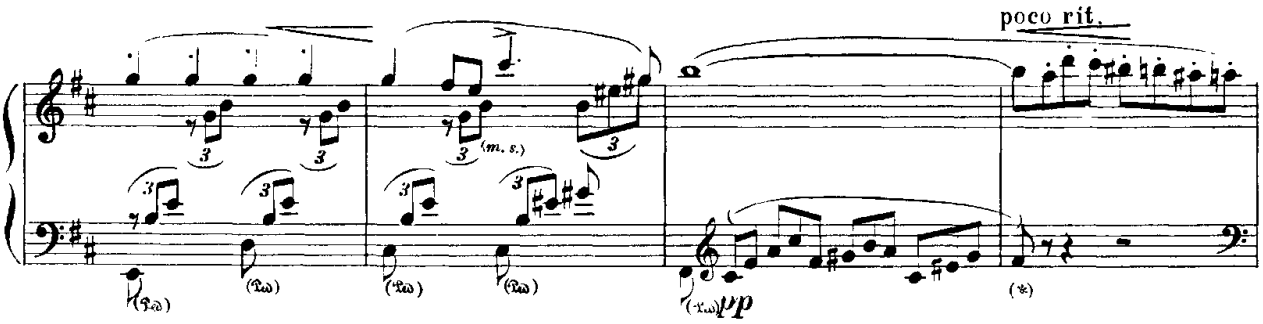
Двойная доминанта представлена здесь уменьшенным септаккордом, субдоминанта - нонаккордом четвертой ступени,

обрисованным движением двух голосов по звукам этого аккорда. Но более интересно начало интермедии (тт. 2-3), где сходная гармоническая последовательность может быть трактована двояко. Во-первых, ее можно рассмотреть в ми-бемоль миноре. В этом случае функциональнее значение гармоний будет то же, что и в 4-5 тактах. Но, во-вторых, здесь кончается очередное проведение темы фугато в тональности си-бемоль минор, и рассматриваемая нами пара аккордов может быть трактована как сочетание вводной доминантовой гармонии и специфической вводнотонной гармонии к доминанте си-бемоль минора (as^6), т. е. как последовательность доминанты и двойной субдоминанты. Для анализируемого отрывка возможность такой трактовки является минимальной, поскольку дальнейшее развитие реально уводит нас в тональность субдоминанты и двойная субдоминанта в новом строе оказывается просто субдоминантой. Но, в принципе, возможно толкование минорного трезвучия, возникающего на седьмой ступени минора (или некоторых усложнений этого трезвучия), как гармонии главного строя. Порою оно ведет себя как двойная субдоминанта (но не как субдоминанта тональности четвертой ступени, т. е. более глубоко проникает в главный строй - об этом мы будем писать позже).

В других случаях трезвучие седьмой ступени минора может выступать как вводнотонная гармония к доминанте. Примеры такого

рода мы видели в музыке Баха и венских классиков, но для Листа этот гармонический прием (насколько мы можем судить по просмотренным нами произведениям) не характерен. Некоторым исключением можно считать лишь следующие такты из второй темы побочной партии Сонаты си минор.

Пример 5.



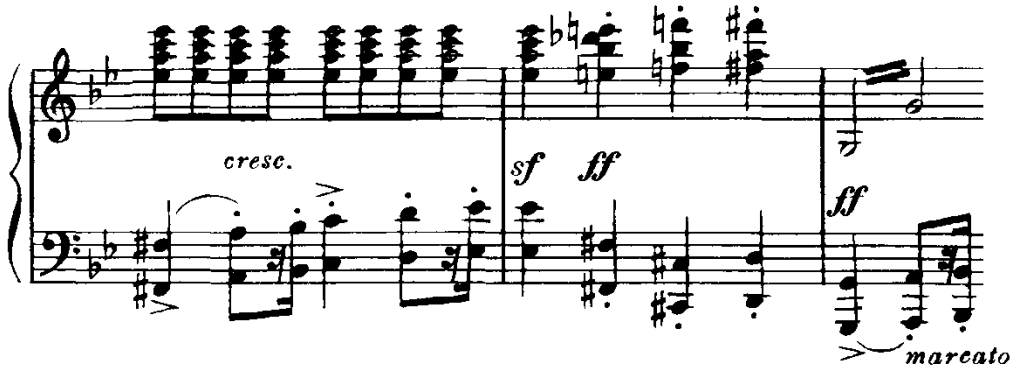
Ми минорный аккорд, являющийся второй ступенью основного для данного раздела ре мажора, усложняется во втором такте приводимого примера звуком до-диез (как бы превращается во вторую ступень си минора), а затем переходит в доминантовый септаккорд фа-диез минора (тональность третьей ступени). Эта эллиптическая последовательность и есть вводнотонная последовательность к доминанте, причем интересно, что значение двойной субдоминанты (для ми минорного аккорда) как бы подчеркивается несостоявшимся отклонением в си минор.

Гораздо чаще и определеннее Лист использует другую гармонию, вводнотонно соотносящуюся с доминантой, - минорное трезвучие

третьей ступени минора (сейчас речь идет только о миноре, поскольку минорное трезвучие третьей низкой ступени мажора вводнотонно соотносится не только с доминантой, но и с тоникой, о чем мы будем писать позже.)

Во вступлении к песне "Альпийский охотник" встречаем следующее построение:

Пример 6.

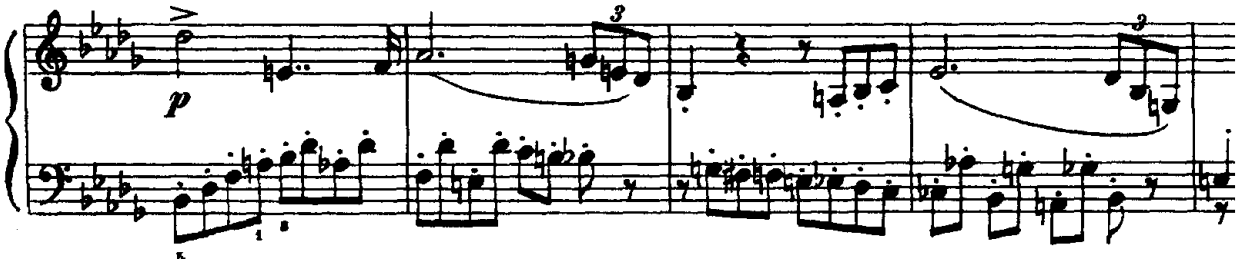


Уменьшенный вводный септаккорд соль минора выступает как вспомогательный к малому мажорному септаккорду, который, в свою очередь, энгармонически разрешается как альтерированная двойная доминанта в секстаккорд третьей минорной ступени. Непосредственно вслед за ним звучит доминантовое трезвучие главного строя. Вводнотонная природа рассматриваемой гармонии (третьей минорной ступени) по отношению к доминанте обнаруживается здесь весьма ясно. Легко заметить, что она

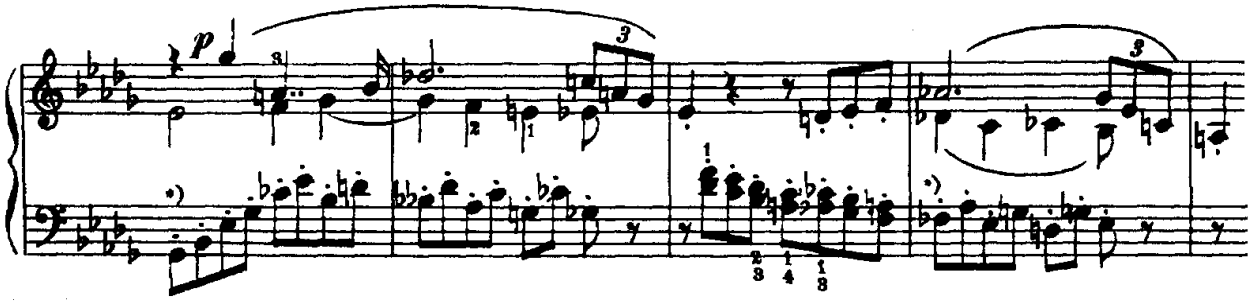
выполняет, в сущности, функцию двойной доминанты (ее можно, пожалуй, назвать, однотерцовой двойной доминантой).

Если в "Альпийском охотнике" третья минорная ступень предшествует доминанте, то в фугато из сонаты она звучит после нее. Это создает эффект прерванного оборота. В третьем, си-бемоль минорном проведении темы фугато начало изложено в субдоминантовой тональности ми-бемоль минор. (Пример 7б., т.т. 1-2).

Пример 7а.



Пример 7б.



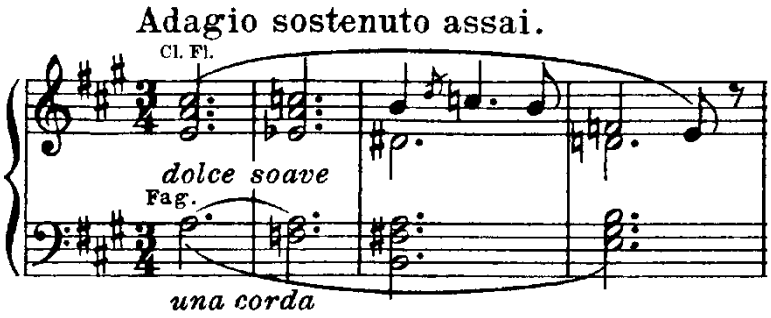
Тоника сменяется двойной доминантой, доминантой с секстой, а затем звучит соль-бемоль минорный секстаккорд, являющийся в

данном случае третьей минорной ступенью. Совершенно аналогичное развитие имеет место и в последнем проведении темы фугато (после интермедии), начинающемся в тональности ля-бемоль минор.

Возможна и несколько иная трактовка гармонического развития в проведениях темы фугато. Если брать более крупный план и рассматривать гармонии с точки зрения основной для каждого проведения тональности, то мы получим, к примеру, для проведения темы в фа миноре (пример 7а) следующую последовательность: т.1 - субдоминанта, т.2 - септаккорд седьмой ступени, т.3 - доминантсептаккорд. Причем гармония второго такта дается с задержанием, в результате чего на вторую долю звучит "шубертова" шестая ступень. (В следующем си-бемоль минорном пооведении, эта гармония возникает уже на первой доле второго такта. Пример 7б). Но нас интересует сейчас не шестая минорная ступень, а ее отголосок двумя тактами позже. Доминантовую гармонию третьего такта сменяет секстаккорд третьей минорной ступени, являющийся для доминанты как бы ее "шубертовой" гармонией. Но если шестая минорная ступень в миноре не требует вводнотонного обоснования, а может быть объяснена в системе миноро-мажора, то ее аналог, относящийся к мажорной доминанте, оказывается к последней именно вводнотонной гармонией (однотерцовой двойной доминантой).

Существенную роль в музыке Листа играют тритоновые соотношения неустоев. Развивая традиции классиков, Лист нередко сопоставляет две разновидности двойной доминанты - на шестой низкой ступени и на второй. Интересный пример такого рода встречаем мы в начале Второго концерта:

Пример 8.

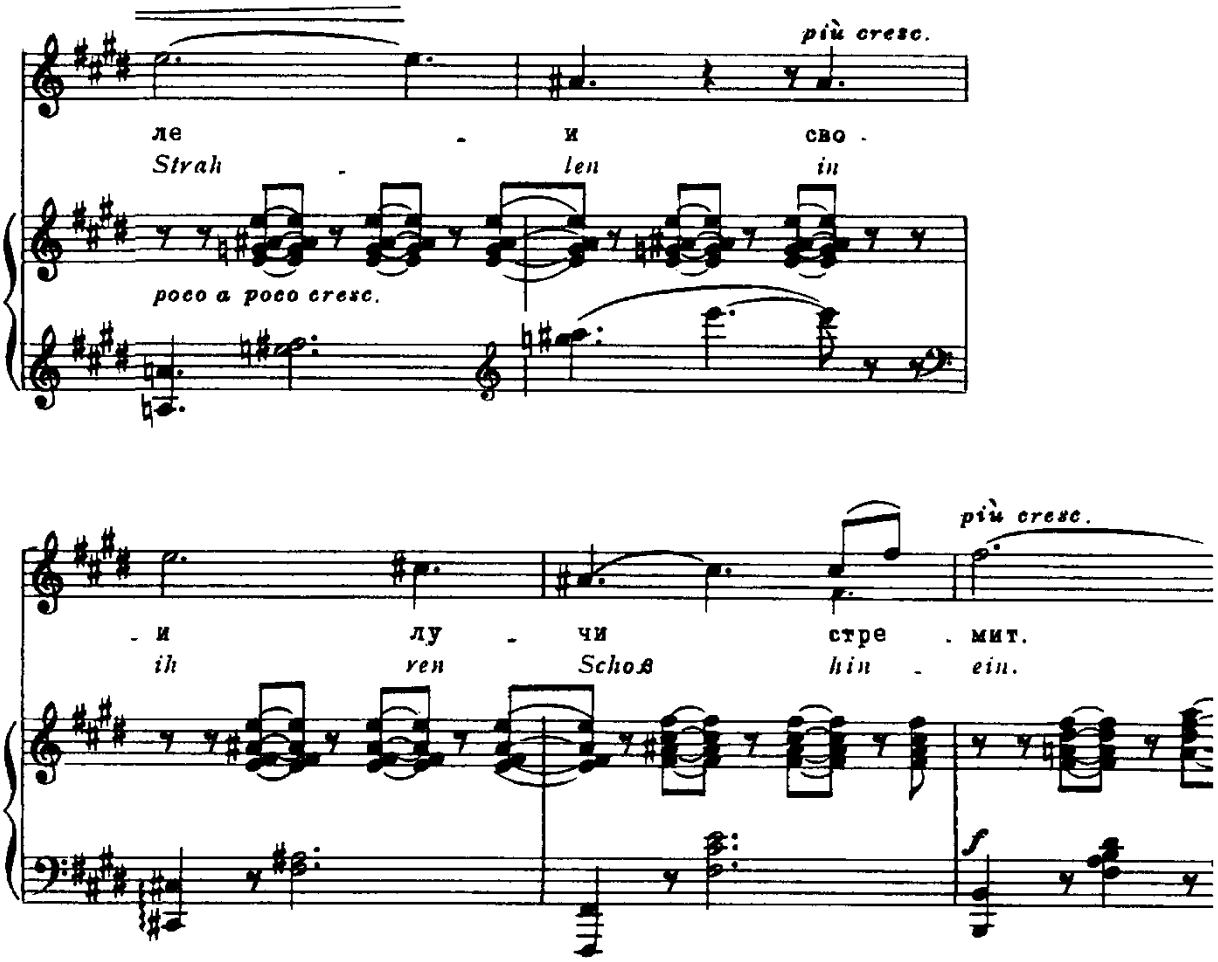


Рассматриваемая нами последовательность дана здесь в медленном темпе, что создает предпосылки к любованию каждой звучностью, к фиксированию внимания на каждой смене гармонии. Это уже не мимоходом, в результате проходящего движения возникающее соотношение (ср. Моцарт. Реквием, Lacrymosa, тт. 16-17), а последовательность, приобретающая относительную самостоятельность, обособленность от тонического устоя (что соответствует характерной для романтической гармонии тенденции к обособлению неустоев, к приобретению ими самостоятельной эстетической значимости. По-своему показательны некоторое раскрепощение голосоведения, выраженное тритоновым ходом баса,

а также нотация, отступающая от общепринятой нормы и подчеркивающая тритоновое соотношение рассматриваемых гармоний. При повторном проведении последовательности (со вступления солиста) она дается в увеличении - каждая гармония звучит по два такта. Это еще раз подчеркивает самостоятельную значимость каждого соотношения. Гармония альтерированной двойной доминанты, казалось бы, упрощается, вместе нее звучит шестая низкая ступень. Но на самом деле последовательность стала более динамичной, так как звуковой состав следующей затем двойной доминанты на второй ступени имеет меньше общих звуков с предшествующим аккордом, и оба эти аккорда не принадлежат уже к одной функции. Здесь мы встречаем в "онтогенетическом" преломлении характерную для эволюции ладо-гармонических средств закономерность: первоначально то или иное соотношение прорабатывается на диссонансах, которые (в силу того, что включают в себя относительно большее количество звуков) оказываются по звуковому составу более родственными друг другу, чем аналогичные гармонии в их трезвучных вариантах. Последние лишь со временем приобретают возможность непосредственного сопоставления. И, наконец, только что рассмотренный нами пример составляет зерно основной темы концерта. Это еще одно свидетельство зрелости и высокой степени осмысленности тритонового соотношения двух двойных доминант.

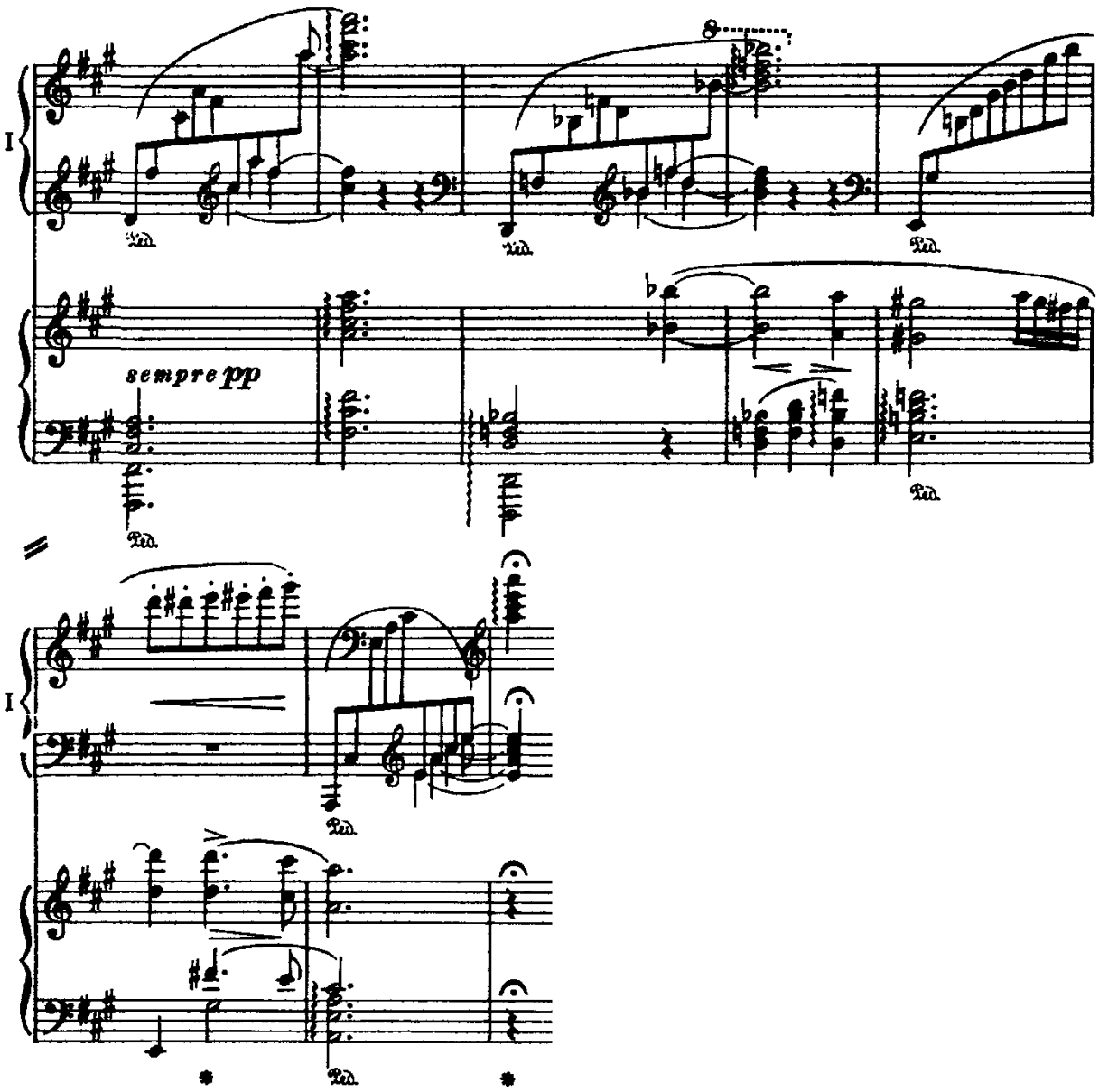
Прежде чем перейти к иным функциональным вариантам тритонового соотношения гармоний, укажем еще на один образец последования двух двойных доминант, который в некоторых отношениях родственен предыдущему (длительное выдерживание каждого аккорда), но отличается от него, прежде всего, местоположением в форме - готовит серединный каданс на доминанте:

Пример 9. Ф. Лист. В реке цветок лилеи.



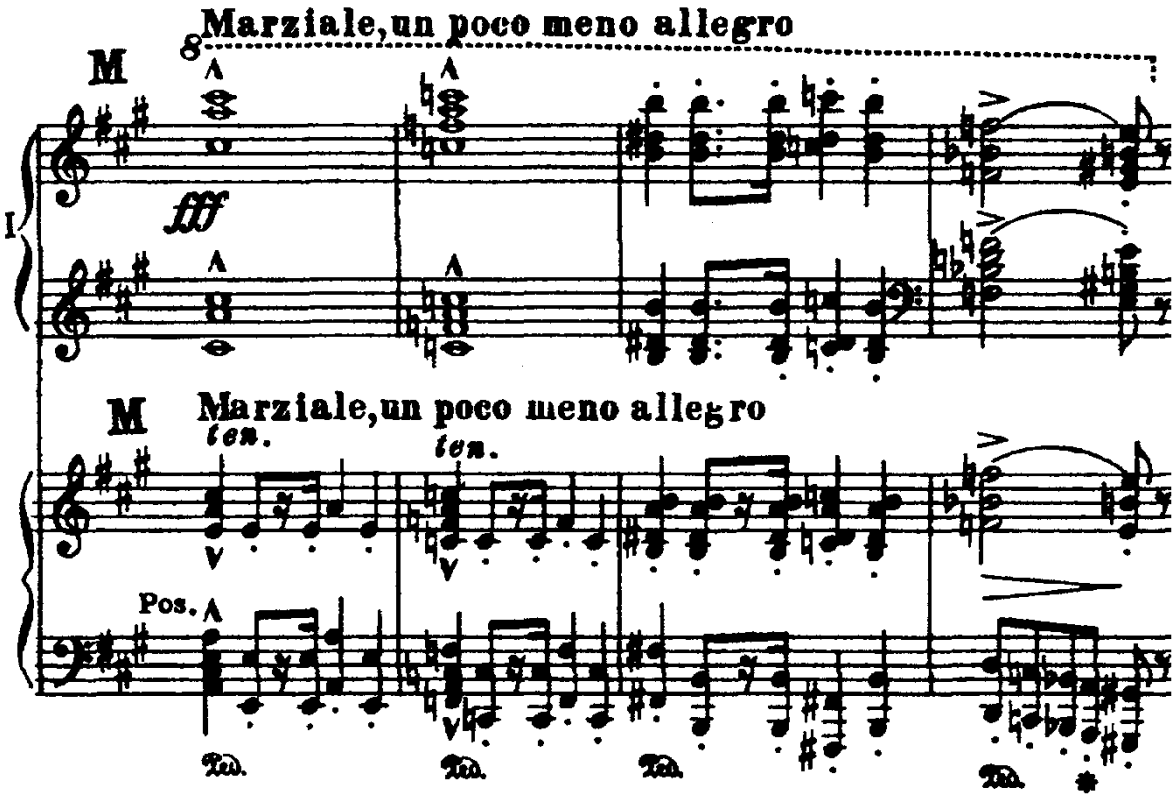
Рассмотрим теперь примеры тритонового соотношения аккордов иного рода - второй низкой и доминанты. В произведениях Листа они не редкость. Мы встретим их в середине построений, как, например, в главной партии Второго концерта, где неаполитанская гармония, усложненная проходящей септимой, переходит в не менее острый малый доминантовый нонаккорд:

Пример 10.



Но если в приведенном примере доминанта сохраняет абсолютную неустойчивость и тут же разрешается в тонику, то в репризе мы встречаем последовательность вторая низкая - доминанта в иных условиях:

Пример 11.

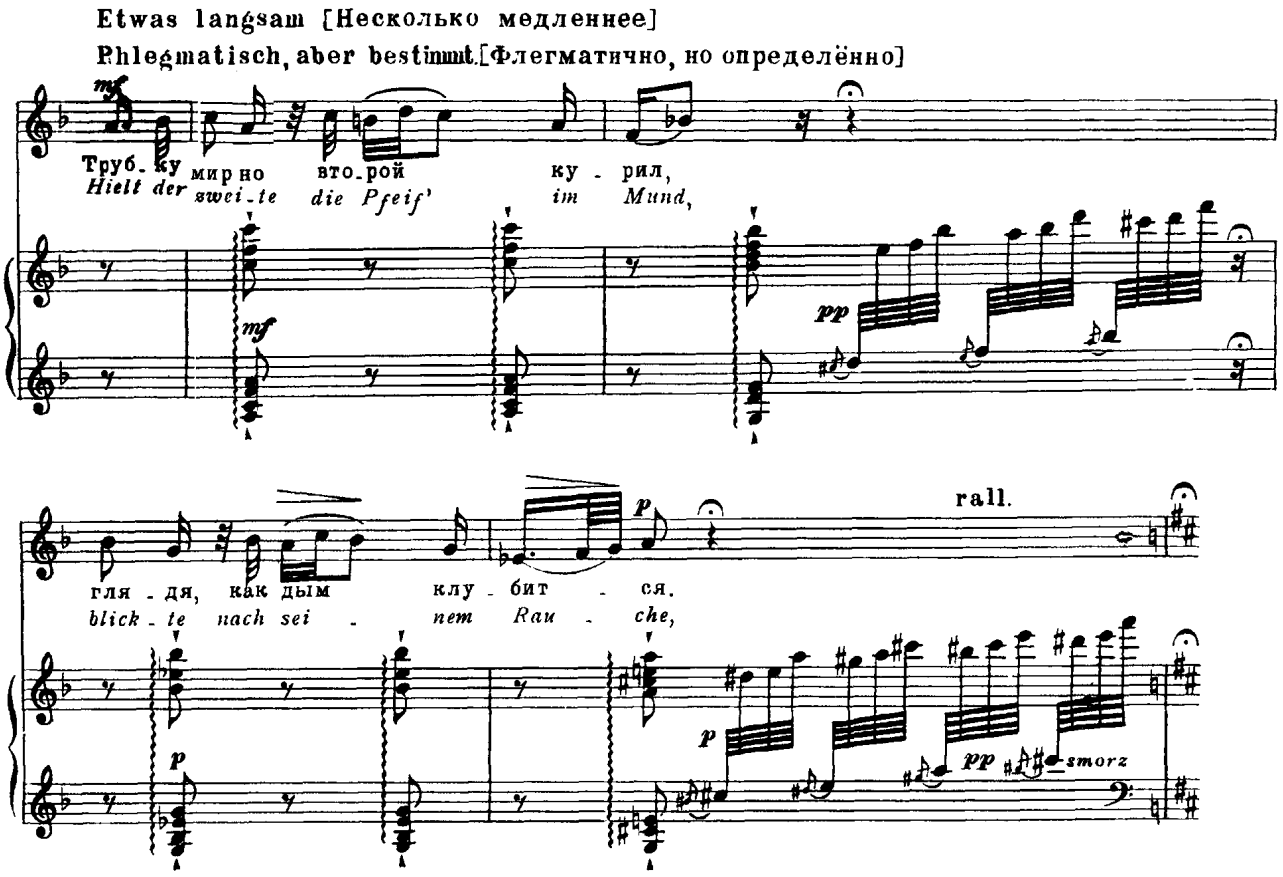


Здесь она замыкает построение и звучит относительно устойчиво. Это происходит потому, что доминанта в половинных каденциях вообще имеет тенденцию к тоникализации, усугубляемой в данном случае ярким звучанием двойной доминанты (т. 3) и предшествующей ей шестой низкой ступени (в строе Ми это звучит как вторая низкая - доминанта). Кроме того, относительная устойчивость Ми обусловлена повторностью тритонового отношения (Фа - Си, В - Е). Факторы относительной устойчивости Ми мажорного аккорда являются вместе с тем факторами,

превращающими вторую низкую Ля мажора в тритоновую функцию строя Ми.

В песне "Три цыгана" соотношение второй низкой и доминанты имеет место перед началом нового раздела:

Пример 12.



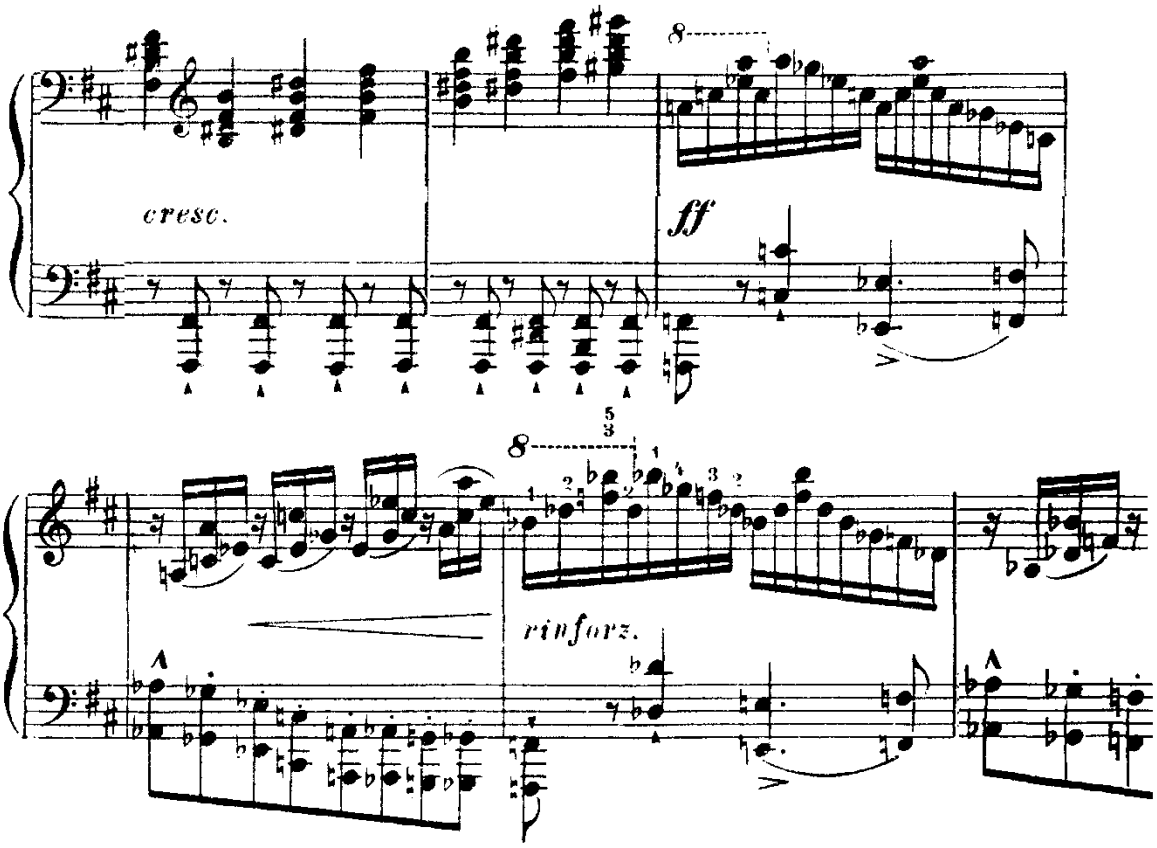
Неустойчивый характер доминанты ощущается здесь, пожалуй, гораздо сильнее, что подчеркнуто употреблением ее в виде секундаккорда. Но все же метрические условия (заключение второго двутакта), а также требуемый Листом характер исполнения

(замедление, smorzando, фермата перед началом следующего построения) оставляют некоторую возможность услышать доминанту как относительный устой, а вторую низкую ре минора как тритоновую функцию к Ля.

Во всяком случае, такие примеры способствуют выработке ощущения относительной самостоятельности тритонового отношения и установлению тритоновой функции.

Тритоновые отношения встречаются у Листа и в иных ситуациях. В следующем эпизоде Сонаты си минор происходит отклонение из тональности Си мажор в тональность си-бемоль минор.

Пример 13.

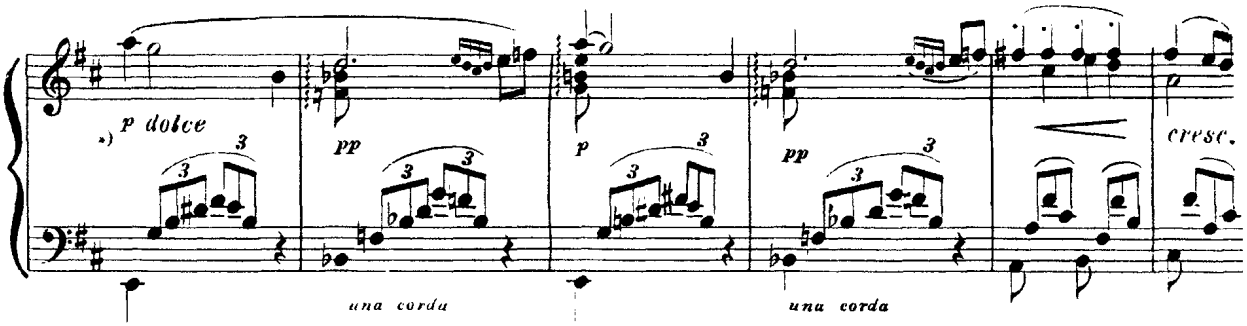


Исходная тональность является для последующей тональностью второй низкой ступени, а вслед за ней идет доминанта нового строя. Надо сказать, что приравнение тоники неаполитанской гармонии и включение далее доминанты, имеющей с предшествующей гармонией тритоновое отношение, встречается не только у Листа. Это довольно обычный для музыки XIX века гармонический прием, встречающийся, как правило, при возвращении в исходный строй или при соотношениях двух неустойчивых подчиненных тональностей. Распространенность этого приема свидетельствует об осознанности неаполитанской гармонии как неотъемлемого

атрибута тональности, а через это - об осознанности тритонового отношения между неустоями. Проявлением указанной закономерности и является рассматриваемый пример из Сонаты Листа. Появление септаккорда на звуке фа может, конечно, классифицироваться как элизия (термин Б. Асафьева), как очередное нарушение равновесия, которые следуют в том разделе Сонаты, откуда заимствован данный отрывок, одно за другим. Но это лишь одна сторона явления. Другая состоит в том, что соотношение Си-Фа приобретает относительную самостоятельность, подчеркиваемую длительностью выдерживания каждого аккорда, отсутствием определенного разрешения в си-бемоль минор (появление его квартсекстаккорда воспринимается как новая неожиданность, еще одна элизия), а также тематической обособленностью двутакта, построенного на базе септаккорда от фа (завершенное мотивное образование, воспроизводимое затем на следующей гармонии).

Тритоновые отношения прорабатываются Листом не только в последовательности двух двойных доминант или в последовательности второй низкой ступени и доминанты. Они могут встретиться и в ином ладовом контексте. В Сонате си минор мы встречаем интереснейшую последовательность второй и шестой низкой ступеней:

Пример 14.



Тоника господствующего здесь ре мажора не теряет своей регулирующей роли во время звучания данного отрывка. Но мотивное обособление тритонового соотношения, двукратное проведение мотива, построенного на его основе, приводят к выделению данного гармонического отношения, к его относительной самостоятельности. Переменные функции выявляются здесь наряду с основными. Балансирование между теми и другими и есть обнаружение тенденции к осознанию тритонового отношения вне зависимости от регулирующего тонального центра, который до поры до времени является условием существования анализируемой последовательности.

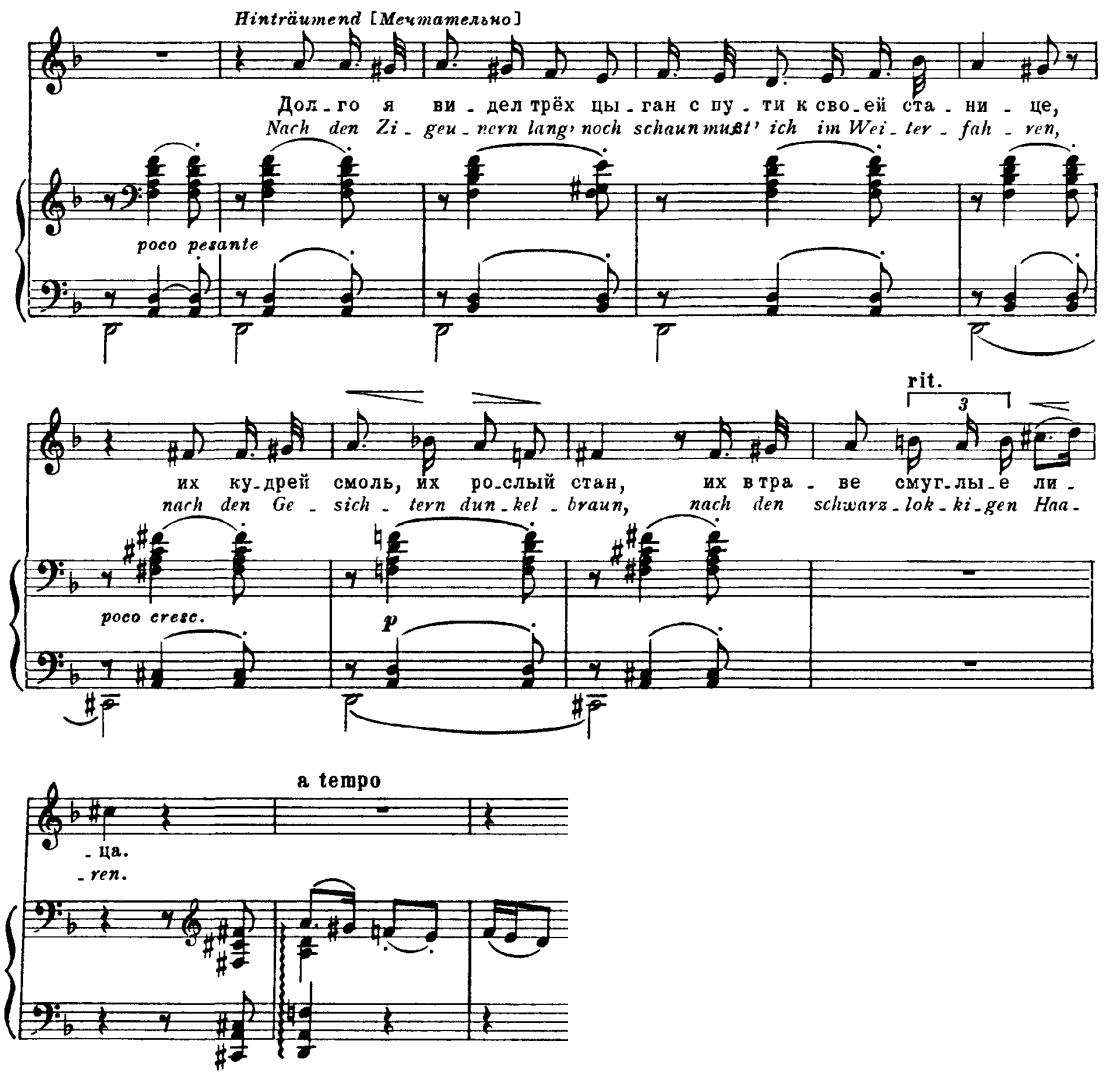
Вернемся теперь к вводнотонным соотношениям неустоев и рассмотрим некоторые особые случаи, возникающие при исследованиях побочных ступеней.

В примере, который мы только что рассматривали, Си-бемоль мажорный аккорд (шестая низкая) переходит в фа-диез минорный секстаккорд (третья ступень главенствующего Ре мажора). Это вводнотонная связь, подобна той, которая встречается в "Гавоте" С.

Прокофьева (соч. 32). Показательно, что у Листа фа-диез минор относительно устойчив, похоже, что он подчиняет себе си минорную гармонию как субдоминанту. А Си-бемоль мажор является по отношению к фа-диез минору как бы однотерцовой субдоминантой. Таким образом, мажоро-минорная система, на основе которой в приводимом примере появляется Си-бемоль мажорная гармония, оказывается истоком для формирования новых связей и отношений.

Подобные явления мы можем наблюдать и в условиях миноро-мажора. Последовательность трезвучий Си-бемоль мажор и фа-диез минор встречается в песне Листа "Три цыгана":

Пример 15.



Отличие от случая, который мы встретили в предыдущем примере, лишь в том, что тоникой лада здесь является не Ре мажор, а одноименный к нему ре минор. Есть, правда, еще одна деталь: на шестой ступени здесь строится альтерированная гармония двойной доминанты. Звук соль-диез, появляющийся здесь в мелодии приближает фа-диез минорный аккорд к основному строю и создает эффект энгармонизма звучности малого мажорного септаккорда

($DDVII_{6/5}^{3b}$ = $VII_{4/3}^{5b}$). Одновременное проявление принципов мажоро-минора (миноро-мажора) и энгармонических явлений мы встретим у Листа и в других случаях.

Последовательность фа-диез минорного и си-бемоль мажорного трезвучий является для Листа своего рода "закрепленным" аккордовым соотношением[3[1]], Лист применяет его и в иных тональных условиях (см. пример 10). Здесь эти гармонии выполняют роль шестой и второй низкой ступеней. Относительная самостоятельность и особого рода выразительность каждого аккордового соотношения в указанном примере обусловлена ранее отмеченным нами длительным выдерживанием каждой гармонии.

И, наконец, еще один случай вводнотонных соотношений между неустоями отметим в приведенном ранее примере из репризы Второго концерта (см. пример 11). Мы имеем в виду последовательность двойной доминанты и неаполитанской гармонии. Ни та, ни другая не могут быть признаны здесь хотя бы относительным устоем. Если признать таковым Ми мажорный аккорд, то появление Си-бемоль мажорного аккорда после доминантовой гармонии на звуке си производит скорее впечатление прерванного оборота. Но рассматриваемый пример интересен другим. Аккорды Ля, Си и Ми, образующие группу гармоний, находящихся в кварто-квинтовой зависимости друг от друга,

---

[3[1]] Аналог "закрепленным" тональным отношением. См. В. Берков. Гармония, ч. III. - М.: Музыка, 1966, стр. 97-93.

чередуются здесь с аккордами Фа и Си-бемоль, также близко родственными между собой. Две эти группы полутоново соотносятся одна с другой, а отдельные гармонии, их представляющие, чередуются, что создает периодические сгущения и разряжения ладово-функциональной напряженности, осуществляемые вводнотонными и тритоновыми соотношениями.

Особую форму проявления относительной самостоятельности вводнотонных отношений мы можем наблюдать в случаях секвенцирования гармонических последовательностей, на них основанных.

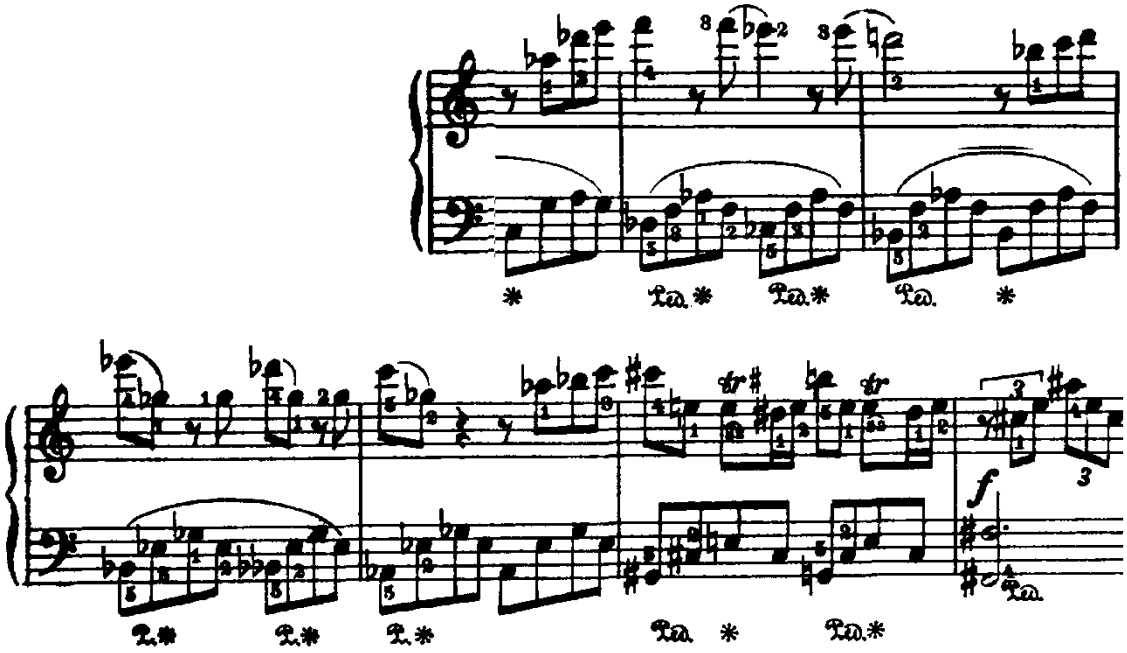
Известно, что в классической музыке преобладают секвенции, звенья которых строятся по типу неустойчивость - устойчивость (обычно последовательность доминанты и тоники)[4[2]]. Это и понятно. Ведь каждое звено секвенции - самостоятельное, отдельное построение. Завершание его устоем является до некоторой степени необходимостью, так как в противном случае относительная изолированность, структурная самостоятельность звена могла бы выявиться недостаточно. Но уже в классической музыке встречаются секвенции, звенья которых оканчиваются на доминанте. В этом, с одной стороны, можно видеть стремление сделать секвенцию более динамичной и внутренне цельной. Но, с другой стороны, здесь обнаруживается и противоположная тенденция,

---

[4[2]] См. В. Берков. Гармония. Учебник, ч.III. - М.: Музыка, 1966, сс.28-29.

связанная со способностью доминанты к тоникализации. Этому способствует помещение ее в конце звена секвенции. Пример такого рода мы находим в до минорной "Фантазии" Моцарта:

Пример 16.

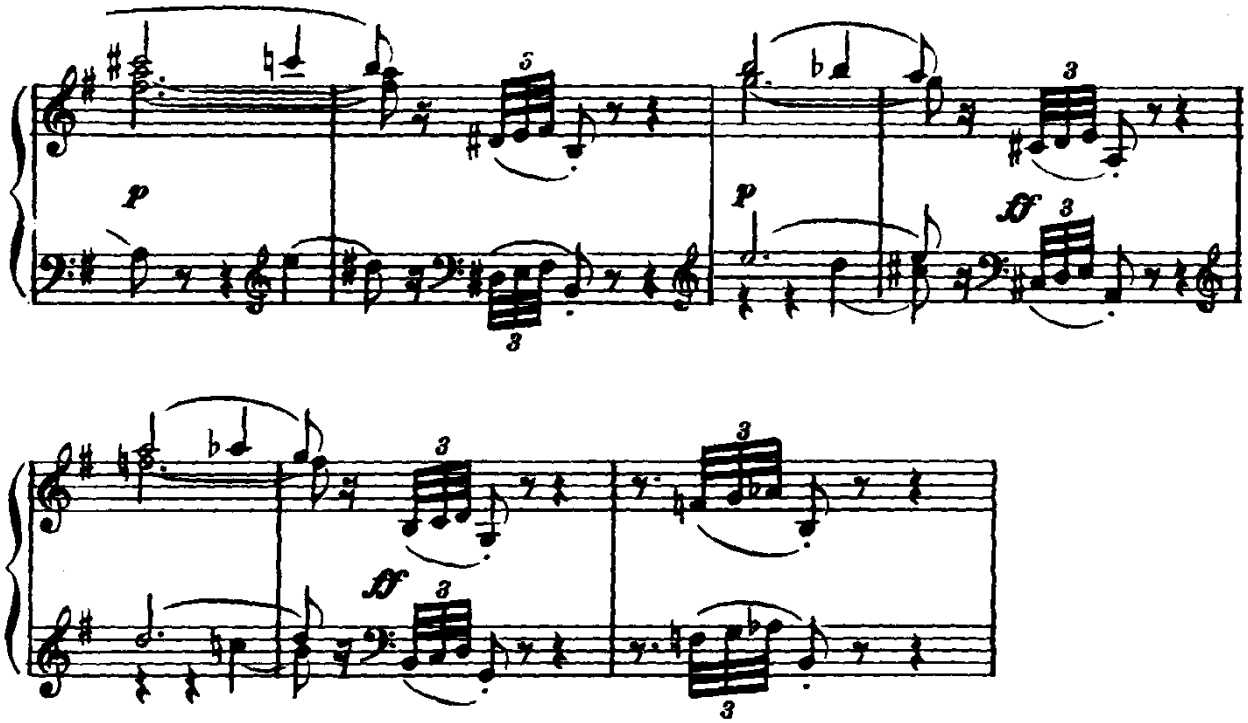


Секвентные сдвиги в ми-бемоль минор, ре-бемоль (до-диез) минор и си минор выполняются так, что каждое модулирующее звено секвенции заканчивается на доминанте. И, несмотря на диссонантное звучание доминанты (септаккорд), она всюду воспринимается как относительный устой.

Другой пример такого рода мы встречаем во втором действии оперы М. Глинки "Иван Сусанин" [5[3]]:

[5[3]] Эта секвенция анализируется в учебнике В. Беркова. См. цит. изд., сс. 32-33.

Пример 17.



В обоих примерах каждое звено заканчивается последовательностью минорной субдоминанты и доминанты, внимание фиксируется на данной последовательности, и, в силу относительной завершенности каждого построения, мы вправе говорить, что каждое звено оканчивается оборотом типа неустой (субдоминанта) - относительный устой (мажорная доминанта). По отношению к этому относительному устою предшествующая субдоминанта является вводнотонной гармонией, что обнаруживается в голосоведении рассмотренных образцов.

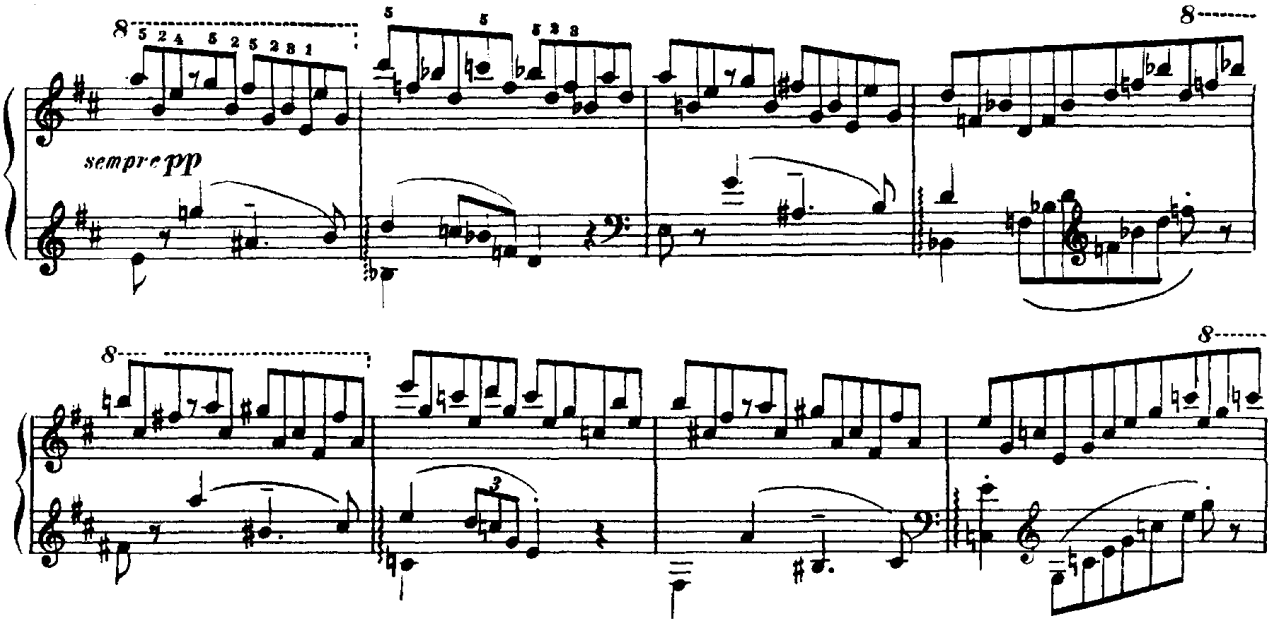
Можно заметить, что рассмотренные секвенции являются вариантом "золотой секвенции" (термин В. Беркова), поскольку основные тоны крайних гармоний в звене оказываются между собой в кварто-квинтовом соотношении[6[4]]. Аналогично обстоит дело и на гранях звеньев, при переходе от одного звена к другому.

Другое мы наблюдаем в Сонате Листа (см. пример 3). Здесь секвентные звенья типа субдоминанта - доминанта в своей совокупности не образуют непрерывного кварто-квинтового ряда и, несмотря на мимолетное появление каждой новой тональности, функционально являются более самостоятельными.

Более яркий пример секвенцирования находим мы у Листа на тритоновое соотношение. Ранее мы писали уже о тритоновой последовательности во второй теме побочной партии Сонаты (см. пример 14). В развитии это соотношение тематически обновляется (вспоминается мотив из главной партии) и секвенцируется:

Пример 18. Ф . Лист. Соната си минор.

[6[4]] Это, кстати, также позволяет говорить об относительной устойчивости последнего аккорда каждого звена секвенции.



Первоначальное значение сопоставляемых гармоний - вторая и шестая низкая ступени - в секвентном движении не выявляется. Какого-либо ясно слышимого подчинения рассматриваемого отношения другому строю также нет. В результате его надо рассматривать автономно, и кроме непосредственной тритоновой координации (точнее - в однотерцовой системе, поскольку один аккорд минорный, а другой мажорный) в данном случае предложить что-либо просто невозможно. И хотя приведенная секвенция помещена Листом в зону "относительной ладотональной неопределенности"[7[5]], т. е. указать устой и неустой внутри звена или в непосредственной близости от него затруднительно, тем не менее, можно констатировать, что секвентное повторение тритоновой последовательности придает ей относительную самостоятельность и

[7[5]] Термин В. Беркова.

позволяет говорить о некоторой устойчивости аккордов, завершающих построения (в силу тенденции слышать заключительные гармонии как относительные устои, а также в силу чисто метрических причин: ведь эти гармонии приходятся на тяжелые такты).

Возможно, впрочем, и иное слышание: тоникой можно считать начальные аккорды построений. Такая трактовка допустима в силу инерции восприятия: ведь в предшествующем построении ми минорный, а затем и фа-диез минорный аккорды звучали как опорные, устойчивые. Подобное значение можно придать им и в анализируемом построении. Тогда си-бемоль мажорный и до мажорный аккорды будут восприниматься как неожиданное нарушение, элизия, выход в чуждую исходной ладотональную сферу.

Во всяком случае, эта гармонически смелая листовская секвенция - шаг к выявлению самостоятельности тритоновых отношений. То, что у Листа остается еще "относительно неопределенным", приобретает впоследствии достаточную меру определенности.

Насколько привычными для Листа являются некоторые вводнотонные отношения (в частности, соотношение минорной субдоминанты и мажорной доминанты) и насколько они уже не кажутся ему достаточно динамичными и интересными, а скорее оцениваются как трафаретные и изживающие себя - обо всем этом

можно судить по одному интересному приему, наблюдаемому в его песнях. Речь идет об однотерцовой подмене одного из аккордов, находящихся во вводнотонном отношении друг к другу.

Песня "В реке цветок лилеи" написана Листом в Ми мажоре. Примерно в середине первого куплета звучит прерванный оборот и вводится шестая низкая ступень - до мажорный секстаккорд:

Пример 19.

dolce

как снег мер-ца-я, бли-ста-я, гля-
die Blät-ter flimmern und blit-zen, der

sempre pp

un poco rall. pp sempre dolciss.

-дит он вло-но вод. А
Kelch ist weiß wie Schnee. Da

sempre pp ppp

a tempo

в не-бе свет-лый ме-сяц
gießt der Mond vom Him-mel

sempre pp

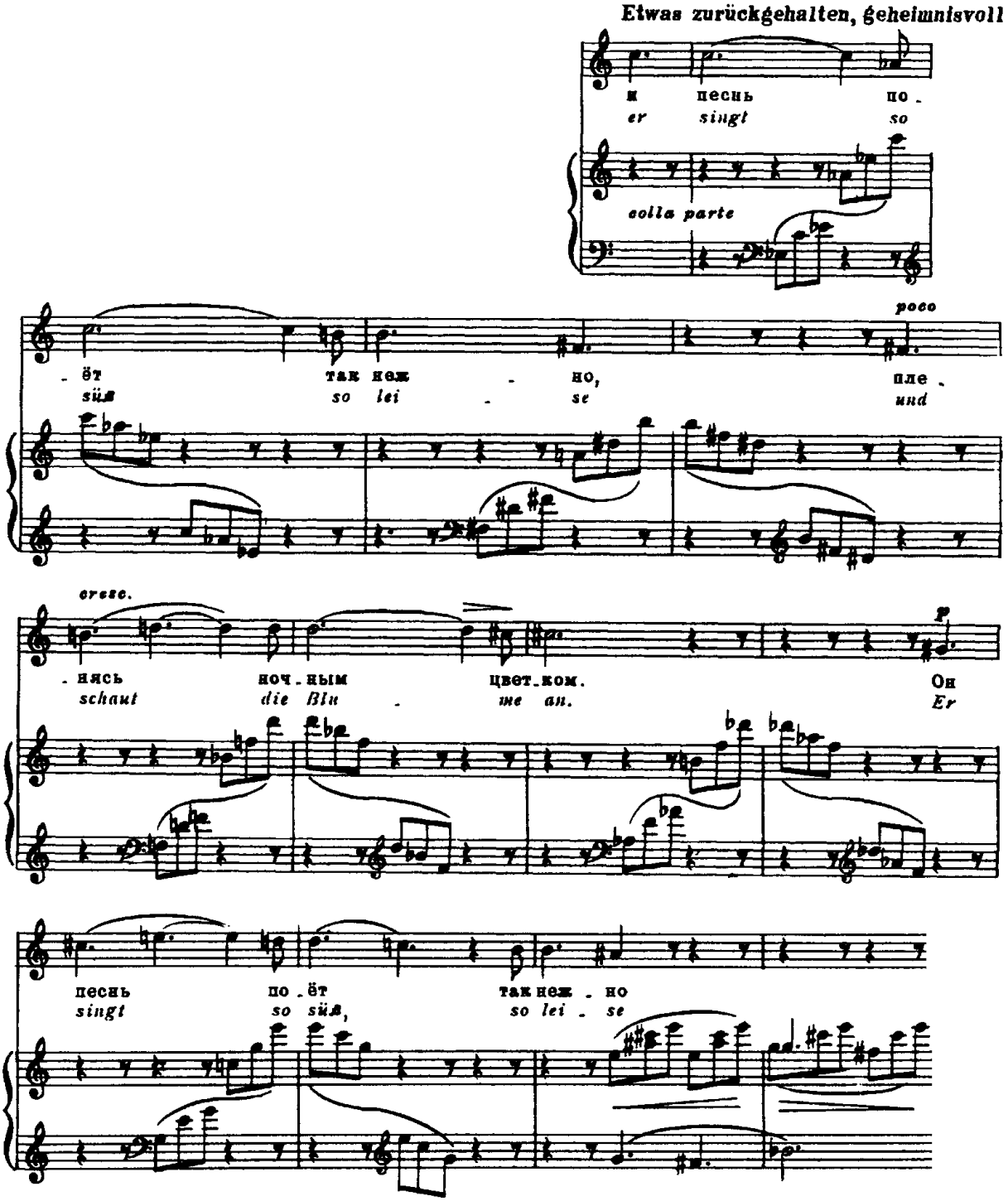
(sopra)

всю
all'

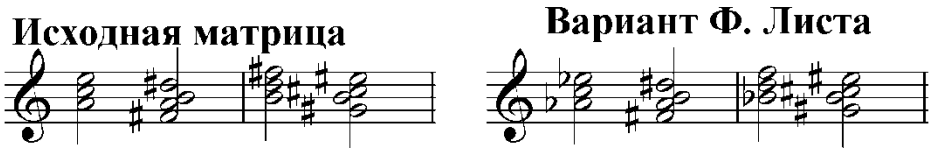
Далее следуют Ля-бемоль; мажорный квартсекстаккорд и доминантовый терцквартаккорд главной тональности.
(Последние две гармонии затем звучат еще раз). Как понимать в данном случае Ля-бемоль мажорную гармонию? Можно, конечно, пойти по обычному пути. Поскольку мы имеем здесь терцовые соотношения, то, казалось бы, вполне допустима трактовка данной последовательности исходя из принципов мажоро-минора. Но, на наш взгляд, такое истолкование является внешним. Оно не позволяет вскрыть внутренних пружин гармонического развития в приведенном фрагменте, не позволяет объяснить его на единой тональной основе, а требует ввести в анализ модуляционность: Ля-бемоль мажорный аккорд оказывается шестой низкой ступенью До мажора, после которой вдруг следует доминанта главного строя.

На самом деле картина более ясная. Шестая низкая ступень Ми мажора должна была бы смениться его минорной субдоминантой (ля минорный аккорд), а далее по обычной функциональной логике перейти в доминанту. Но Лист "подменяет" минорную субдоминанту ее однотерцовой гармонией. Еще нагляднее выступает однотерцовая подмена во вводнотонном соотношении во втором, несколько более развитом, динамизированном куплете песни:

Пример 20.



Гармоническая схема к данному примеру:



Лист секвенцирует пару гармоний: As - H_7, B - Des_7. (Затем следует варьированное по отношению к двум предыдущим третье звено). В основе этой секвенции лежит субдоминантово-доминантовое звено, но с заменой минорной субдоминанты ее однотерцовой гармонией. Колоритная и полная неожиданностей, тонально неопределенная последовательность, данная здесь Листом, является вариантом трафаретной (во всяком случае для современного слуха) секвенции.

Однотерцовую подмену минорной субдоминанты Лист применяет и при последовательностях типа доминанта-субдоминанта. Обратимся к секвенции из песни "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел":

Пример 21.

p

тот вас не знал, не .
der kennt euch nicht, ihr

pp

ten. ten.

una corda

бес - ны - е си - лы.
himm - li - schen Mäch - te.

pp

ten. ten.

cresc.

Вы нам да - ё - те
Ihr führt ins Le - ben

cresc.

ten. ten.

tre corde

ff

жизнь вды-хать, сла - бых скло - ня - я
uns hin - ein, ihr laßt den Ar - men

molto

ff ff

Внешне мы снова встречаем здесь терцовые сопоставления. Но глубинная логика данной последовательности иная. Лист как бы подсказывает, как надо понимать функциональные связи в этой секвенции паузами, которые он дает в фортепианном сопровождении на сильные доли во 2, 4 и 6 тактах. Нельзя, конечно, наверняка сказать, что мы внутренне услышим здесь минорную субдоминанту (например, ля минорную гармонию во втором такте). Но она является здесь одной из наиболее вероятных гармоний. Появление же Ля-бемоль мажорного аккорда (или Си-бемоль мажорного и Си мажорного в следующих звеньях секвенции) является, безусловно, неожиданностью. Но любая неожиданность должна быть хотя бы частично мотивирована, слух должен найти критерий понимания и оценки звучащего аккордового комплекса или последовательности ряда комплексов. В данной ситуации слышание однотерцовой подмены вполне вероятно. Сравнение гармонического развития в песнях "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел" и "В реке цветок лилеи" позволяет прийти к такому выводу.

Случаи однотерцовой подмены в последовательностях вводнотонного типа свидетельствуют о том, что в качестве соотношения неустоев Лист порою уже не удовлетворяется обычными их вариантами (речь идет о соотношении минорной субдоминанты и мажорной доминанты), а дает их усложнение. И

коль скоро та или иная последовательность перестала быть для слуха динамичной, коль скоро она превратилась из последовательности остро неустойчивой в последовательность осмысленную и даже трафаретную, она может выполнять теперь иную функцию, занимать другое место в постоянно развивающейся ладовой системе. Опыт учит нас, что наиболее осмысленные, простые отношения - это соотношения той или иной гармонии с тоникой. Отношения неустоев между собой могут быть гораздо сложнее. Это область наиболее революционная в ладогармонической сфере. Но из этой сферы те или иные соотношения постоянно переходят в иную сферу - сферу соотношений с тоникой, с центральным элементом лада.

Так случилось и с вводнотонныни отношениями. Широко представленные у Листа в качестве соотношений неустоев, они уже в этой сфере обнаруживают тенденцию к относительной тоникализации одного из своих элементов (особенно это заметно в секвентных звеньях). С другой стороны, для поддержания гармонического напряжения Лист вводит вариантные изменения во вводнотонные отношения. Все это свидетельствует о том, что у Листа такие соотношения могут быть отношениями устоя и неустоя, что Лист должен широко применять в своих произведениях гармонии, вводнотонно (или тритоново) зависящие от тоники, т. е. гармонии вводнотонной группы. Так оно и есть на самом деле.

II. Вводнотонные гармонии в произведениях Листа

Из предыдущего раздела ясно, что вводнотонные и тритоновые отношения между неустоями в творчестве Листа (как яркого и вместе с тем типичного представителя музыкального романтизма, в частности в ладогармонической сфере) получили дальнейшее развитие и осознание. Но Лист демонстрирует и иного рода вводнотонные связи - между устоем и неустоем, которые осуществляются на уровне аккордовых и, особенно интенсивно, тональных отношений.

Гармонии вводнотонной группы встречаются у Листа как в мажоре, так и в миноре. Почти все возможные ступени лада, имеющие вводнотонные отношения к тонике, мы можем встретить в произведениях Листа, но лишь некоторые пока что занимают сколько-нибудь "почетное" место и встречаются довольно часто. Это касается, прежде всего, однотерцовой доминанты мажора и однотерцовой субдоминанты минора. Включение в гармоническую последовательность характернейших тяготений лада остается для Листа настоятельной необходимостью. Подмена однотерцовым аккордом типичных, а потому приобретающих слишком тривиальный характер, гармоний - вот одна из основ, на которых базируется появление указанных гармонических отношений.

Следует подчеркнуть, что однотерцовые доминанта и субдоминанта не включаются, по существу, Листом в однотерцовую систему. Иначе говоря, они не связаны с однотерцовой тоникой. Основа их появления в ладу - именно вводнотоновая.

Другая важная сфера проявления вводнотонности у Листа - доминантовый лад минора[8[1]]. Принципиально совпадая с тем, что можно было наблюдать у более ранних композиторов, гармонии доминантового лада используются Листом смелее и разнообразнее.

Эпизодически появляются и иные вводнотонные гармонии. Но примеры их использования оказываются у Листа единичными, хотя порою и достаточно интересными.

Вводнотонные гармонии субдоминантовой группы мажора

Ранее мы уже отмечали, что провозвестником вводнотонных гармоний в этой группе является минорная субдоминанта. Эта гармония, конечно, встречается у Листа, но не отличается в его стиле ни новизной, ни яркостью. Другая вводнотонная субдоминанта - неаполитанская гармония - также обыденное во времена Листа гармоническое средство. Специально останавливаться на использовании Листом этих гармоний мы не станем, но позже будем касаться их применения композитором в связи с иными интересующими нас средствами.

[8[1]] Нередко это явление связано с гармонизацией фригийского тетрахорда.

Специфической вводнотонной гармонией субдоминантовой группы мажора является аккорд седьмой низкой минорной ступени. Ему мы и уделим основное внимание в данном разделе.

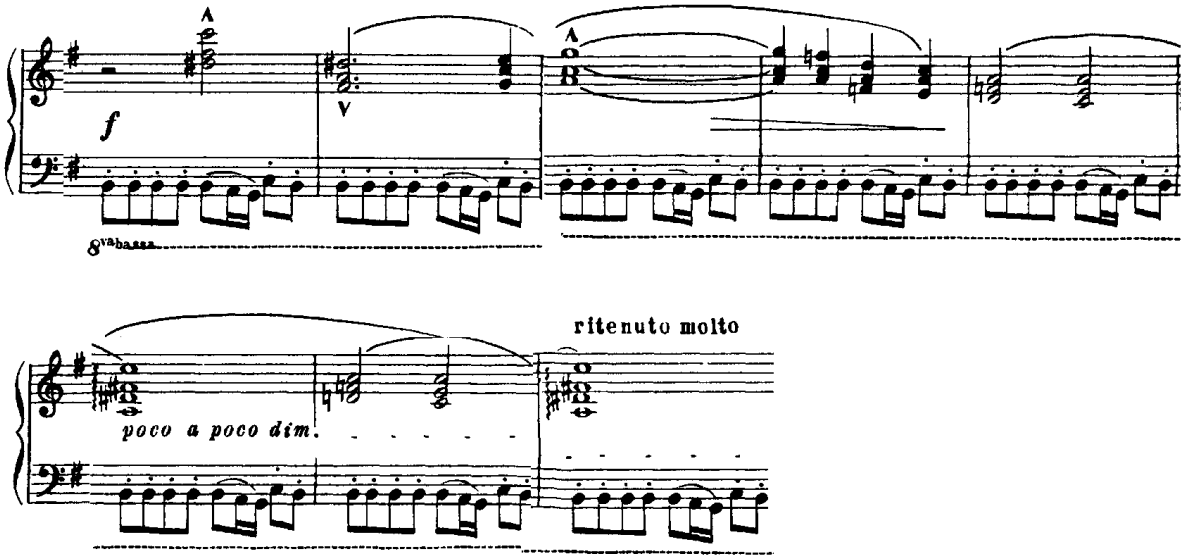
Гармония седьмой низкой минорной ступени различными путями может проникать в мажорный лад и, в зависимости от контекста, может выполнять различные, хотя и сходные в некоторых отношениях функции.

Прежде всего следует указать, что рассматриваемый аккорд является параллелью неаполитанской гармонии и может появиться в ладу на месте последней. Примеры такого рода, не типичные для Листа в миноре, так же мало вероятны в мажорном ладу. В других случаях рассматриваемая гармония яснее обнаруживает свою связь с субдоминантой. Тогда она оказывается по отношению к ладовому центру двойной субдоминантой. Следует подчеркнуть, что мы имеем в виду не случаи отклонений в субдоминантовую тональность и использование гармонии ее четвертой ступени, но нечто другое. Речь идет о глубоком проникновении двойной субдоминанты в основную тональность и функционирование ее в главном строе. Иными словами, мы имеем в виду такую ситуацию, при которой модуляционность преодолевается, и гармония, имевшая ранее двойное подчинение тонике (через субдоминанту), более непосредственно включается в лад. Естественно, что аккорд, являющийся параллелью второй низкой ступени (или

субдоминантой по отношению к минорной субдоминанте), включается прежде всего в минорный лад. Поэтому мы и обратимся сначала к таким примерам, где двойная субдоминанта появляется в миноре.

Яркий пример такого рода мы находим в Сонате си минор:

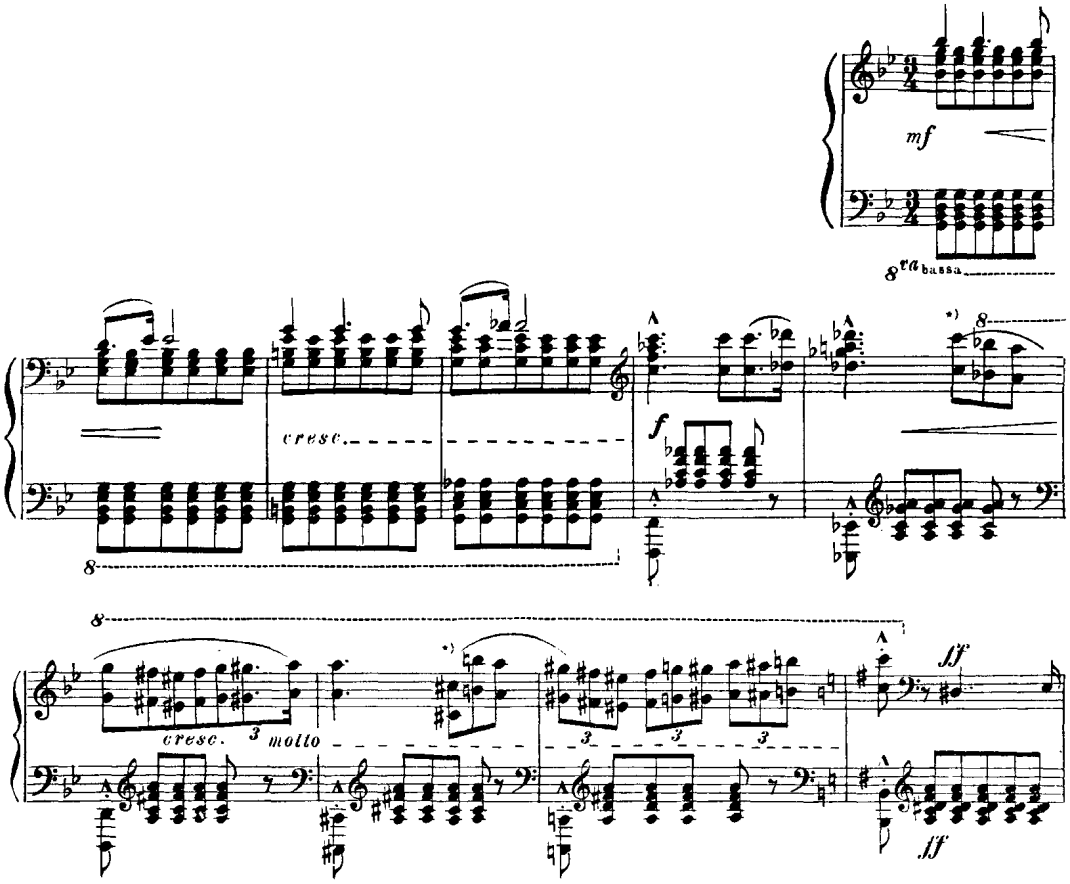
Пример 22.



Гармония седьмой низкой минорной ступени звучит здесь на фигурированном доминантовом органном пункте и обнаруживает свои связи со второй низкой ступенью и с субдоминантой минорного лада. А если учесть вычлененное повторение (тт. 7-8), то можно обнаружить и вводнотонное соотношение седьмой минорной ступени с предшествующей ей доминантовой гармонией.

В ином духе использует Лист двойную субдоминанту минора в другом месте Сонаты:

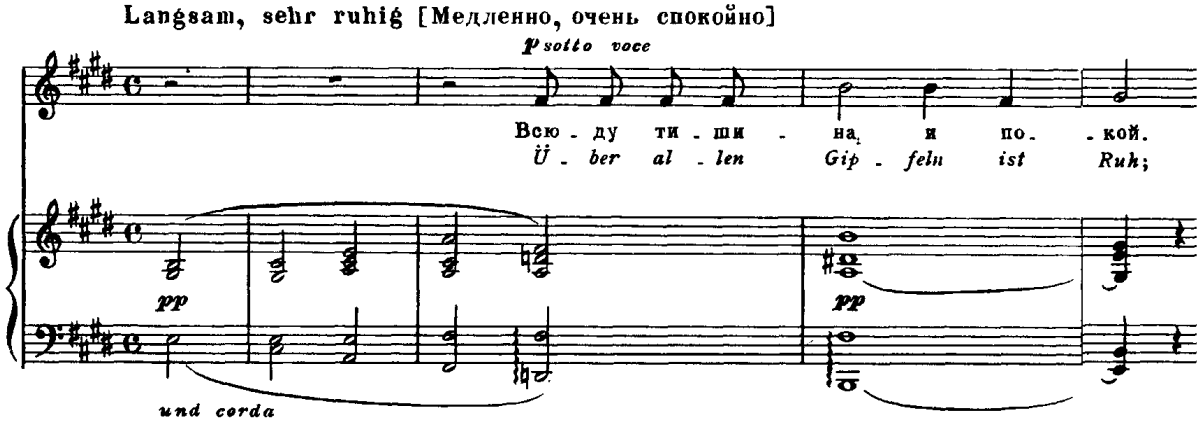
Пример 23.



Здесь в гораздо большей мере заметна секвентная модуляционность. Соль минорная тональность - основная в данном отрывке - сменяется субдоминантовым до минором, а фа минорный аккорд появляется, в свою очередь, как его субдоминанта. Более того, в шестом такте примера намечается, казалось бы, очередной шаг в субдоминантовую сторону - звучит доминанта си-бемоль

минора, которая энгармонически толкуется в соль миноре. И, тем не менее, есть основание говорить о применении в данном отрывке именно двойной субдоминанты. Ведь анализируемый фрагмент - это минорный вариант весьма типичной для Листа последовательности, в которой дается неуклонное терцовое гармоническое движение в субдоминантовую сторону. Наиболее показательный пример такого рода мы найдем, пожалуй, в песне "Всюду тишина и покой":

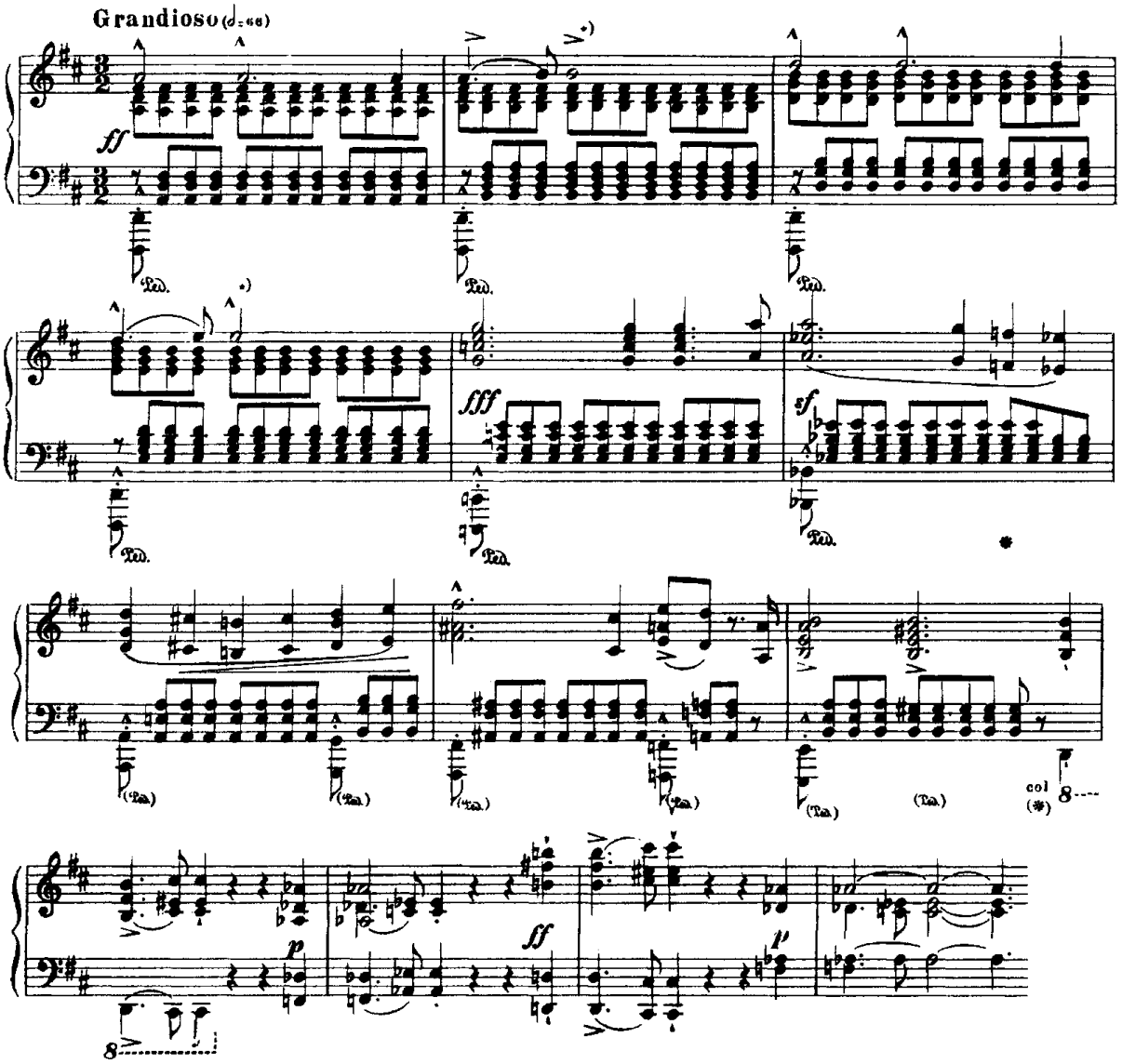
Пример 24.



Непрерывный терцовый ряд разворачивается здесь на основе диатонических сопоставлений как раз до двойной субдоминанты, после которой доминантсептаккорд берется уже с участием хроматического движения.

Не менее ярко аналогичная последовательность дана в основном изложении первой темы побочной партии в Сонате си минор:

Пример 25.



Диатоническое терцовое движение также доходит здесь до двойной субдоминанты, но намечающийся (и не осуществленный) возврат к тонике делается здесь иначе. Показательно, что все гармонии, звучащие до появления двойной субдоминанты, даны

Листом на тоническом органном пункте, что способствует сохранению ощущения главной тональности и позволяет объяснить последующие гармонии (двойную субдоминанту, квартсекстаккорд второй низкой ступени и доминантовый септаккорд) на основе движения баса по фригийскому тетрахорду, т. е. обнаружить здесь применение принципов мажоро-минора. Это особый штрих, который вряд ли имеет место в песне "Всюду тишина и покой"[9[2]].

Теперь мы можем вернуться к гармонии седьмой низкой минорной ступени. Появившись в миноре, эта гармония проникает затем и в мажор. Этому способствует характерная для романтической гармонии, в частности для Листа, игра мажоро-минорными средствами. Показательна в данном отношении песня Листа "О, где он?" (rar zip). В первом куплете двойная субдоминанта

[9[2]] Терцовый ряд, уводящий в весьма отдаленные тональные сферы, но построенный на постоянном движении в диатоническую шестую ступень, мы встречаем (едва ли не впервые) в скерцо из Девятой симфонии Л. Бетховена (при переходе к разработке). У Листа длительное движение в субдоминантовую сторону можно встретить и в других произведениях. На такой основе строится, к примеру, тема "Сонета Петрарки" № 104, где терцовые шаги перемежаются с кварто-квинтовыми (E - cis - fis, D - G, затем H_7 - E). Истоком такого рода функционального развития являются разработочные разделы некоторых классических произведений, где постоянное движение в субдоминантовом направлении является средством создания и поддержания ладо-функционального напряжения. (Например, Л. Бетховен - Соната № 23, Апассионата. См. анализ тонального плана 1 части в работе С. С. Скребкова "Ладовая структура сонаты в свете теории многоосновности" в книге “Н. А. Гарбузов. Теория многоосновности ладов и созвучий”, ч. II, М., 1932) (*проверить). У Листа аналогичное ладофункциональное движение укладывается, как видим, в рамки экспозиционного изложения. Мы имеем здесь явный случай "сдвига", подтверждающий революционную роль разработочных построений в развитии ладо-гармонической сферы.

(т. 16) появляется в условиях минора[10[3]] при ярко выраженном отклонении в субдоминантовую тональность, но затем ретроспективно может быть осознана как гармония одноименного мажора (параллель второй низкой), в котором начинается второй куплет. Второй куплет песни демонстрирует обратное соотношение: минорная двойная субдоминанта появляется в условиях мажора (т. 28), но дальнейшее развитие подводит к одноименному минору.

Другой путь проникновения седьмой низкой минорной ступени в мажорный лад - функциональное переосмысление половинного каданса, "сдвиг", который мы можем наблюдать при возникновении доминантового лада.

Рассмотрим в этой связи отрывок из первой темы побочной партии Сонаты си минор (см. пример 25).

В тактах 8-10 данного примера бас движется по усложненному проходящим хроматическим движением фригийскому тетрахорду. Аккорд, возникающий на последней его звуке (До-диез мажорное трезвучие), может быть истолкован двояко - как доминанта и как тоника. Последняя трактовка для данного случая представляется особенно вероятной и даже необходимой, так как Лист в следующем построении укрепляет До-диез мажор (Ре-бемоль мажор) включением его доминанты (тт. 10-11). Здесь доминантовый уклон

[10[3]] Мы считаем, что первый куплет песни написан в миноре (тоника здесь ни разу не появляется) потому, что Лист дает здесь следующее тональное развитие: as (gis) - H - cis, далее доминанта к as (As).

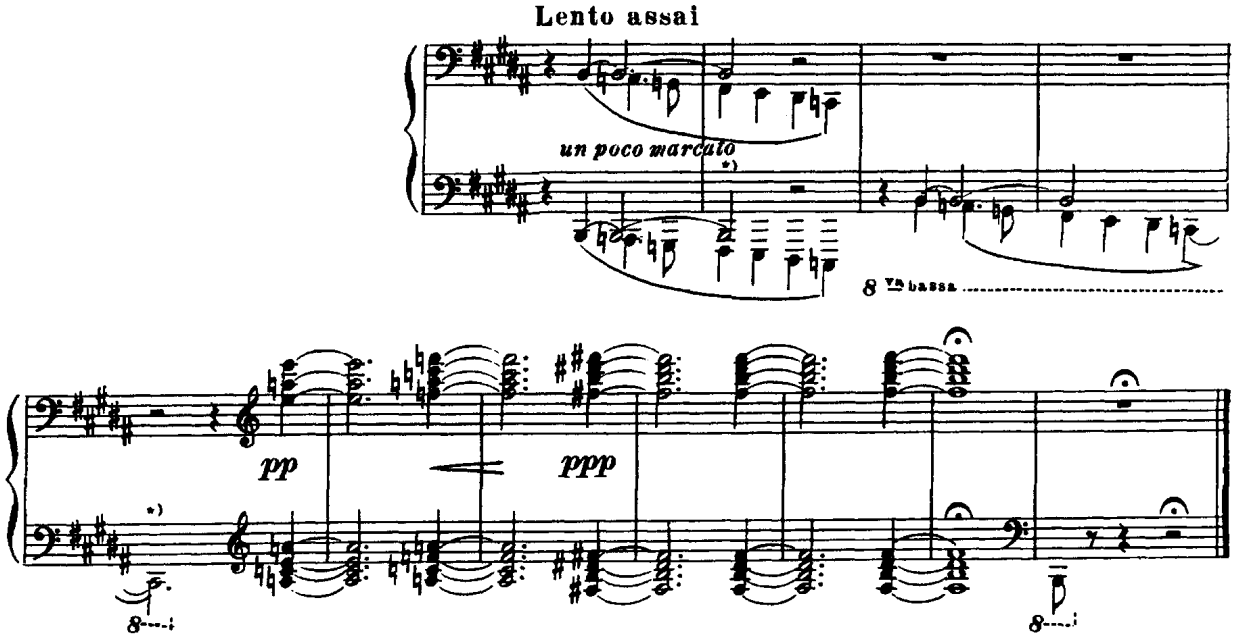
лада на время преодолевается. Далее (тт. 11-12) вновь звучит заключительный оборот предшествующего построения, опять придающий ладу оттенок доминантовости. Постоянная "мутация" лада, наблюдаемая в рассматриваемом примере, оставляет впечатление некоторой неопределенности, неясности тоники. Но интонационно-гармоническим центром здесь, безусловно, является До-диез мажорное трезвучие. Причем степень его устойчивости, тонической определенности в данном примере выше, нежели степень устойчивости доминанты в рассмотренных нами ранее половинных кадансах (см. раздел работы, посвященный вводнотонным отношениям между неустоями). Потому мы можем достаточно смело говорить о проявлении доминантового лада в данном отрывке и об ярком использовании Листом минорного секстаккорда седьмой низкой ступени мажора.

Последовательность, сходная с той, которая заключает гармонизацию фригийского тетрахорда, встречается в приведенном примере и в тактах 7-8 (A_7 - g - e_6 - Fis). Если признать здесь относительным устоем Фа-диез мажорный аккорд, возникающий как итог неполной фригийской последовательности (бас A - G - Fis = VII - VI - V ступени минорного лада), то можно обнаружить производность или во всяком случае зависимость, взаимосвязь минорной гармонии седьмой низкой ступени от неаполитанского

аккорда мажора. Но Фа-диез мажор гораздо меньше обнаруживает себя в значении тоники.

Таким образом, при доминантовом ладе (в частности при обнаружении в нем движения по звукам фригийского тетрахорда) мы находим, как того и следовало ожидать, все вводнотонные гармонии субдоминантовой группы мажора. Более того (здесь мы забежим несколько вперед), доминантовый лад может быть основой проявления и субдоминанты от неаполитанской гармонии, т. е. тритоновой функции. Это мы можем наблюдать в заключении Сонаты:

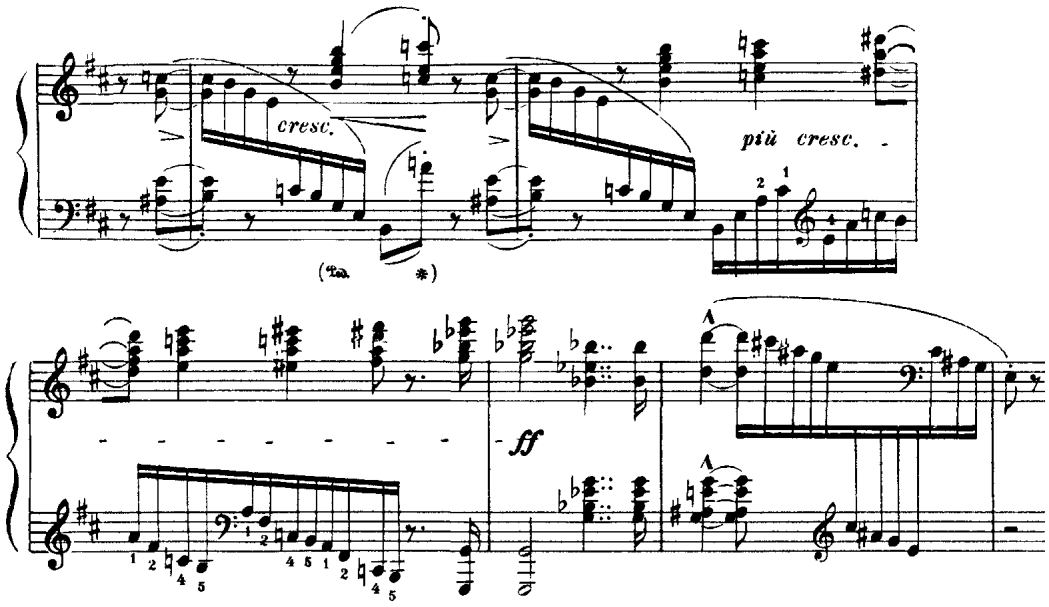
Пример 26.



Седьмая низкая минорная ступень, которую можно услышатъ уже в звуках гаммообразно нисходящего вступительного лейтмотива Сонаты, оформляется затем в качестве единовременно звучащего аккорда, а вслед за этим как бы в роли проходящей гармонии, направляющейся к тонике, звучит тритоновая функция лада.

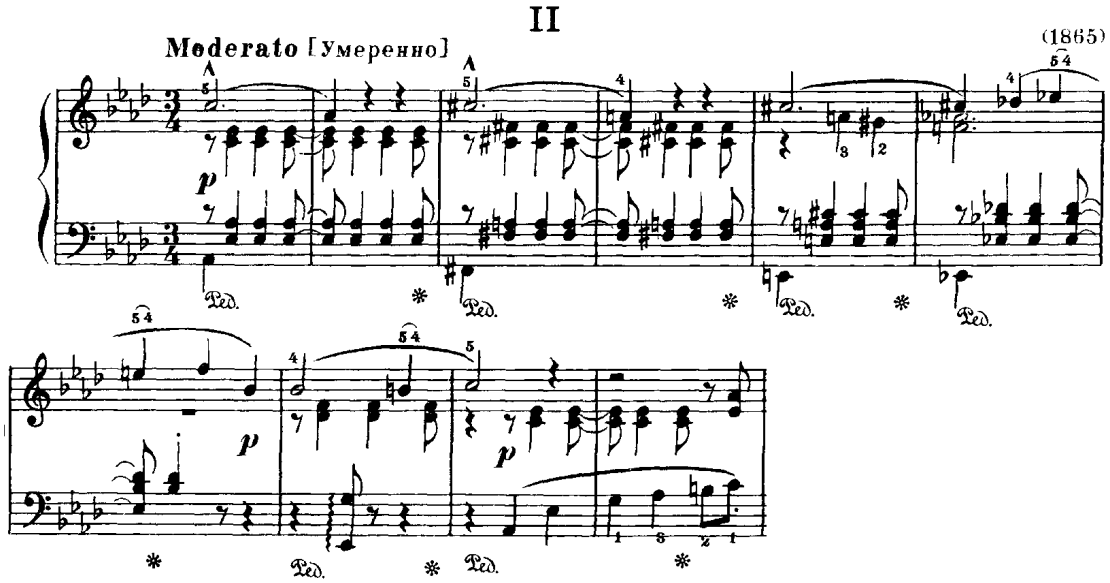
Может возникнуть вопрос: почему мы трактуем данный отрывок в доминантовом ладу, не проще ли ограничиться констатацией звуковысотных и функциональных отношений появляющихся в последовании аккордов к тонике? Нам думается, что указание на доминантовость лада в данном случае не излишне. Во-первых, мы обнаруживаем здесь звукоряд ми минора, включающий даже его неаполитанскую гармонию. Во-вторых, и это главное, данная последовательность, звучащая безусловно устойчиво, с четким выявлением Си мажорного аккорда как тонической гармонии, является своего рода итогом неоднократно проявлявшейся в Сонате тенденции к тоникализации доминанты. Помимо отдаленных аналогов, какие мы можем видеть в рассмотренных ранее примерах, есть в Сонате и такие фрагменты, которые непосредственно предвосхищают гармоническое содержание ее заключения, но остаются в рамках иной тональной ориентации:

Пример 26а.



Интересный образец применения седьмой низкой минорной ступени встречается у Листа в цикле "Четыре маленькие фортепианные пьесы", № 2 (1865 г.):

Пример 27.



Пьеса начинается как бы своеобразный прерванным оборотом: ля бемоль мажорный аккорд переходит в фа-диез минорную гармонию, что можно условно понимать как последовательность типа доминанта - минорная субдоминанта. Но Ля-бемоль мажор выполняет в приводимом отрывке безусловно тоническую функцию. О последовании типа доминанта - субдоминанта в данном случае можно говорить лишь как о генетическом истоке, но не как об актуальной аккордовой связи. На самом деле данную последовательность следует толковать как тонику и седьмую низкую минорную ступень - параллель второй низкой, квартсекстаккорд которой незамедлительно появляется вслед за фа-диез минорной гармонией.

На наш взгляд, последние примеры достаточно убедительно показывают, что седьмая низкая, минорная ступень созрела в произведениях Листа для самостоятельного функционирования в мажорном ладу.

Вводнотонные гармонии доминантовой группы мажора

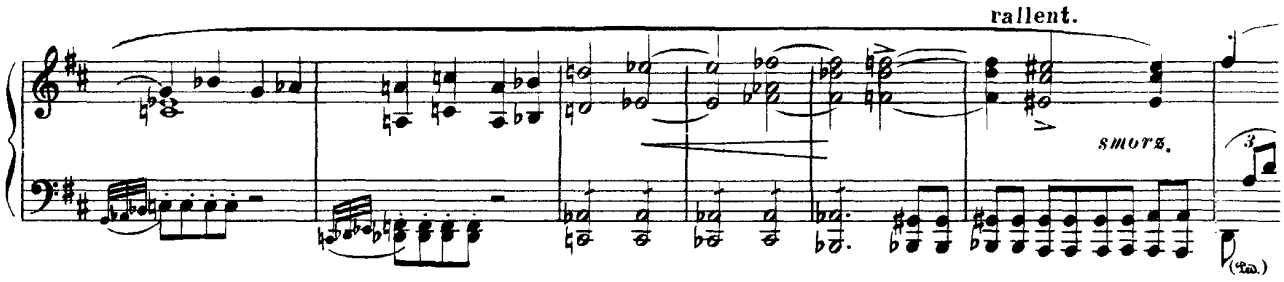
Из аккордов этой группы у Листа изредка встречаются лишь собственно вводнотонная доминанта (та гармония, которая впоследствии будет названа "прокофьевской" доминантой"[11[4]]) и ее параллель - шестая низкая минорная ступень. Аккорд третьей низкой минорной ступени не характерен для композитора.

[11[4]] Термин В. Беркова.

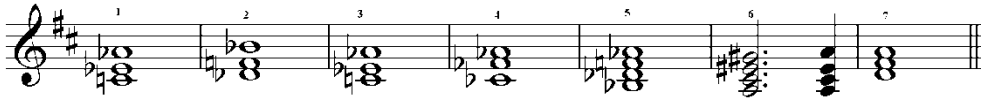
Интересно, что условия, в которых формируются указанные гармонии, мотивы, по которым Лист вводит их в свои произведения, оказываются несколько иными, нежели в случае с вводнотонными субдоминантами. Если формирование и выявление последних происходит преимущественно на основе "сдвига", изменения тонической ориентации выработавшейся интонационной системы, то становление доминантовых гармоний вводнотонной группы протекает, в основном, в связи с альтерационными явлениями. Определенную роль играют также воздействия мажоро-минора и параллельного движения голосов.

Примеры вводнотонной доминанты у Листа единичны. В предыкте ко второй теме побочной партии Сонаты си минор композитор применяет эту гармонию на основном доминантовом басу и толкует ее, в сущности, как острую форму альтерированной доминанты (доминантсептаккорд с повышенными квинтой и септимой):

Пример 28.



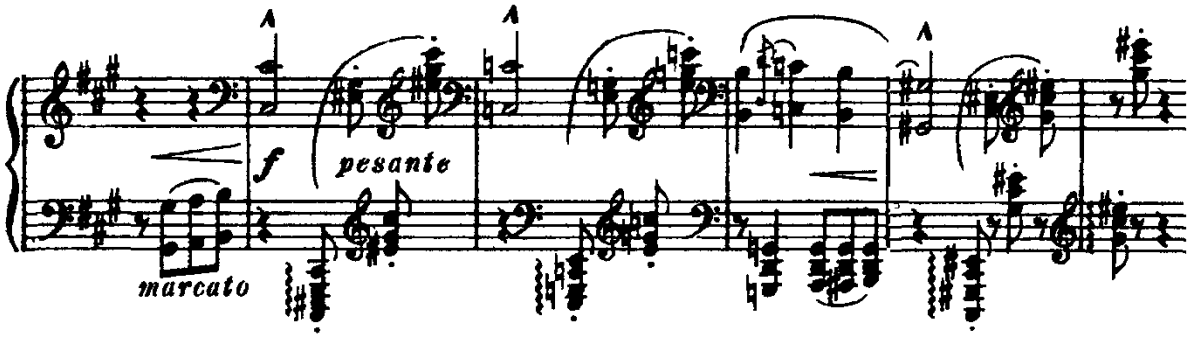
Гармоническая схема:



Кроме того, мы видим здесь достаточно явное параллельное движение седьмой мажорной ступени в тонику.

Еще более откровенно проявление принципа параллелизма можно обнаружить в приводимом фрагменте из Второго концерта Листа:

Пример 29.



Данный отрывок является несколько неопределенным в отношении тонического центра. Он звучит в развитии главной партии и появляется после каданса в Ля мажоре. Поэтому до-диез мажорный аккорд можно принять за доминанту фа-диез минора - параллели главного строя. Но такая тональная возможность Листом не реализуется, построение, данное в примере, оказывается относительно законченным и автономным. Поэтому его можно

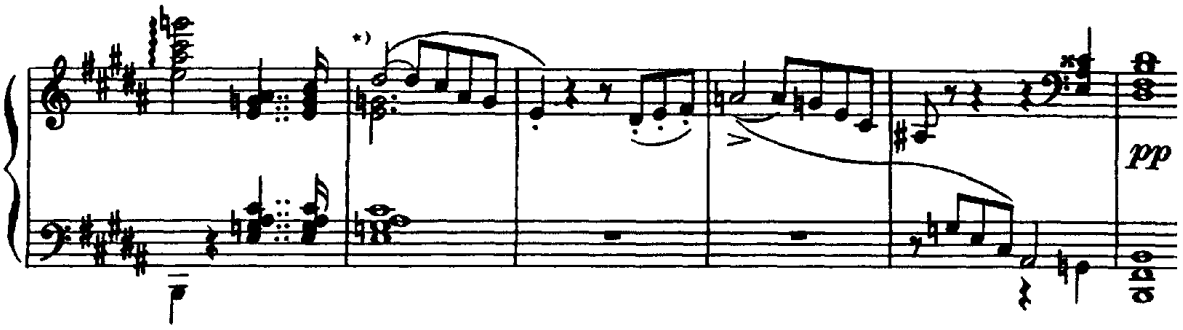
рассматривать и в До-диез мажоре. В этом случае мы находим вслед за тоникой вводнотонную доминанту лада, которая через тритоновую гармонию (при данной трактовке построения она оказывается доминантой по отношению к вводнотонной "прокофьевской" гармонии) возвращается к относительно устойчивому До-диез мажорному аккорду.

Данный отрывок отличается от примера из си минорной Сонаты тем, что вводнотонная доминанта звучит здесь вслед за тоникой, а не перед нею.

Несколько чаще встретим мы у Листа параллель вводнотонной доминанты - шестую низкую минорную ступень.

Как ранее уже отмечалось, гармонии вводнотонной доминантовой группы формируются большей частью на основе альтерации. Это касается, в частности, и шестой низкой минорной ступени. Приводимый отрывок заканчивается разрешением секундаккорда седьмой ступени Си мажора с повышенной терцией и пониженной септимой в тонику:

Пример 30.

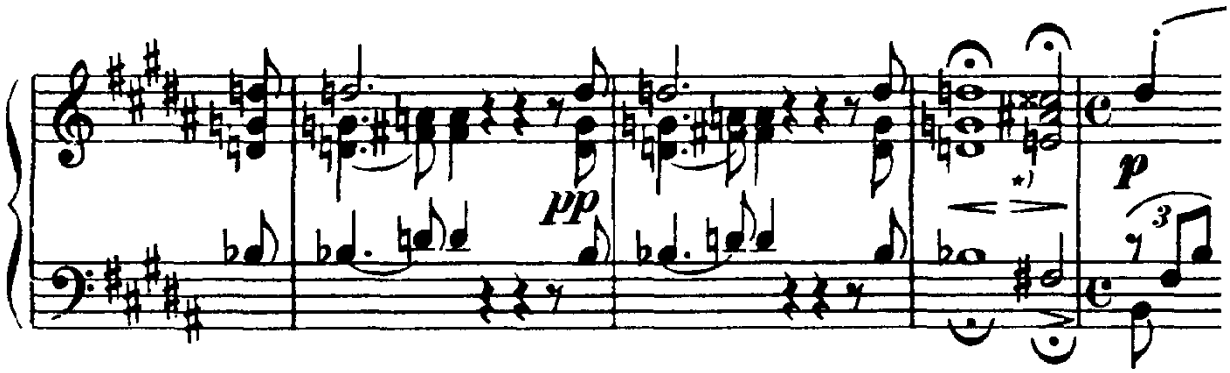


Неустойчивый доминантовый аккорд может быть трактован здесь и несколько иначе, а именно, как специфическая гармония шестой низкой минорной ступени с секстой. Эта трактовка подтверждается расположением аккорда - ведь басовый звук занимает здесь шестую низкую ступень.

Следует отметить и еще одно обстоятельство, связанное с появлением этой гармонии. Она является вариантом "рахманиновской" гармонии, широко применяемой Листом в Сонате в условиях минорного лада. Таким образом, помимо альтерации можно также указать и на мажоро-минор как на фактор формирования рассматриваемой гармонии.

Нередко шестая низкая минорная ступень отчетливо звучит в Сонате в моменты модуляционных переходов. При этом трезвучность, терцовость структуры, имеющей в качестве основного тона шестую пониженную ступень обнаруживается до конца:

Пример 31. Ф. Лист. Соната си минор.



Такое положение, при котором та или иная гармония (в данном случае шестая низкая минорная ступень) ярче выявляет себя в модуляционных процессах и менее определенно в однотональном развитии, представляется нам, в общем, вполне естественным. Ведь речь идет о новой гармонии, лишь завоевывающей право на существование. А новые явления всегда связаны с ощущением неожиданности, поворота в развитии. Именно таким "поворотом" является возвращение из соль минора в Си мажор, которое мы можем наблюдать в приведенном отрывке из репризы побочной партии Сонаты си минор.

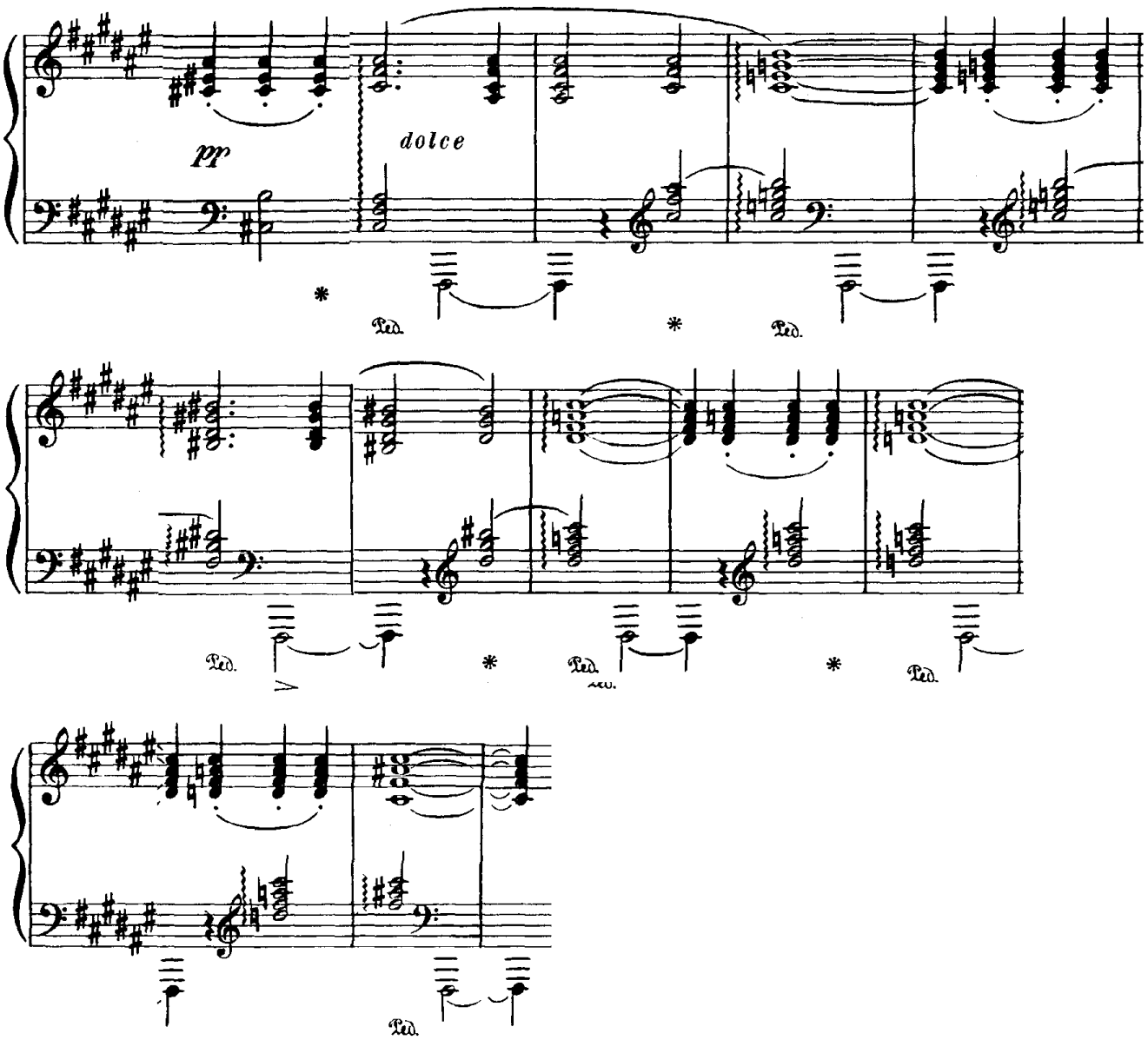
В несколько иных условиях применяется шестая низкая минорная ступень в аналогичном месте экспозиции (см. пример 28). Здесь она не контактирует с тоникой, хотя и звучит неоднократно в непосредственной близости от Ре мажора. Интересно, что данный отрывок демонстрирует, по существу, систему вводнотонных аккордов Ре мажора. Ведь си-бемоль минорный секстаккорд звучит здесь по соседству с Ля-бемоль мажорным секстаккордом (тритоновой по отношению к Ре мажору гармонией, связанной в

данном случае с вводнотонной доминантой и ее параллелью), а малый минорный септаккорд на си-бемоле непосредственно предшествует вводнотонной доминанте, что ясно обнаруживает параллельное родство этих гармоний. При этом мы не забываем, что гармонии рассматриваемого фрагмента могут быть трактованы в тональности Ля-бемоль мажор (как его тоника и аккорд второй ступени). Это не меняет существа дела: ведь Ля-бемоль мажор появляется в окружении Ре мажорных эпизодов и сам выступает как функция этой последней тональности, а вторая ступень Ля-бемоль мажора уже нацелена на Ре мажор и обнаруживает себя (при энгармонической трактовке) как его специфическая доминанта.

И последний пример на гармонию шестой низкой минорной ступени - "вводнотонная цепочка"[12[5]] из Экспромта Листа (1872):

Пример 32.

[12[5]] О "вводнотонной цепочке" у Листа мы будем подробнее писать ниже.



Условия применения этой гармонии здесь весьма специфичны. Тоника Фа-диез мажора сменяется, по принципу доминантового лада, особого рода септаккордом на пятой ступени. Этот аккорд можно истолковать как седьмую низкую минорную с секстой. В отношении звучащего далее Соль-диез мажорного аккорда

рассматриваемая гармония может быть истолкована как альтерированная седьмая ступень или как шестая низкая минорная с секстой (аналогично проанализированному нами ранее примеру 31 из Сонаты).

Подводя итог рассмотрению гармоний группы вводнотонных доминант в мажоре, мы можем констатировать, что моментами, которые способствуют формированию этих гармоний в творчестве Листа, являются альтерация аккордов доминантовой группы, особенно ярко обнаруживающая себя при модуляциях и в связи с энгармонизмом, мажоро-минорные эффекты, а также образования, попадающие в разряд тонально-неопределенных («Экспромт»). С течением времени необходимость альтерационного или модуляционного контекста, который пока что является обязательным в случаях применения вводнотонной доминанты и шестой низкой минорной ступени, отпадает. Энгармонические эффекты, связанные с переходом из одной тональности в другую, можно будет толковать в плане диатонической координации альтерированных ступеней диахроматического двенадцатиступенного лада. Гармония шестой низкой минорной ступени и подобные ей приобретут полное право гражданства как самостоятельные в отношении к тонике аккорды и различного рода "обосновывающие" факторы будут просматриваться лишь в

историческом плане. Но в отношении музыки Листа эти факторы еще сохраняют свою актуальность.

Вводнотонные гармонии минора

Вводнотонные гармонии доминантовой группы минора - это, в большей своей части, традиционные, выработанные еще классической музыкой средства. Таковы мажорная доминанта минора, его двойная доминанта (мажорная гармония на второй ступени). Специфической гармонией этой группы является собственно вводнотонная доминанта, но она у Листа, равно как и у его предшественников, не встречается.

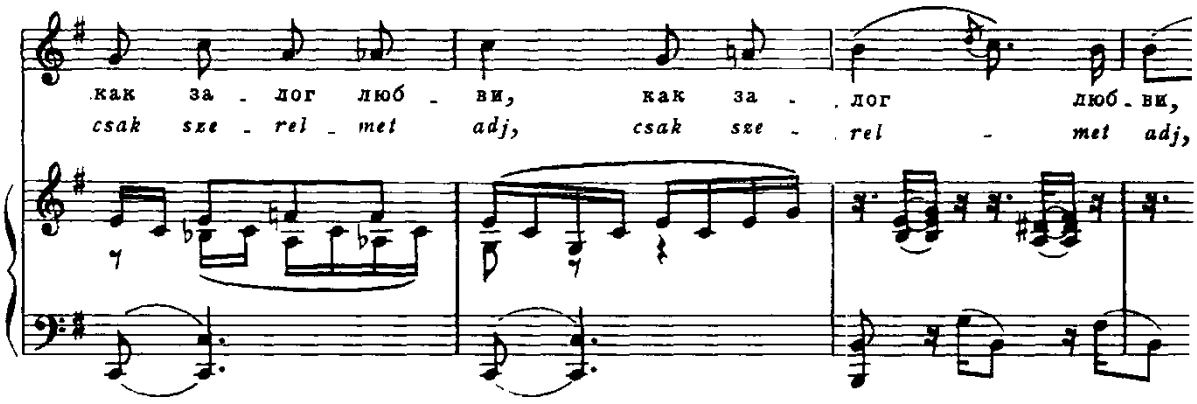
Мы, естественно, не будем останавливаться на применении Листом традиционной доминантовой гармонии. Что касается двойной доминанты, то Лист применяет ее порою в непосредственном соотношении с тоникой (как, впрочем и в других ситуациях). Мы ограничимся здесь лишь одним относительно ярким примером. Речь идет о песне Листа "Альпийский охотник". Во вступлении, а затем и в вокальном изложении дается характерный оборот: t_6 - DD_7 - s - t (см. пример 1). Вводнотонное соотношение тоники и двойной доминанты получает далее развитие в соотношении того же рода (двойная доминанта - субдоминанта), о котором мы уже писали.

Группа вводнотонных субдоминант минора в основном представлена у Листа двумя гармониями: это вторая низкая

минорная (собственно вводнотонная субдоминанта) и четвертая низкая ступень, широко применяемая композитором. Гармония шестой высокой ступени лишь начинает проникать в минорный лад и не имеет пока что непосредственных контактов с тоникой.

Обратимся ко второй низкой минорной ступени. Прежде чем рассмотреть случаи непосредственного применения этой гармонии остановимся на таких примерах, которые как бы готовят ее появление в минорном ладу. Речь идет о песне "Прощай". Из ми минора (основной тональности произведения) делается отклонение в До мажор (шестая ступень), где, в свою очередь, появляется сначала мажорная, а затем и минорная субдоминанта:

Пример 32.



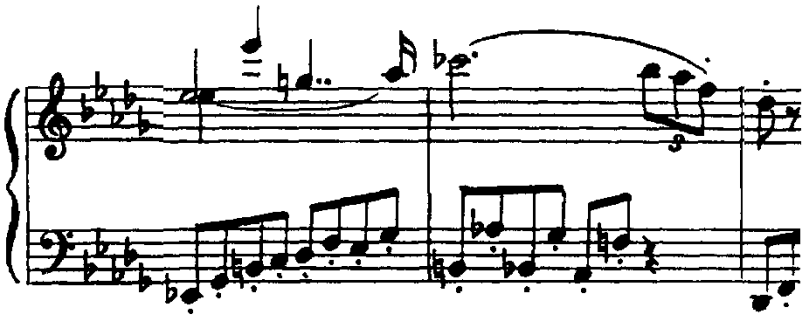
Последний аккорд имеет значение вспомогательной гармонии, но все же обращает на себя внимание. При возвращении в ми минор он может быть ретроспективно осознан как вторая низкая минорная

ступень этого главного строя. Но непосредственное проникновение интересующей нас гармонии в лад здесь еще не произошло.

Вернемся к неоднократно уже упоминавшемуся в связи с применением вводнотонных отношений фугато из Сонаты си минор. Здесь Лист дважды дает весьма прозрачные намеки на гармонию второй низкой минорной ступени. Первый раз она появляется в результате поступенного хроматического движения параллельными секстами (см. пример 6б, т. 2). От гармонии вводнотонной к доминанте Лист приходит ко второй низкой минорной с секстой (нотирована энгармонически), но не разрешает ее непосредственно в ми-бемоль минор, играющий здесь роль местной тоники, а переводит в гармонию уменьшенной двойной доминанты, которая оказывается просто доминантовой гармонией в си-бемоль миноре - основной тональности того проведения темы фугато, из которого взят приведенный фрагмент.

Еще раз Лист применяет вторую низкую минорную ступень в интермедии фугато (снова в тональности ми-бемоль минор):

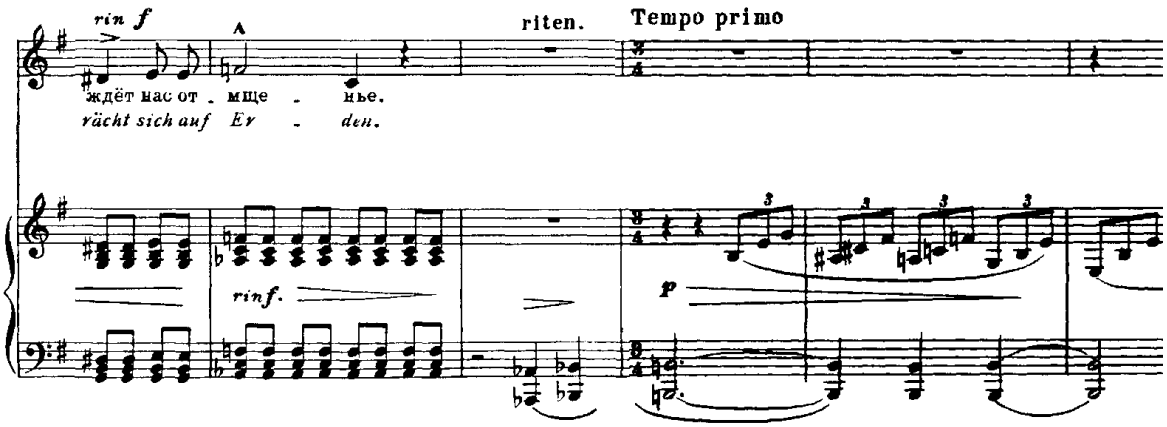
Пример 33.



Здесь она звучит довольно неожиданно после субдоминанты, чем можно до некоторой степени объяснить вновь употребляемую Листом энгармоническую запись аккорда (g вместо ases). Специфика применения второй низкой минорной ступени в данном месте состоит в том, что Лист переводит ее в гармонию шестой ступени, которая оказывается как бы доминантой к вводнотонной субдоминанте. Затем следует доминантовая гармония.

Наиболее четкий, "чистый" случай применения второй низкой минорной ступени у Листа встречается в его песне "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел...":

Пример 34.



Здесь мы можем наблюдать совершенно откровенный, очень ясный полутоновый сдвиг от тонического секстаккорда к секстаккорду второй низкой минорной ступени, за которым следует кадансовый квартсекстаккорд и длительный органный пункт на доминанте.

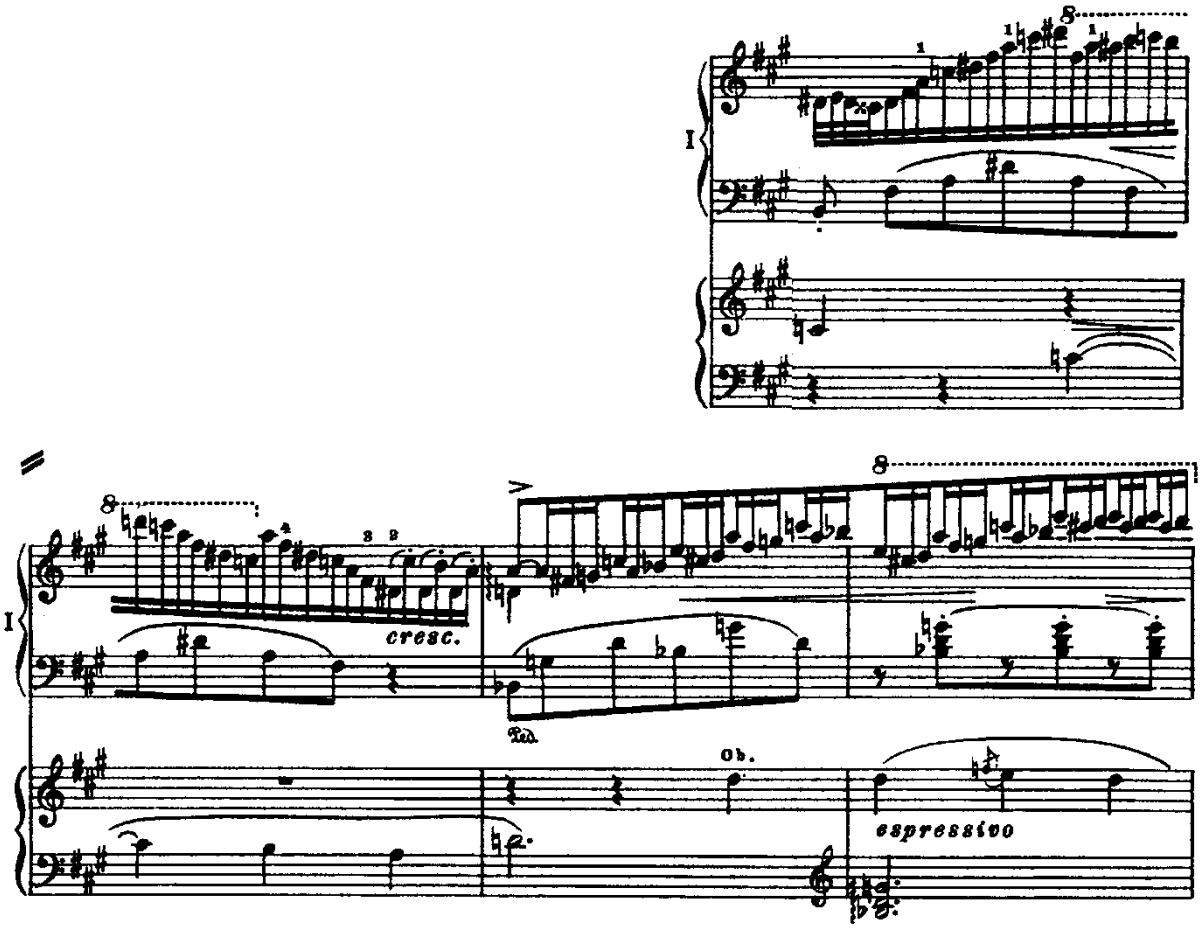
Обращает на себя внимание драматургическое значение рассматриваемой нами гармонии. Ее непривычность, неосознанность Лист использует с целью создать высшую кульминацию произведения, вслед за которой идет быстрый спад и заключение.

Второй момент, который хочется оговорить - непосредственно ладово-интонационный. В приведенном фрагменте имеет место диатоническая координация альтерированных звуков ми минора. Если звук ля-бемоль рассматривать как четвертую пониженную ступень, а си-бемоль (с энгармонической заменой на ля-диез, необходимой для его истолкования в ми миноре) как четвертую

повышенную, то получается, что мы имеем здесь два хроматических варианта одной и той же ступени. Но последовательность этих звуков звучит здесь диатонически. Происходит включение в ми минор части фа минорного звукоряда.

Наиболее широко представлена в произведениях Листа из вводнотонных субдоминант минора четвертая низкая ступень - параллель собственно вводнотонной субдоминанты. Истоки появления этого аккорда у Листа можно видеть в эллиптических и энгармонических приемах, которые композитор весьма часто использовал. Так, во Втором фортепианном концерте в развитии его главной партии Ми мажор сменяется ре минором. Эти тональности, являющиеся доминантой и минорной субдоминантой основной тональности концерта, сами по себе уже демонстрируют вводнотонное отношение. Но не об этом сейчас речь. Переход из E-dur`a в d-moll совершается эллиптически: доминантовый септаккорд Ми мажора связан непосредственно с субдоминантовым секстаккордом ре минора. В момент этого эллиптического сопоставления и возникает вводнотонное соотношение типа четвертая низкая - тоника:

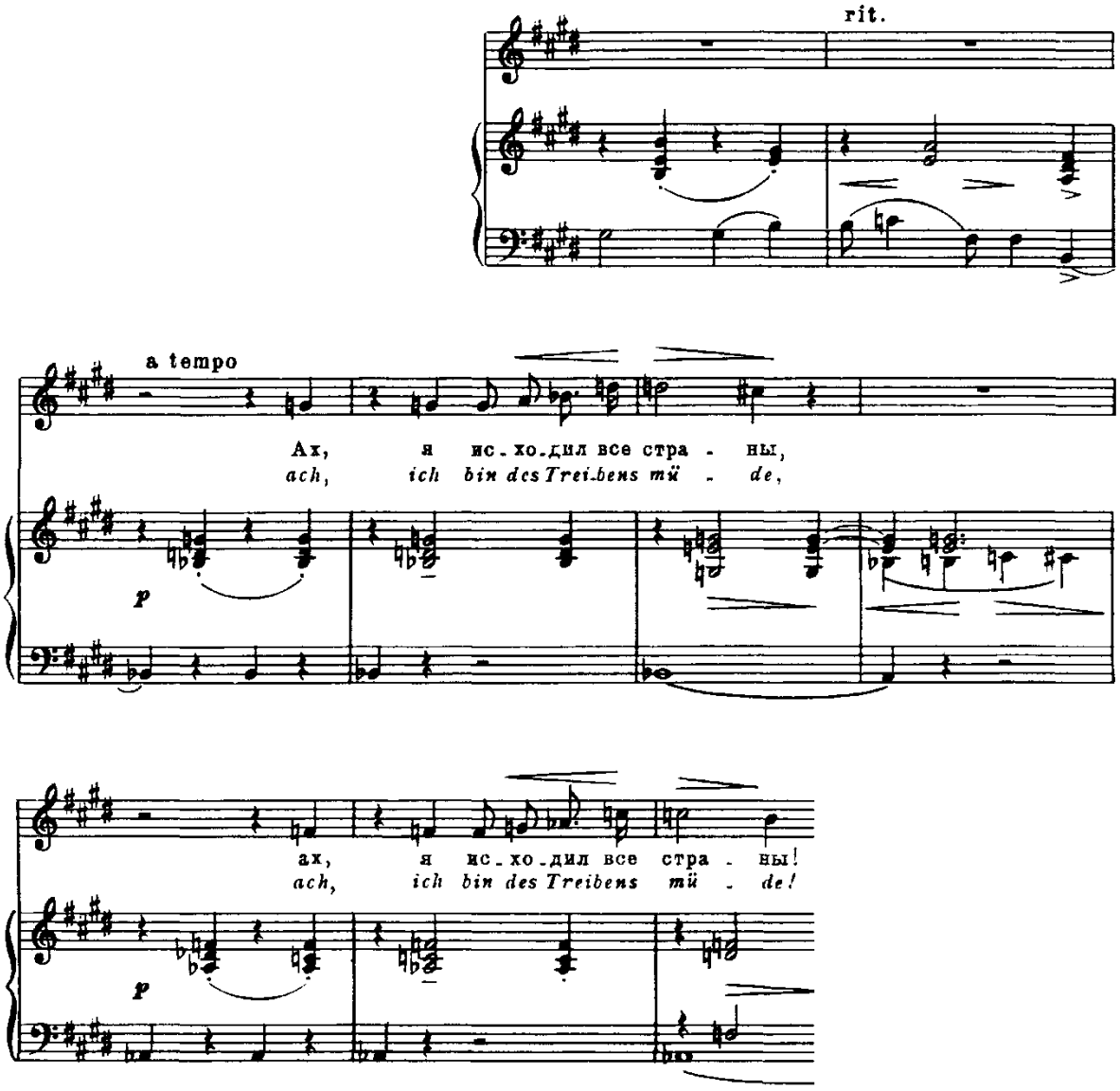
Пример 35.



Причем соль минорный аккорд звучит здесь некоторое время как относительно устойчивая гармония, хотя в дальнейшем обнаруживает свое субдоминантовое значение. Интересно, что малый мажорный септаккорд от звука си можно на расстоянии истолковать как шестую высокую ступень ре минора. Непосредственного функционирования такой гармонии у Листа мы не встретим. Она лишь косвенно, "неконтактно" намечается в связи с модуляционными процессами.

Пример во многом сходный с только что рассмотренным можно найти в песне "Приди, о приди ко мне":

Пример 36.



Здесь также речь пойдет первоначально о соотношении доминанты Ми мажора и минорной субдоминанты тональности ре (наклонение ее Листом не проясняется). Длительное выдерживание

соль минорного секстаккорда в еще большей степени позволяет признать его относительно устойчивой, явно проявляющей свою тоникальность звучностью.

Интересно, что вскоре Лист дает секвентный сдвиг рассмотренного соотношения: из тональности ре происходит переход в тональность до (наклонение опять неопределенно). Малый мажорный септаккорд от звука ля энгармонически переходит в квартсекстаккорд Ре-бемоль мажора (он оказывается затем второй низкой ступенью в тональности До мажор или до минор), который сразу же заменяется фа минорным секстаккордом, т. е. выступает по отношению к последнему как особого рода задержание. Здесь зримо обнаруживается родство двух энгармонических приемов. В одном случае звучность малого мажорного септаккорда приравнивается вводному уменьшенному септаккорду с пониженной квинтой (что и дает эффект применения четвертой низкой ступени), в другом случае - вводной двойной доминанты с пониженной терцией.

Гармоническую последовательность иного рода встречаем мы в песне Листа "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел..." (второе изложение; см. пример 20). Эта песня, на отдельных моментах которой мы уже останавливались, отличается довольно интересным гармоническим развитием. Из ля минора композитор уходит в весьма неродственные сферы, а потом делает неожиданный, хотя и внутренне мотивированный возврат в главную тональность,

осуществляемый путем однотерцового сопоставления ре-бемоль мажорного секстаккорда с терцквартаккордом второй ступени ля минора (субдоминантовый секстаккорд с секстой). Эту последовательность, с одной стороны, можно расценить как эллиптическую. Но вместе с тем Ре-бемоль мажорный аккорд может быть рассмотрен как гармония, определенным образом функционирующая в главной тональности, а именно - как однотерцовая субдоминанта, т. е. гармония вводнотонной субдоминантовой группы.

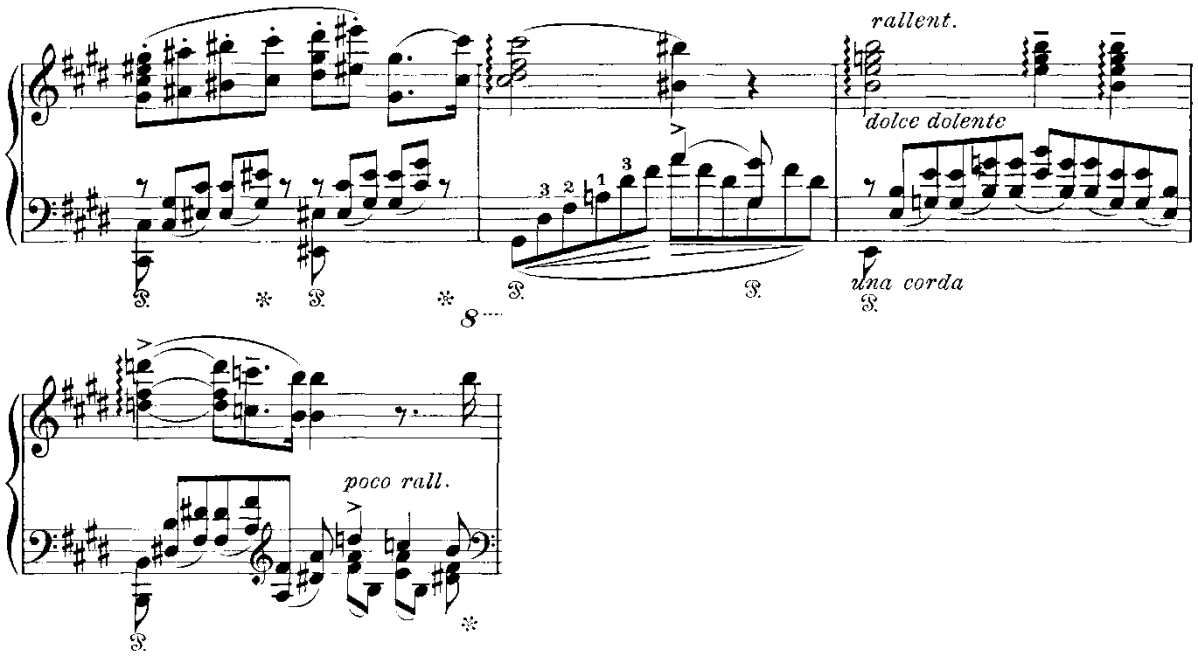
Если мы вернемся от ля минора через Ре-бемоль мажор к предшествующей ему гармонии, то обнаружим, что здесь опять вне непосредственного контакта с главной тональностью, звучит гармония шестой высокой ступени. Она дается сначала в виде септ-, а затем даже нонаккорда. Интересно, что шестая высокая и четвертая низкая ступени, находящиеся между собой в непосредственном кварто-квинтовом родстве, используются Листом в кульминационном, переломном моменте развития.

Таким образом, если во Втором фортепианном концерте и в песне "Приди, о приди ко мне" мы видим лишь наметки, лишь некоторую подготовку к применению гармонии четвертой низкой ступени, осуществляемую посредством энгармонических и эллиптических приемов, то в отношении песни "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел..." (второе изложение) можно говорить о более или

менее непосредственном функционировании этой гармонии в ладу, хотя здесь нет ее прямого соотношения с тоникой.

Таковое обнаруживается в "Сонате Петрарки" № 104:

Пример 38.



Здесь, в третьем вариантном проведении темы дается мажоро-минорное сопоставление тоники главного строя - Ми мажора с До-диез мажором, доминантовая гармония которого через некоторое время разрешается в ми минор - тональность одноименную к исходному Ми мажору. Ми минор здесь выступает как явная тоника последующего построения. По отношению к нему предшествующий септаккорд на звуке соль-диез оказывается гармонией четвертой низкой ступени. Говорить здесь об эллипсисе никак нельзя, а

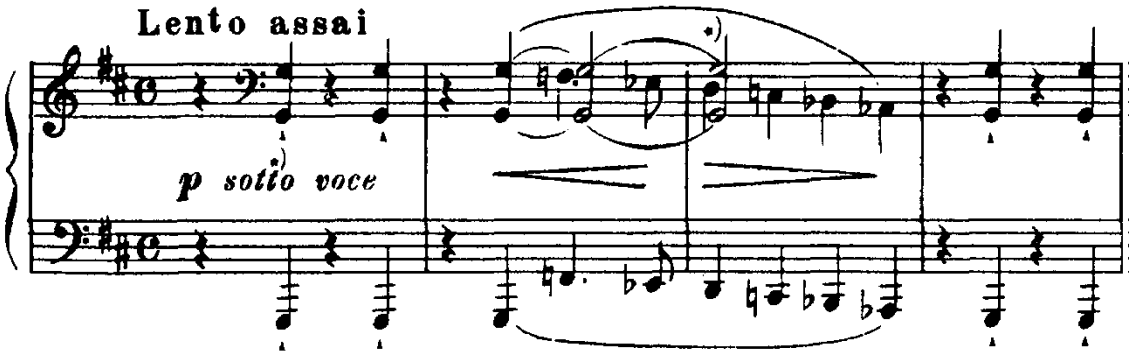
возможность энгармонического истолкования этой звучности не мешает, на наш взгляд, предложенной трактовке.

Еще более определенно выступает гармония четвертой низкой ступени в песне "Альпийский охотник". Во втором построении после соль минорной тоники звучит аккорд шестой ступени лада - ми-бемоль мажор, и довольно неожиданно эта гармония соотносится с Си мажорным аккордом (третья высокая мажорная или, лучше, четвертая низкая). Показательно, что терция субдоминанты (ми-бемоль) в этот момент выдерживается в вокальной партии, что способствует непосредственному функционированию Си мажорного аккорда в соль миноре.

Обратимся к Сонате си минор. Здесь четвертая низкая ступень выполняет функцию лейтгармонии. Показательно, что она выступает в этом значении не только сама по себе, но в связи с некоторыми другими аккордами. Мы имеем в виду прежде всего ее родство с шестой минорной ступенью, которая также (мы уже отмечали это) является лейтгармонией Сонаты.

Уже самое начало Сонаты - проведение гаммы фригийского соль минора - обнаруживает тенденцию Листа затронуть в рамках си минора отдаленную тональную сферу: соль минор - ми-бемоль мажор:

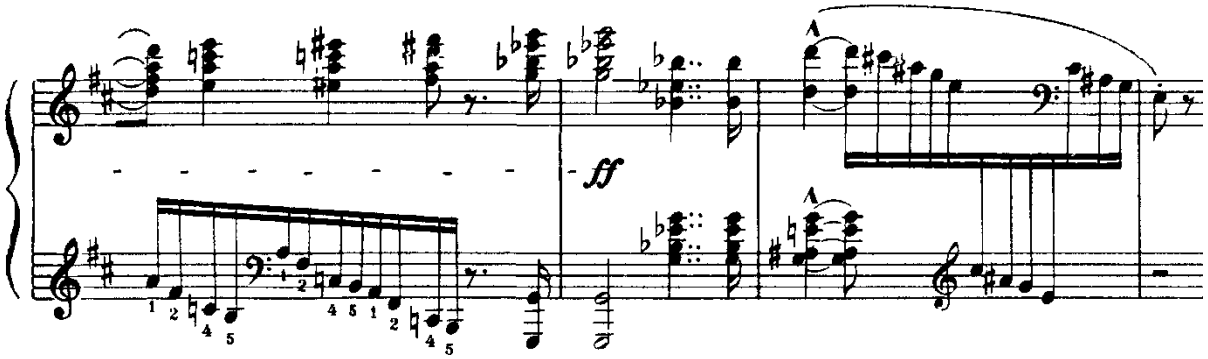
Пример 39.



Дальнейшее ладотональное развитие в Сонате позволяет предположить, что Лист уже здесь слышал однотерцовую субдоминанту си минора, о которой мы сейчас ведем разговор.

Первое четкое и откровенное появление однотерцовой субдоминанты происходит в Сонате в развитии главной партии:

Пример 40.



Включение этой гармонии происходит здесь на энгармонической основе; доминанта к субдоминанте трактуется как альтерированная двойная доминанта Ми-бемоль мажора. Неожиданный "взрыв", связанный с появлением однотерцовой субдоминанты, довольно быстро исчерпывается. Следующая гармония - "рахманиновская" -

позволяет перевести развитие снова в главную тональность. Здесь еще раз обнаруживается родство Ми-бемоль мажорного и соль минорного аккордов, осуществляемое в рамках си минора.

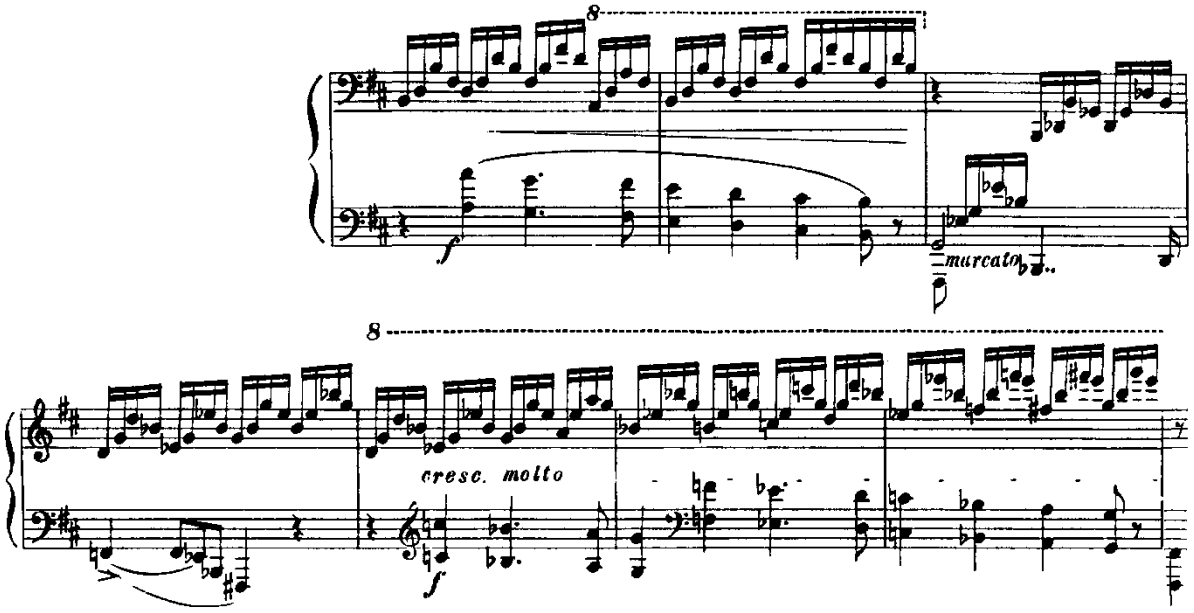
Аналогичные последования гармоний встретим мы и в репризе Сонаты. Но здесь развитие этой "гармонической интонации" приобретает гораздо более широкий масштаб. "Прорыв" Ми-бемоль мажора знаменует собой начало предыкта к тональной репризе. Его появление здесь может быть объяснено и энгармонически и путем однотерцовой подмены ожидаемого ми минора.

Последнее объяснение более целесообразно и для следующего появления четвертой низкой ступени в драматическом развитии главной партии в репризе (см. Пример 25б). Интересно, что вскоре именно в ми минорный аккорд четвертая низкая ступень и переходит, чем однотерцовая связь этих гармоний очень ясно обнаруживается (показательно наличие общего баса - звук соль).

Но, прежде чем это совершается, из Ми-бемоль мажора делается отклонение в его минорную субдоминанту - тональность ля-бемоль минор.

В том же разделе Сонаты, фрагмент из которого мы только что рассмотрели. Лист еще неоднократно вводит гармонию четвертой низкой ступени. В одном месте она появляется после шестой ступени си минора, т. е. на основе мажоро-минорного сопоставления:

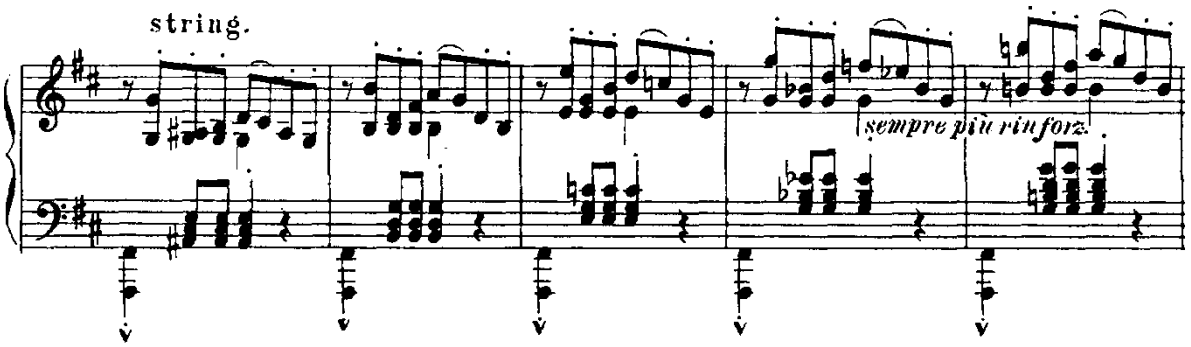
Пример 42.



Но функционирование Es-dur`a в главном строе подчеркивается периодическим звучанием в басу его доминанты (fis) и последующим переходом в доминантовую гармонию. Характерно, что опора на Ми-бемоль мажор не мешает Листу использовать здесь звукоряд соль минора (см. линию баса), чем еще раз ясно обнаруживается взаимозависимость шестой минорной и четвертой низкой ступени. Кроме того, в данном фрагменте мы встретим мимолетное отклонение в до минор, т. е. в тональность второй низкой минорной ступени.

В следующем построении на доминантовом органном пункте си минора чередуются следующие гармонии: доминантовый нонаккорд - шестая ступень - вторая низкая ступень - и, наконец, четвертая низкая:

Пример 43.



Здесь композитор дает подряд три мажорных трезвучия, которые включают в себя звук соль (G - C - Es). Если учесть, что этот звук входит и в состав исходного нонаккорда, то получится, что он является своего рода дополнительным органным пунктом (помимо басового fis). Это еще одно свидетельство важной конструктивной роли звука *соль* и связанных с ним гармоний в Сонате.

Таким образом, мы можем еще раз констатировать, что в одном из самых напряженных разделов Сонаты - в драматическом развитии главной партии в репризе, Лист неоднократно, настойчиво применяет гармонию четвертой низкой ступени (однотерцовая субдоминанта) и дает ей многообразное освещение, окружает ее различными гармоническими средствами и, более того, подчеркивает осознанность этой гармонии побочными "побегами" (имеются в виду отклонения из Ми-бемоль мажора в ля-бемоль минор и в до минор - тональность вводнотонной субдоминанты).

Рассмотренные примеры достаточно убедительно, на наш взгляд, демонстрируют, что четвертая низкая ступень минора прочно вошла в гармонический обиход Листа, что позволило ему, в частности, сделать однотерцовую подмену минорной субдоминанты даже в мажорном ладу (см. анализ песни "В реке цветок Лилеи..." – примеры 19 и 20).

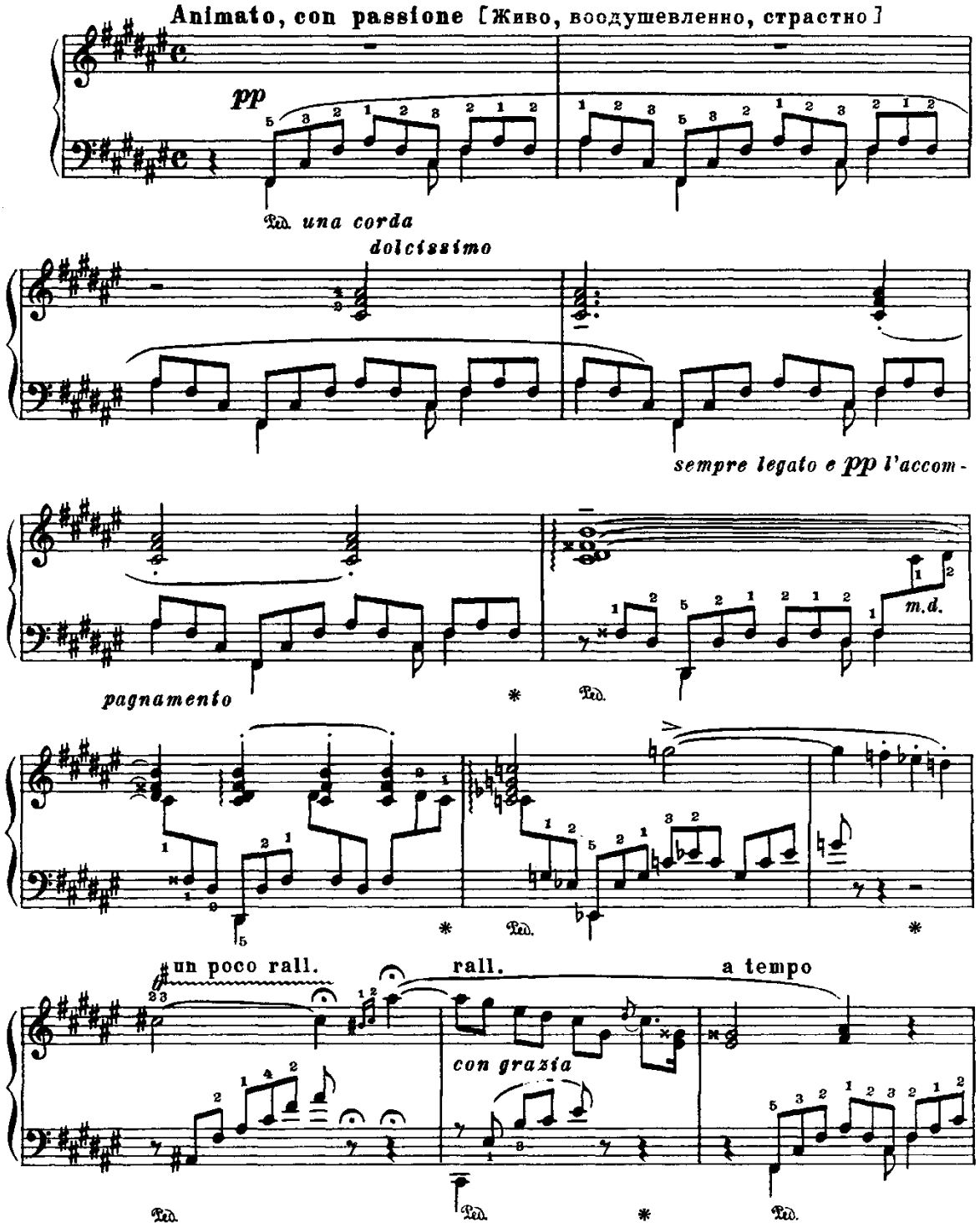
Тритоновая функция

Тритоновую гармонию, подобно многим другим гармониям вводнотонной группы, нельзя считать широко распространенной в произведениях Листа. Она встречается у него лишь изредка, но эти отдельные примеры все же говорят, что в творчестве Листа происходит становление этой гармонии, происходит включение ее в лад. В этом смысле и интересно остановиться на тех примерах, которые произведения композитора нам дают.

Прежде чем говорить о гармониях собственно тритонового отношения к тонике, остановимся на аккорде, основной тон которого лежит на тритон от тоники, но сам он может быть объяснен как однотерцовая субдоминанта мажора[13[6]]. Примером может служить Fis-dur`ный "Экспромт" Листа (1872г.):

[13[6]] Однотерцовая доминанта минора, кажется, не характерна для Листа. Соотношение типа a - Es не встретилось нам в проанализированных произведениях.

Пример 44.


Animato, con passione [Живо, воодушевленно, страстно]
pp
una corda
dolcissimo
sempre legato e pp l'accom-
pagnamento
m.d.
un poco rall.
rall.
a tempo
con grazia

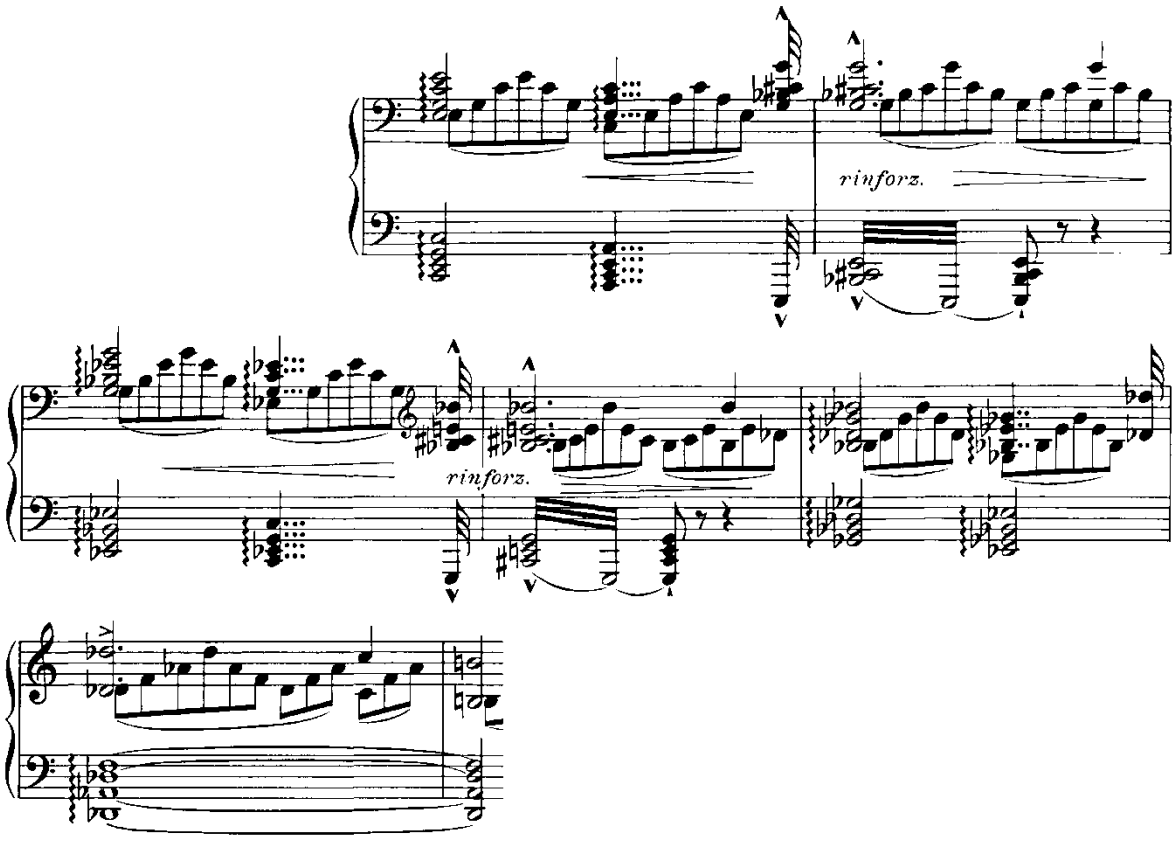
После длительного любования тонической гармонией Лист как будто намечает отклонение в тональность второй ступени. Но затем неожиданно энгармонически разрешает доминантсептаккорд с секстой соль-диез минора в до минор, т. е. в имеющую тритоновое соотношение с тоникой однотерцовую субдоминанту Фа-диез мажора. Далее следует непосредственный возврат в тоническую гармонию, причем бас тонического секстаккорда (ais) может быть истолкован в отношении до минора как звук си-бемоль, т. е. как натуральный вводный тон (иными словами - мы наблюдаем здесь обратное соотношение: до минорная тоника и ее однотерцовая доминанта, находящиеся в тритоновом отношении). Энгармонический эффект, который наблюдается при переходе к до минорной гармонии, является здесь "смягчающим обстоятельством", позволяющим сделать этот переход более гладким.

Определенный интерес представляют те случаи, когда тритоновая гармония включается в лад как бы опосредованно, появляется в тональности в результате тех или иных модуляционных процессов. Это могут быть постепенные переходы, могут быть энгармонические или эллиптические модуляции. Кроме того, тритоновая гармония может быть включена в лад на основе тех или иных мажоро-минорных сопоставлений. Причем порою принципы мажоро-минора и энгармонизма как бы переплетаются, дополняя друг друга, создавая очень крепкую, с разных сторон обоснованную

ладотональную конструкцию. Непосредственно об этих моментах мы будем писать позже, когда речь пойдет о вводнотонных и тритоновых тональных отношениях. Сейчас мы хотим указать на другое: гармонии, косвенным образом включенные в тональность и не имеющие с основными гармониями данного строя непосредственного контакта, могут, на наш взгляд, в какой-то мере быть восприняты и оценены ретроспективно (по возвращении в главный строй) именно как функции основной тональности. Особенно это относится к тем случаям, когда возвращение в исходную тональность совершается достаточно быстро и непосредственно, например, через какую-либо вводнотонную гармонию.

Могут быть выделены два различных варианта возвращения от тритоновой гармонии к тонике главной тональности. Один случай - через вторую низкую ступень. Такого рода пример мы имеем в первой пьесе из цикла "Годы странствий", где появившаяся в результате своеобразного энгармонического приема тритоновая гармония До мажора движется к тонике именно через вторую низкую ступень:

Пример 45.



Другой пример такого рода - песня "Альпийский охотник", где появившаяся в рамках соль минора до-диез минорная гармония движется к тонике также через вторую низкую ступень - ля-бемоль мажорное трезвучие.

Случай иного рода мы имеем в Сонате Листа (см. пример 27). Здесь возвращение из Ля-бемоль мажора в Ре мажор совершается через гармонии, имеющие по отношению к последнему (т. е. к Ре мажору) значение вводнотонных доминант (через си-бемоль минорный и Ре-бемоль мажорный аккорды). Аналогичное явление

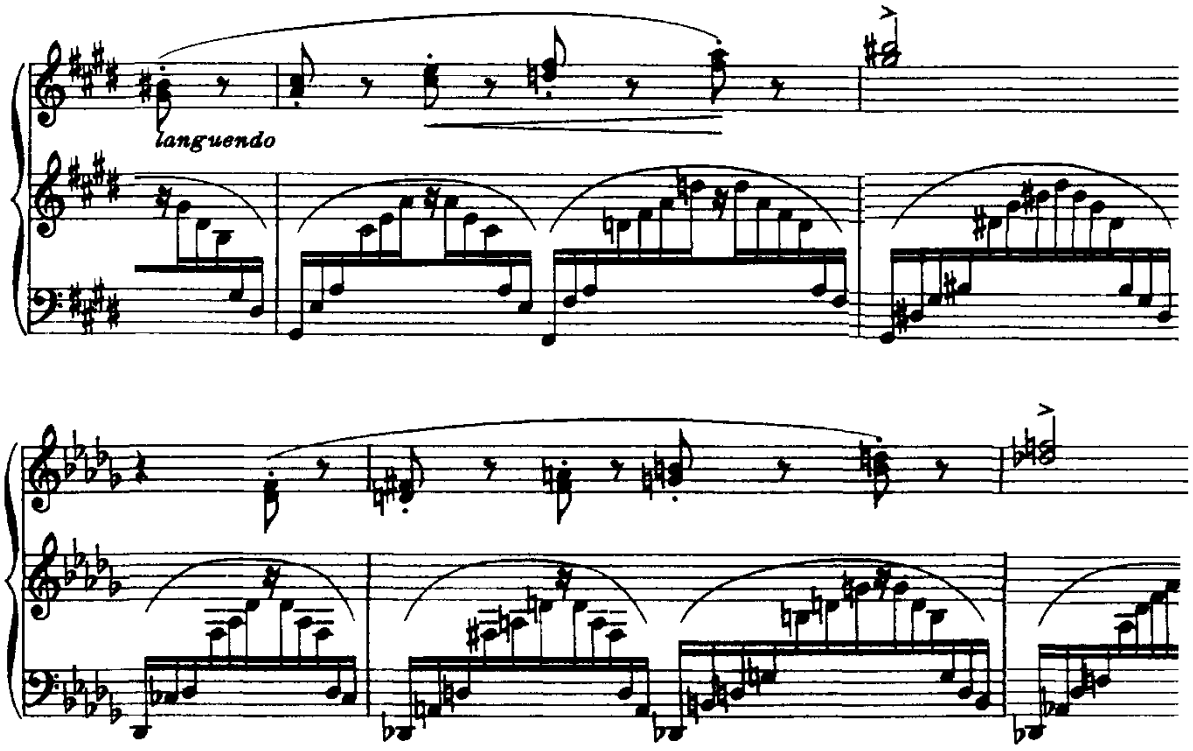
наблюдается и в репризе Сонаты, где возвращение из Фа мажора в Си мажор происходит через соль минорную гармонию.

Рассмотрим теперь такие примеры, где тритоновая гармония непосредственно функционирует как аккорд в тональности. Сразу же оговоримся: такого рода функционирование тритоновой гармонии мы наблюдаем только в мажорном ладу. Случаев включения тритоновой функции в минорный лад нам обнаружить у Листа не удалось.

Каковы же условия включения тритоновой гаомонии в мажор, каковы факторы, влияющие на появление этой гармонии в тональности? Одним из таких факторов опять-таки является ладотональный "сдвиг", т.е. преобразование и переориентация ладотональных отношений, выработанных на иных ступенях. Речь идет о превращении доминанты в тонику.

Очень яркий и показательный пример такого рода мы имеем в Ре-бемоль мажорном Этюде. Здесь первоначально звучит последовательность, ориентированная на доминанту: D - VI_{b2} - II_{b6} - D (Пример 46а). В конце Этюда те же самые отношения ориентированы на Ре-бемоль мажорную гармонию, т. е. на тонику. В результате мы получаем последовательность T - II_6 - sD - T. Она дана на тоническом органном пункте, укрепляющем тональность (Пример 46б).

Пример 46. Ф. Лист. Этюд Des-dur.



Здесь мы встречаем нередко проявляющуюся в истории развития лада закономерность: совпадение "онтогенеза" и "филогенеза". Внутри пьесы происходит то, что порою более широко проявляется в историческом развитии ладотональных закономерностей.

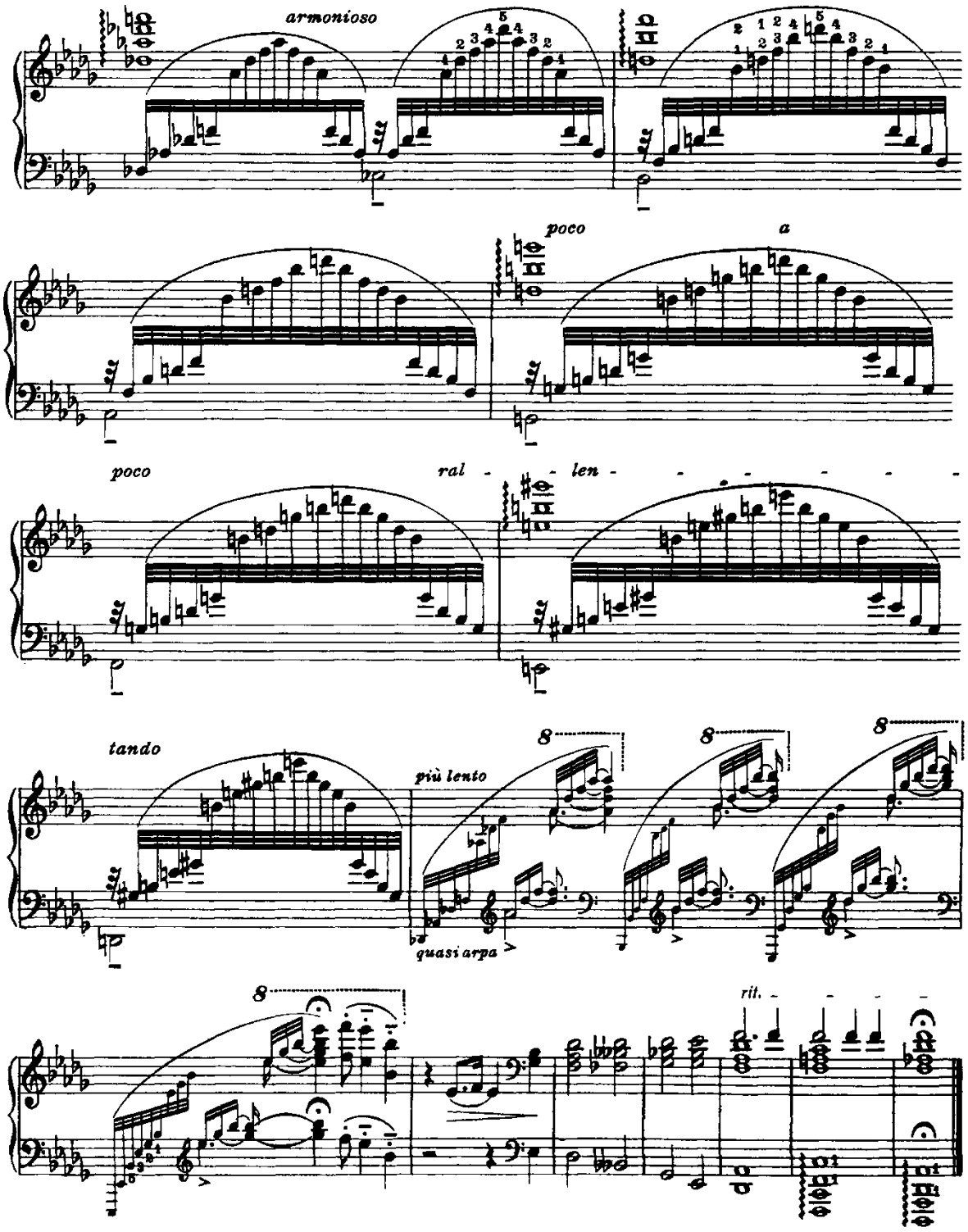
Показательно, что в Этюде тритоновая гармония выступает как аккорд, происходящий от второй низкой ступени. В последовательности, ориентированной на тонику, она выступает как субдоминанта второй низкой ступени. Кроме того, тритоновая гармония находится здесь на том месте, которое занимала неаполитанская гармония в последовательности, ориентированной на доминанту.

Во многом близок к примеру из Этюда Листа проанализированный нами ранее отрывок из си минорной Сонаты. Мы имеем виду последние такты этого произведения, которые также имеют аналог, ориентированный на доминанту ми минора, в главной партии экспозиции (см. примеры 25, 26).

Если в только что рассмотренных примерах тритоновая функции появляется в связи со второй низкой ступенью и является производной от этой гармонии, то у Листа можно встретить и такого рода примеры, где тритоновая функция появляется как доминанта к вводнотонной доминанте. Такого рода пример мы имеем во Втором концерте (см. пример 28).

Принципиально иной случай включения тритоновой гармонии в лад связан с движением по малым терциям, которое осуществляется на основе мажоро-минорных сопоставлений. Такого рода пример мы можем встретить в Этюде Ре-бемоль мажор. Здесь дважды дается полный малотерцовый цикл сначала от доминанты, а затем - в конце пьесы - уже от тоники:

Пример 47.



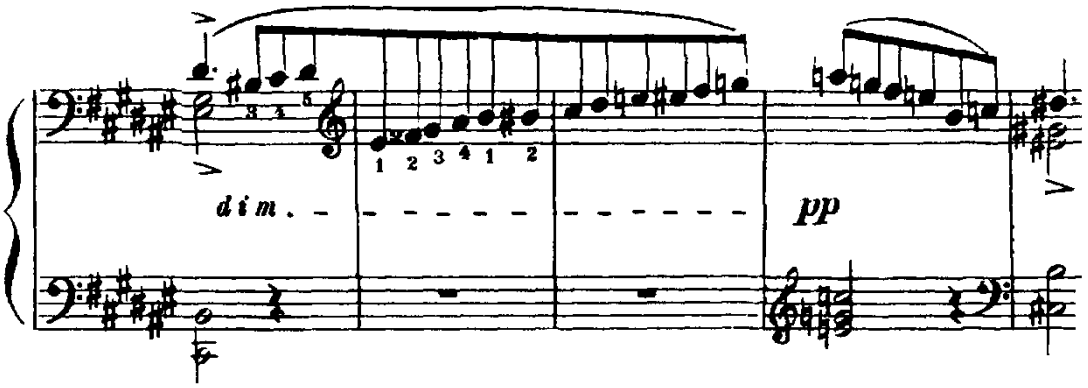
Надо сказать, что данная последовательность представляет собой, в сущности, не модуляционную, а однотональную

последовательность, в которой каждый аккорд может быть рассмотрен как функция главного строя. В результате мы получаем, что Ре-бемоль мажорная тоника посредством проходящего движения в басу сменяется Си-бемоль мажорной гармонией как шестой мажорной отупенью, а от нее движение идет к Соль мажорной гармонии, т. е. к аккорду, находящемуся в тритоновом отношении с тоникой. Далее, от Соль мажорной гармонии продолжается аналогичное движение, приводящее к возврату в тонику.

Если в рассмотренном примере включение тритоновой функции происходит на основе малотерцового движения вниз, то в пьесе "Часовня Вильгельма Телля" введение тритоновой гармонии происходит путем движения по малым терциям вверх: из До мажора сначала в Ми-бемоль мажор, а затем и в Соль-бемоль мажор. Характерно, что мы имеем в этом примере не только мажоро-минорные отношения, но и подкрепление их энгармонизмом уменьшенного септаккорда (причем очень своеобразным энгармонизмом - вводный к субдоминанте непосредственно разрешается в тонику).

И, наконец, еще один случай включения тритоновой гармонии в мажорный лад:

Пример 48.



Здесь тритоновая гармония выступает как вводнотонная к доминанте и возвращается в эту гармонию. Доминантовый нонаккорд Фа-диез мажора сменяется До мажорным секстаккордом в совершенно другом регистре, чем подчеркивается контрастность и неожиданность появления данного аккорда, но затем следует возврат к исходной гармонии.

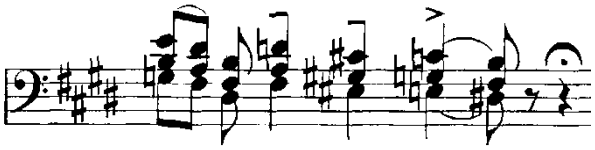
Таким образом, тритоновая функция в мажорном ладу встречается у Листа не столь уж часто, но в самых различных ситуациях. Становление этой гармонии (равно как становление хроматической тональности) идет по разным каналам, различные тональные факторы определяют возникновение данного отношения.

Вводнотонные цепочки

Особой формой вводнотонных последований является вводнотонные цепочки. Простейшая их разновидность - хроматические параллелизмы. Прежде всего остановимся на параллелизмах секстаккордов и квартсекстаккордов. Об одном из таких случаев мы упоминали, когда речь шла о фугато из Сонаты си

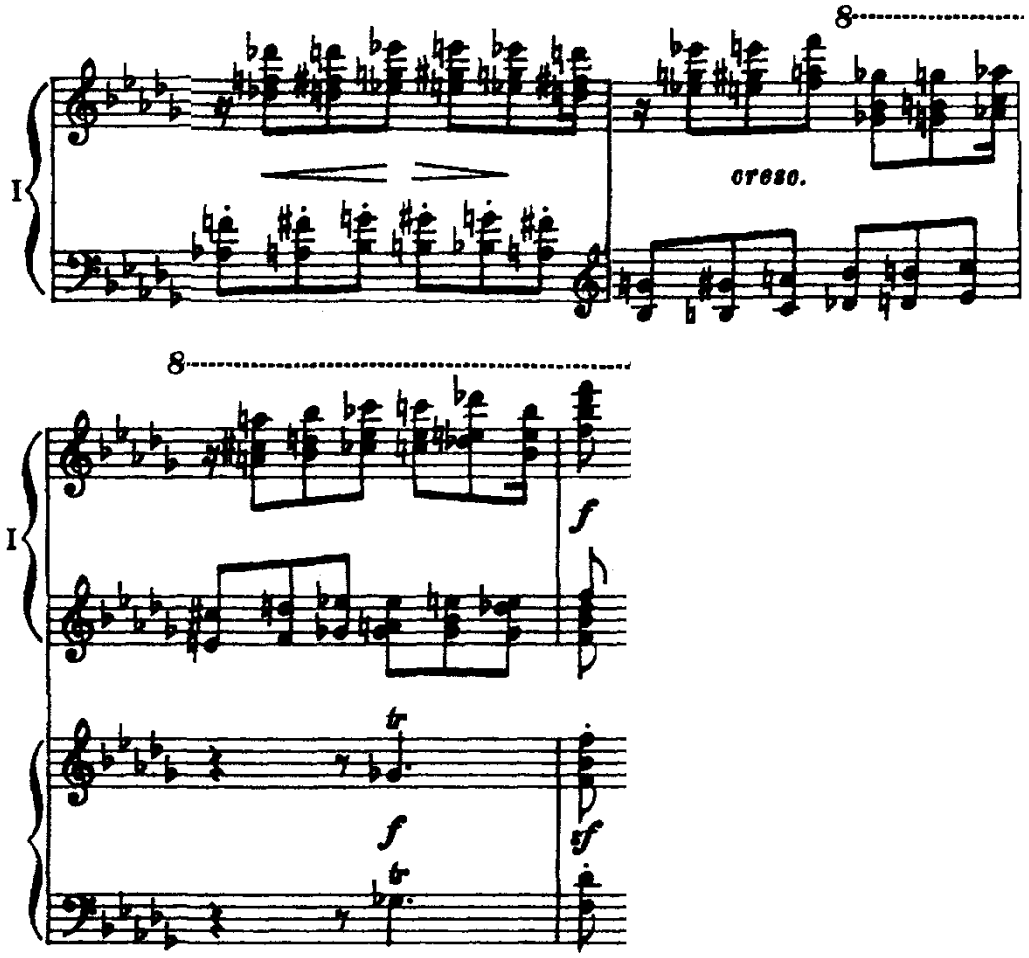
минор (см. пример 6б). Здесь имеет место параллелизм секстаккордов. Другой пример такого рода - "Сонет Петрарки" № 104:

Пример 49.



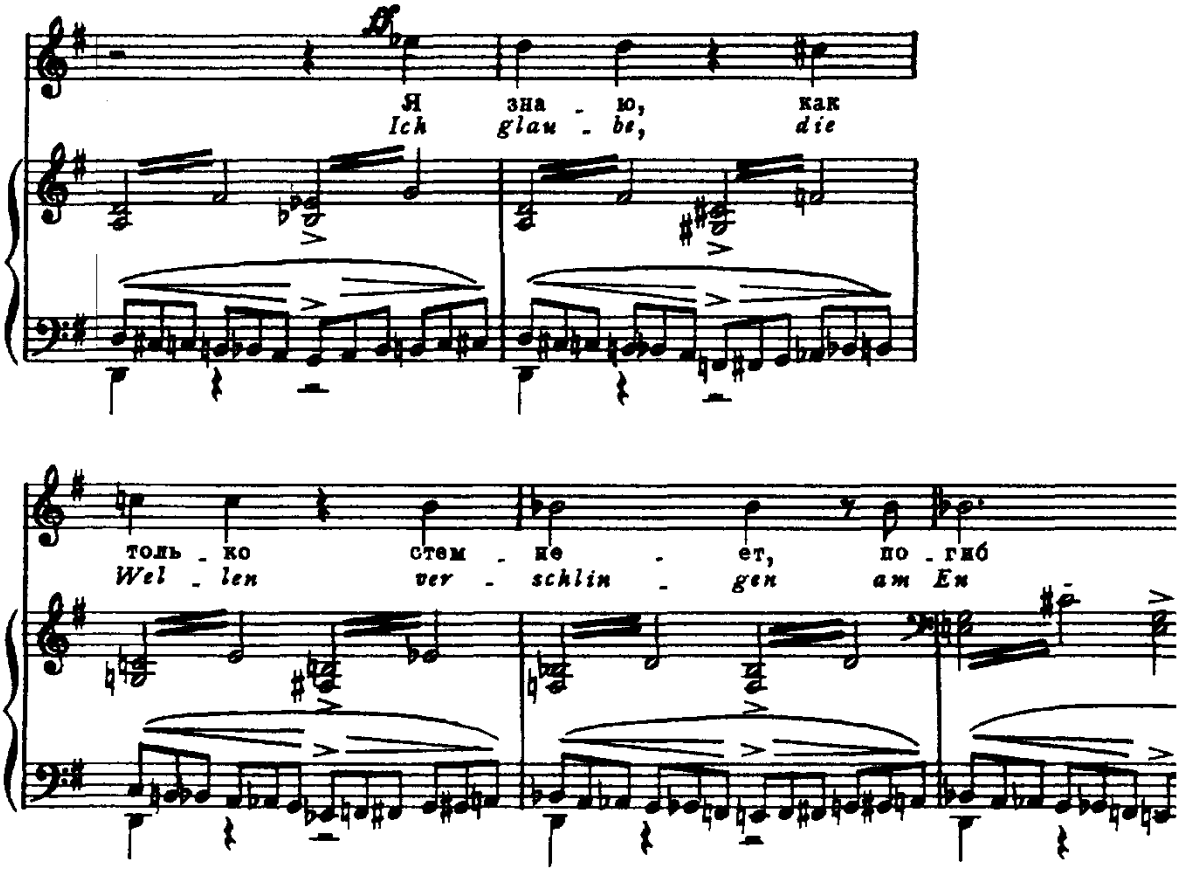
Во Втором концерте Листа есть длительная цепь хроматически сдвигаемых мажорных секстаккордов:

Пример 50.



И, наконец, укажем на длительное полутоново нисходящее движение параллельными квартсекстаккордами на доминантовом органном пункте в песне "Лорелея":

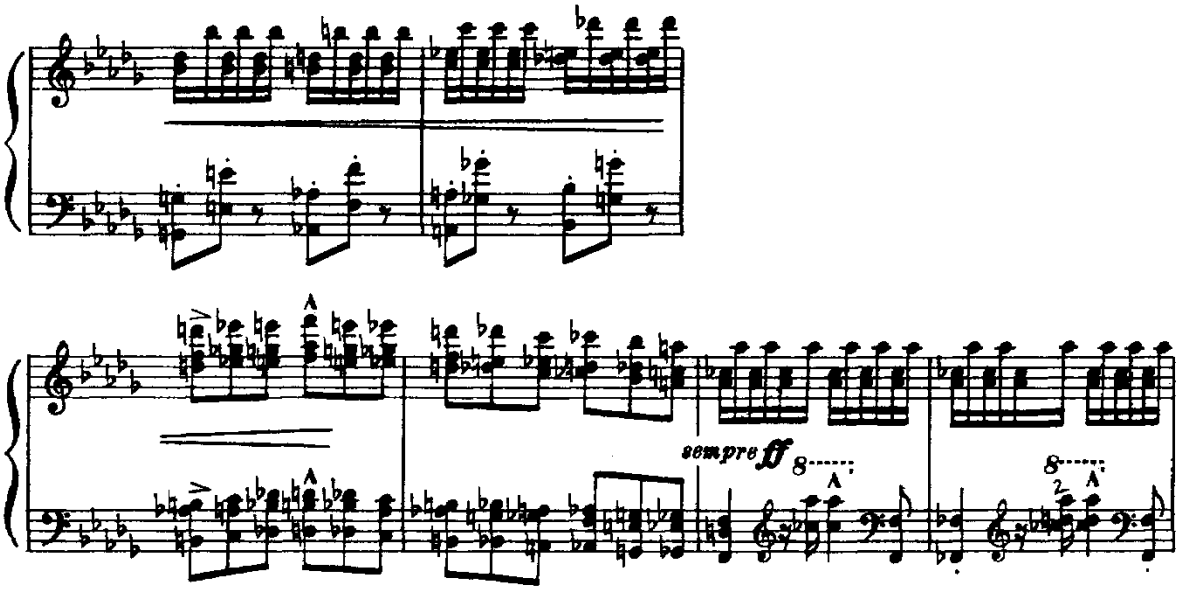
Пример 51.



Заметим, что доминантовый органный пункт придает этой "атональной" последовательности определенную тональную направленность.

Поскольку речь зашла о хроматических параллелизмах, можно также отметить, что Лист очень часто применяет параллельное движение по полутонам уменьшенными септаккордами.

Пример 52.



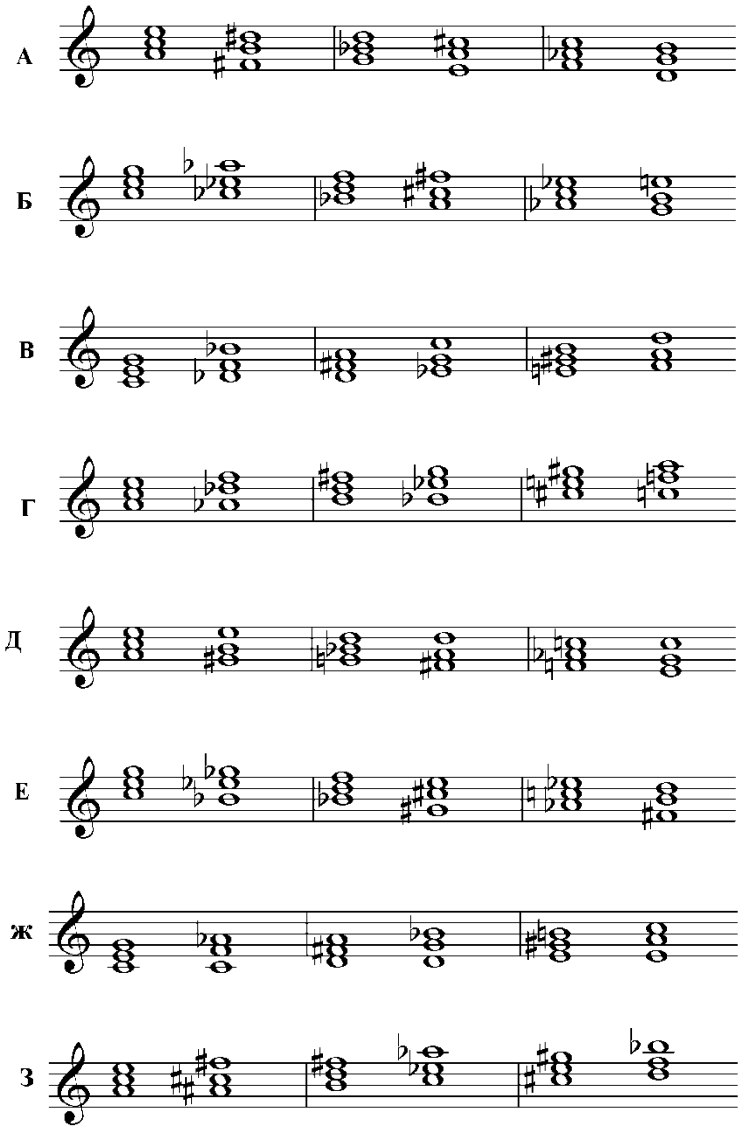
Этот прием в еще большей степени приводит к ощущению относительной тональной неопределенности. Она возникает в этом случае в результате того, что все элементы ладовой конструкции, которыми оперирует композитор, абсолютно идентичны между собой, не имеют достаточного различия.

Некоторое преодоление ладовой индифферентности можно наблюдать в таких вводнотонных цепочках, где происходит чередование мажорных и минорных аккордов. При этом возникают специфические секвенции, каждое звено которых состоит из пары аккордов, находящихся во вводнотонном отношении друг к другу. Шаг такой секвенции - целый тон.

Вводнотонные цепочки такого рода можно разделить на две группы. Одни основаны на параллельном движении больших терций, другие - на параллельном движении малых терций. Кроме

того, все вводнотонные цепочки могут иметь как восходящее так и нисходящее направление.

Пример 53.



Нисходящие вводнотонные цепочки, основанные на параллельном движении большими терциями, могут иметь

структуру звена, аналогичную соединению минорной субдоминанты и мажорной доминаты (s – D) (пример 53а). Этот тип цепочки возникает при начале с минорного аккорда. Если исходным аккордом подобной цепочки является мажорное трезвучие, то строение звена приобретает иную структуру. Его можно истолковать как соединение тоники с шестой низкой минорной ступенью или как разрешение четвертой низкой ступени в минорную тонику - в зависимости от метро-ритмических условий (Пример 536).

При восходящем движении больших терций получается вводнотонная цепочка, каждое звено которой строится по типу прерванного оборота D - s (пример 53в.). И, наконец, при начале с минорного аккорда звено приобретает структуру тоника - четвертая низкая ступень или шестая низкая минорная - тоника (опять-таки в зависимости от метро-ритмического положения аккордов) (пример 53г).

При параллельном нисходящем движении малыми терциями вводнотонная цепочка может иметь следующие формы.

Во-первых, в данном случае возникает звено простейшей структуры, которую можно истолковать как соединение минорной тоники с мажорной доминантой или минорной субдоминанты с мажорной тоникой (пример 53д).

При начале с мажорного аккорда возникает более сложный вариант. В данном случае мы можем говорить о последованиях типа

тоника - третья низкая минорная или, что менее вероятно, но в принципе возможно, о соединении шестой высокой мажорной ступени с минорной тоникой (пример 53е.).

При восходящем движении малых терций опять-таки может иметь место простейшая секвенция со звеньями типа мажорная тоника - минорная субдоминанта или мажорная доминанта - минорная тоника (пример 53ж). И, наконец, последний вариант вводнотонной цепочки дает звено типа минорная тоника - шестая высокая мажорная или третья низкая минорная - мажорная тоника (пример 53з).

Таковы теоретические возможности проявления вводнотонных цепочек. Нужно сказать, что в художественной литературе встречаются почти все их типы. Но различные композиторы применяют, как правило, лишь некоторые виды вводнотонных цепочек.

Для произведений Листа вводнотонные цепочки не являются особенно характерными последованиями, но порою они все же имеют место.

Так, например, короткая вводнотонная цепочка возникает в первой теме побочной партии Сонаты си минор (см. пример 24, тт. 7-9, аккорды e - Fis, d - E). Эта цепочка, основанная на хроматическом движении больших терций, имеет структуру звена типа s - D).

Характерный образец вводнотонной цепочки встречается у Листа в "Экспромте" Фа-диез мажор (см. пример 31). Она основана на восходящем параллельном движении большими терциями (Fis - e^6 - Gis - fis^6). Особенность ее в том, что она дана не на чисто трезвучном уровне, а с использованием дополняющего диссонирующего тона в каждом втором аккорде.

14[1] Нередко это явление связано с гармонизацией фригийского тетрахорда.

15[2] Терцовый ряд, уводящий в весьма отдаленные тональные сферы, но построенный на постоянном движении в диатоническую шестую ступень, мы встречаем (едва ли не впервые) в скерцо из Девятой симфонии Л. Бетховена (при переходе к разработке). У Листа длительное движение в субдоминантовую сторону можно встретить и в других произведениях. На такой основе строится, к примеру, тема "Сонета Петрарки" № 104, где терцовые шаги перемежаются с кварто-квинтовыми (E - cis - fis, D - G, затем H_7 - E). Истоком такого рода функционального развития являются

разработочные разделы некоторых классических произведений, где постоянное движение в субдоминантовом направлении является средством создания и поддержания ладо-функционального напряжения. (Например, Л. Бетховен - Соната № 23, Апассионата. См. анализ тонального плана 1 части в работе С. С. Скребкова "Ладовая структура сонаты в свете теории многоосновности" в книге “Н. А. Гарбузов. Теория многоосновности ладов и созвучий”, ч. II, М., 1932) (*проверить). У Листа аналогичное ладофункциональное движение укладывается, как видим, в рамки экспозиционного изложения. Мы имеем здесь явный случай "сдвига", подтверждающий революционную роль разработочных построений в развитии ладо-гармонической сферы.

16[3] Мы считаем, что первый куплет песни написан в миноре (тоника здесь ни разу не появляется) потому, что Лист дает здесь следующее тональное развитие: as (gis) - H - cis, далее доминанта к as (As).

17[4] Термин В. Беркова.

18[5] О "вводнотонной цепочке" у Листа мы будем подробнее писать ниже.

[19][6] Однотерцовая доминанта минора, кажется, не характерна для Листа. Соотношение типа a - Es не встретилось нам в проанализированных произведениях.

III. Вводнотонные тональные связи в произведениях Листа

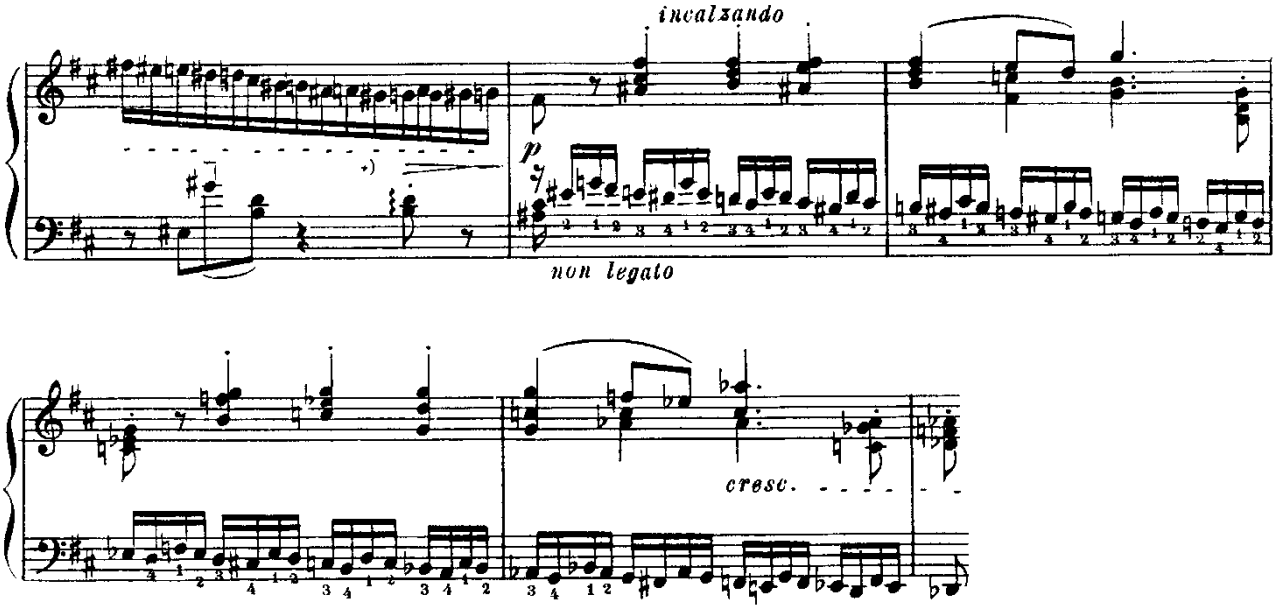
Вводнотонные тональные связи (последовательности тональностей, находящихся во вводнотонных отношениях) встречаются у Листа, пожалуй, не реже, а чаще, чем аккордовые связи этого типа.

Переходы из одной тональности в другую, находящуюся с ней в том или ином вводнотонном отношении, совершаются Листом как на основе постепенного модулирования, так и посредством энгармонических приемов. При постепенном модулировании преобладает соотношение тональностей, отстоящих друг от друга на полутон. Чаще всего встречаются восходящие полутоновые секвенции. Такого рода соотношения характерны для разработочных, неустойчивых разделов формы. Но иногда встречаются и соотношения иного рода - о них мы особо будем говорить позже.

Основными средствами постепенной связи тональностей, находящихся во вводнотонных отношениях, являются гармонии мажорной доминанты минора и минорной субдоминанты мажора, которые приравниваются той или иной ступени другой тональности.

При восходящих полутоновых секвенциях, связанных с минорным ладом, чаще всего используется приравнивание шестой ступени минора мажорной доминанте другого минорного лада. Такого рода приемы мы можем встретить, например, в Сонате си минор (в заключительной партии).

Пример 54.



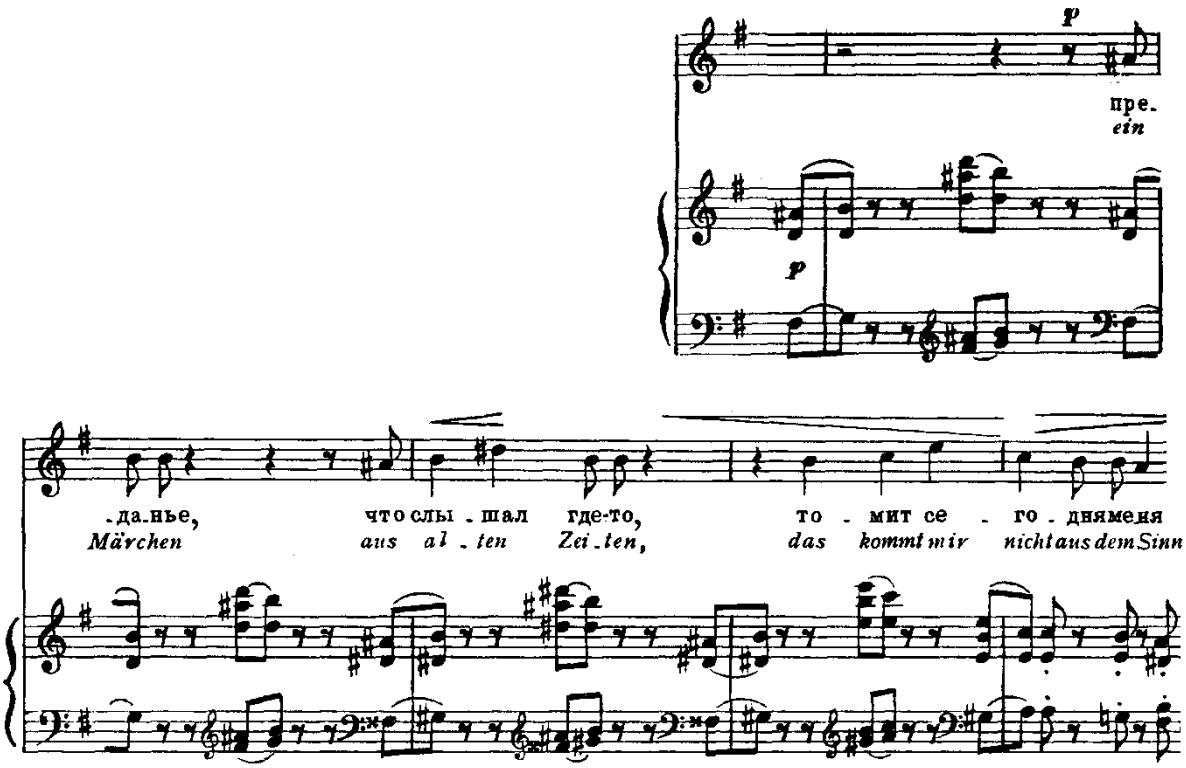
Развитие начинается в си миноре, происходит отклонение в его шестую ступень и эта шестая ступень оказывается доминантой до

минора, в котором идет следующее звено секвенции. Второе построение аналогичным образом приводит в тональность Ре-бемоль мажор - снова полутоновое соотношение, но уже с мажорным ладом.

Сходную картину можно наблюдать в песне Листа "Лорелея". В Соль мажоре включается его шестая низкая ступень, которая приводит как доминанта в тональность соль-диез минор - однотерцовую по отношению к исходной тональности.

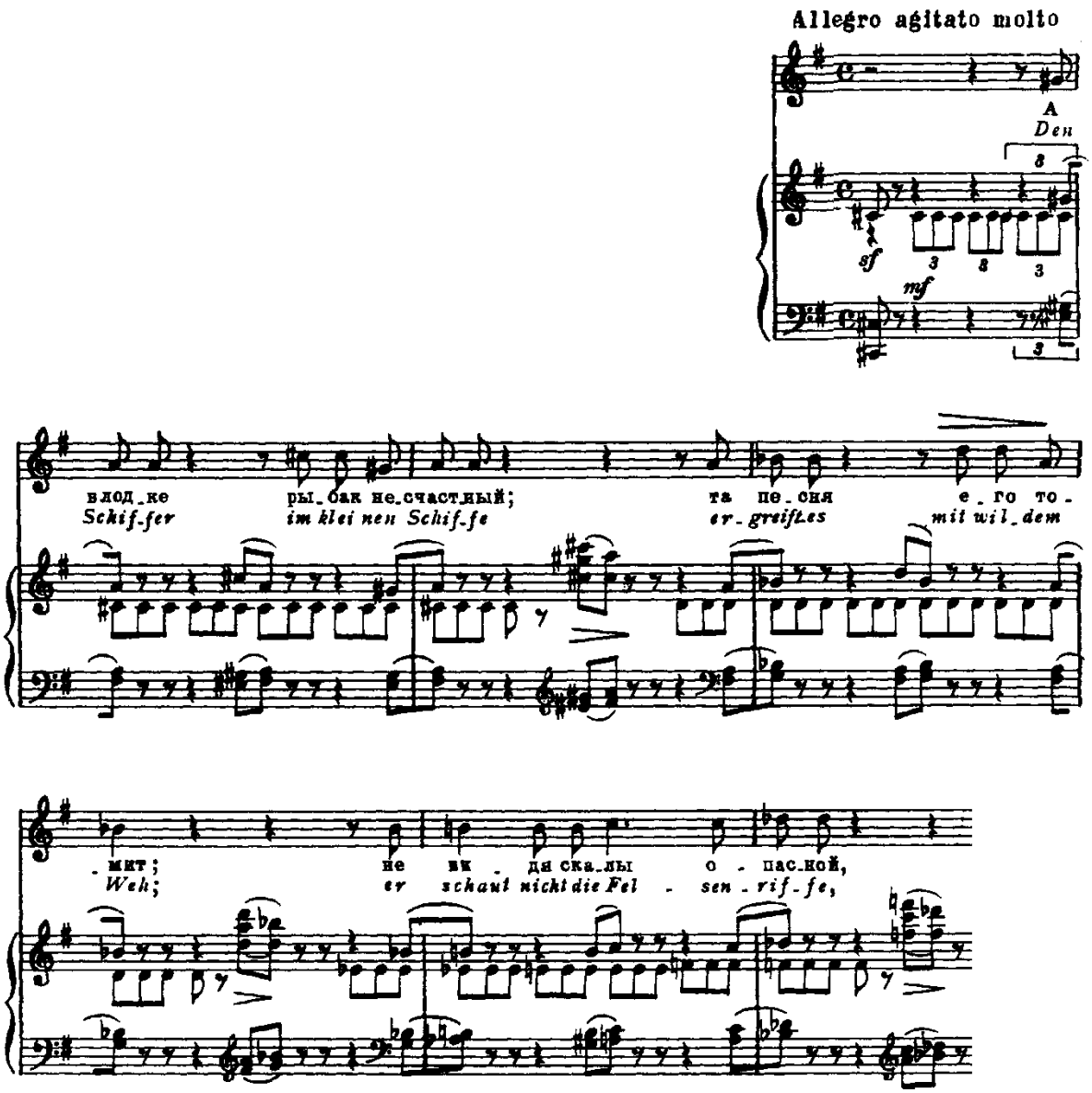
Если первый секвентный сдвиг можно назвать вводнотонным лишь условно, то следующее звено секвенции (gis-moll - a-moll) дает "чистую" форму вводнотонного соотношения, аналогичную тому, что мы наблюдали в Сонате.

Пример 55.



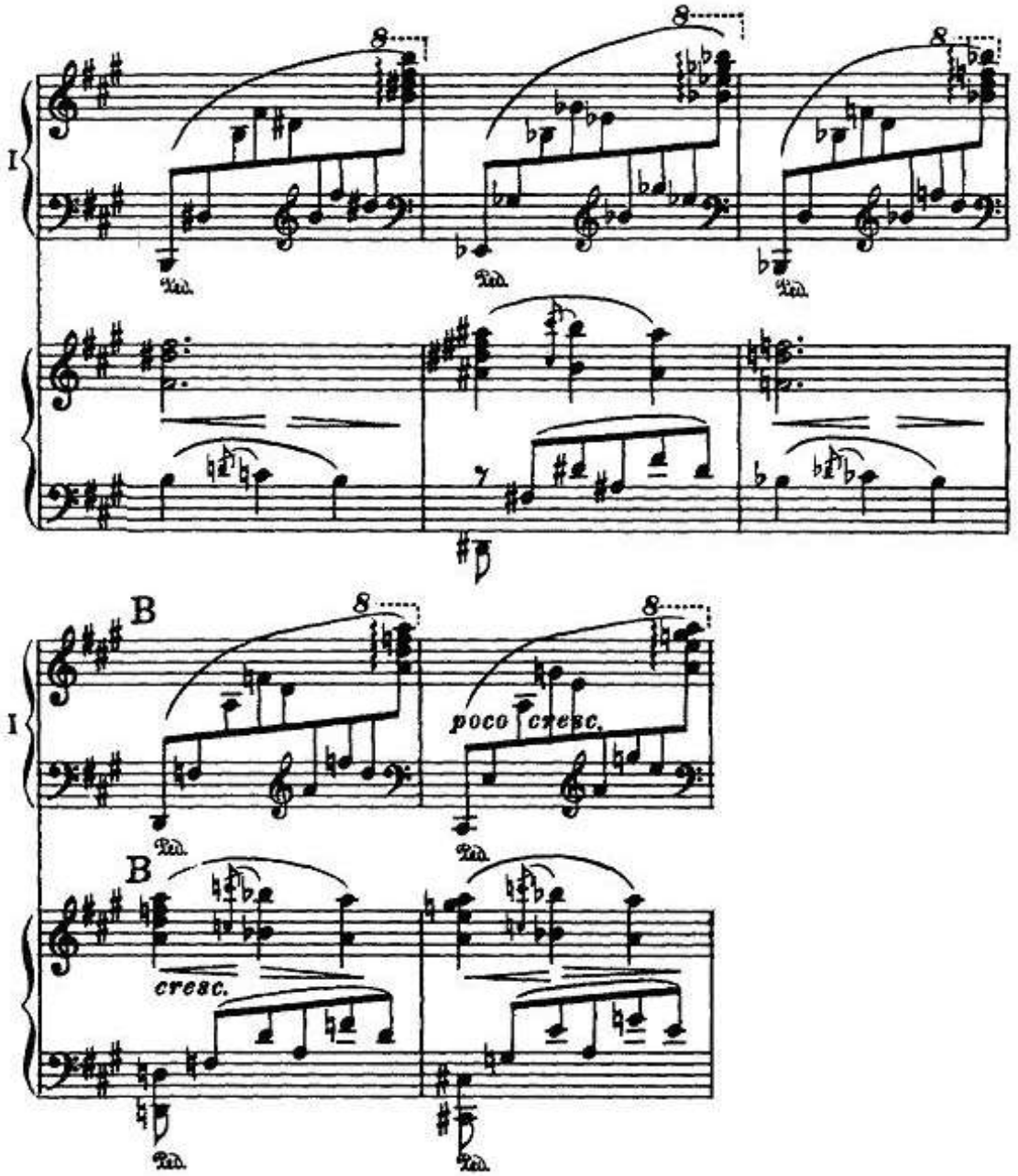
В этой же песне можно встретить длительно развертывающуюся полутоновую восходящую секвенцию, которая начинается в тональности фа-диез минор и приходит в си-бемоль минор. Все звенья секвенции соотносятся одно с другим посредством приравнения шестой ступени минора мажорной доминанте следующей тональности.

Пример 56.



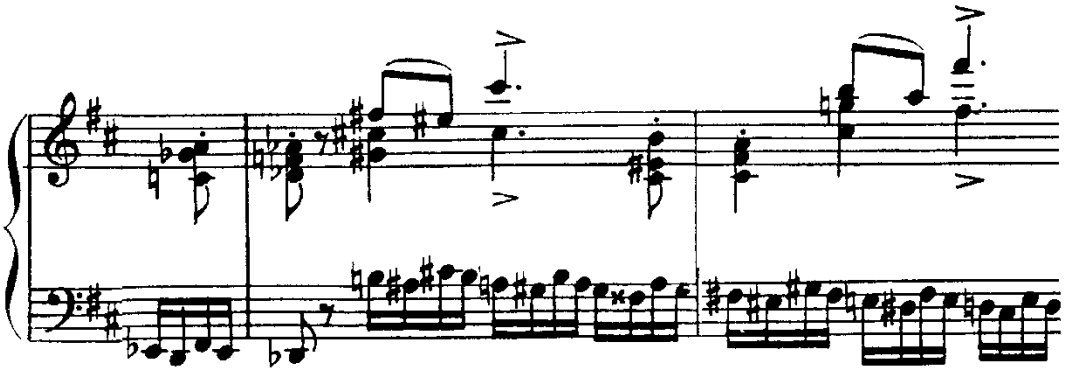
Обратное движение, связанное с приравнением мажорной доминанты минора шестой ступени, встречается у Листа реже. Но пример такого рода мы, тем не менее, можем отметить в главной партии Второго концерта.

Пример 57.



Здесь имеет место поступенный хроматический спуск из ми минора в ре минор через ми-бемоль минор, причем доминантовая гармония предыдущей тональности оказывается равной шестой ступени последующего строя.

Связи мажорных полутоново отстоящих тональностей посредством минорной субдоминанты мы встречаем в тех же произведениях композитора. В заключительной партии Сонаты переход из Ре-бемоль мажора в Ре мажор (возвращение в основную тональность раздела) происходит посредством приравнения минорной субдоминанты Ре-бемоль мажора (нотирована как фа-диез минорный аккорд) третьей ступени последующей тональности.



Другой случай полутонового движения вверх по мажорным тональностям мы встречаем в "Лорелее" (см. Приложение, стр. 30, такт 4 и далее rar zip). Здесь в качестве исходной тональности выступает Ре-бемоль мажор, его минорная субдоминанта (нотирована как фа-диез минор) приводит непосредственно в Ре мажор. Интересно, что Лист продолжает данную секвенцию. Ре мажор сменяется Ми-бемоль мажором и, наконец, Ми мажором. Но приемы, которые здесь композитор употребляет, оказываются уже более сложными. Вместо того, чтобы перейти из Ре мажора в Ми-бемоль мажор через соль минорную гармонию, Лист делает это

посредством фа-диез мажорного аккорда, который оказывается однотерцовым по отношению к последней. Аналогичная связь наблюдается и при движении из Ми-бемоль мажора в Ми мажор. Здесь в качестве посредствующей гармонии выступает не ля-бемоль минорный аккорд, а его однотерцовый эквивалент - соль мажорный секстаккорд.

Таким образом, мы можем отметить еще один случай замены Листом привычных отношений (подчеркиваем, что отношение минорной субдоминанты с мажорной тоникой есть начало вводнотонных отношений) отношениями иного рода - на основе замены одного из аккордов его однотерцовым вариантом. (Другие случаи такого рода были указаны при анализе примеров 19 и 20.)

Переходы посредством приравнения минорной субдоминанты третьей ступени можно наблюдать в развитии главной партии Первого концерта (пример). Субдоминанта До-диез мажора (fis-moll`ный аккорд) выступает как третья ступень Ре мажора. Далее следует аналогичный ход в Ми-бемоль мажор. Следующее звено секвенции варьировано. Появлению минорной субдоминанты предшествует шестая низкая ступень Ми-бемоль мажора, которая ретроспективно может быть осознана как доминанта Ми мажора. Далее аналогичный ход от Ми мажора к Фа мажору (E - C - a - F).

И, наконец, в Первом концерте мы находим еще один пример поступенного хроматического подъема посредством применения

минорной субдоминанты. Исходной тональностью анализируемого отрывка (пример, т. 4, rar zip) является Фа-диез мажор, из которого делается отклонение в си минор, откуда развитие направляется в Соль мажор. Следующее звено секвенции дано вариантно. Композитор применяет здесь не минорную субдоминанту, а ее параллель - шестую низкую ступень Соль мажора, которая выступает в качестве доминанты последующего ля-бемоль минора (однотерцового к Соль мажору). Полутоновые тональные сдвиги посредством приравнивания шестой низкой ступени доминантовой гармонии встречаются у Листа и в других произведениях. Укажем, например, на "Фантазию" на тему Bach (т. 15 и далее), где движение из Соль-бемоль мажора в Соль мажор, а из него в Ля-бемоль мажор совершается указанным способом, а также на песню "Счастливый" (т. 29 и далее, rar zip). Здесь происходит следующее. В построении, начинающемся в Ля-бемоль мажоре, намечается отклонение в субдоминанту (Ре-бемоль мажор). Но разрешение доминантового секундаккорда происходит в квартсекстаккорд шестой низкой ступени данного лада, которая в дальнейшем движении играет роль доминанты. В следующем звене происходит аналогичная подмена: шестая низкая ступень Ре мажора выступает как доминанта к ожидаемому Ми-бемоль мажору.

Итак, мы видели, что Лист применяет при восходящем полутоновом секвенцировании по мажорным тональностям не

только минорную субдоминанту, но и шестую низкую ступень. Средства мажоро-минора используются и при иных переходах в тональности, отстоящие от исходной на полутон.

Такого рода примеры встречаются и при переходах в другие тональности вводнотонной группы. В песне "Лорелея" (т. 47-52, rar zip) модуляция из Ми мажора в Си-бемоль мажор совершается посредством двукратного мажоро-минорного хода. Из Ми мажора совершается переход в До-диез мажор - здесь имеет место непосредственное терцовое сопоставление. Следующий ход на терцию вниз - в тональность Си-бемоль мажор - совершается уже не непосредственно, а путем мажоро-минорной замены: параллель До-диез мажора - си-бемоль минор - подменяется его мажорным эквивалентом, и в результате мы получаем тональность, отстоящую от исходного Ми мажора на тритон. Здесь мы имеем развернутую в тональный план последовательность, которая встречалась нам в других случаях на аккордовом уровне.

Другой пример, где мы попадаем в тональность вводнотоновой группы посредством двукратного мажоро-минорного хода, можно встретить в "Песне Миньоны" (rar zip). Она написана в куплетной форме. В первом куплете Лист дает типичную для романтической музыки последовательность тональностей, отстоящих друг от друга на большую терцию (Fis - B - D - Fis) и соподчиненных на основе принципов мажоро-минора. Во втором куплете Лист усиливает

мажоро-минорный эффект, как бы "возводит его в квадрат": вместо ожидаемого Ре мажора появляется ре минор (второй мажоро-минорный ход). В результате мы получаем тональность вводнотонной группы (параллель вводнотонной доминанты).

В некоторых случаях мы можем встретить у Листа использование приемов миноро-мажора, приводящих к появлению вводнотонных тональностей. Пример такого рода мы найдем в песне "Всюду тишина и покой" (rar zip), которая написана в Ми мажоре. Лист довольно сложным путем попадает в фа-диез минор (II ступень главного строя), а затем совершает переход в ре минор (миноро-мажорное соотношение: d = VI минорной fis), который оказывается тональностью вводнотонной субдоминантовой группы по отношению к Ми мажору. Характерно, что ре минор сменяется Си-бемоль мажором - тритоновой тональностью по отношению к главному строю.

Другой пример такого рода мы можем встретить в песне "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел..." (rar zip). Во втором куплете здесь происходит секвентное отклонение из Ми мажора (главная тональность произведения) в третью ступень - соль-диез минор, а оттуда делается довольно неожиданный ход в до минор путем

непосредственного терцового сопоставления[20[1]]. До минор по отношению к Ми мажору - параллель вводнотонной доминанты.

Таким образом, постепенные переходы в тональности вводнотонового отношения совершаются Листом как посредством применения мажорной доминанты минора, так и минорной субдоминанты мажора. Кроме того, композитор использует для этих целей некоторые мажоро-минорные и миноро-мажорные приемы, в частности, миноро-мажорные связи по отношению к гармонии побочной ступени.

Энгармонические переходы в тональности вводнотонной группы

Важным средством перехода в тональности вводнотонно-хроматической системы является энгармонизм малого мажорного и уменьшенного септаккордов.

Энгармонизм малого мажорного септаккорда широко применяется Листом для связи тональностей, отстоящих на полутон. Так, например, в песне "Три цыгана" (перед Etwas zurückgehalten) доминантсептаккорд Ре мажора, истолкованный как альтерированная двойная доминанта, дает естественный переход в До-диез мажор - тональность вводнотонную по отношению к

[20[1]] Такого рода отношения можно назвать проявлением терцовой гармонической функциональности – неопосредованного другими отношениями переосмысления примы или квинты аккорда в терцовый тон (или наоборот).

главному строю. В песне "Ты луч возьми у солнца" (т. 9) при основной тональности Ми мажор в развитие естественно, хотя и несколько неожиданно, включается Ми-бемоль мажорная гармония - опять-таки на основе энгармонизма доминантсептаккорда главной тональности. В этих песнях мы наблюдаем совершаемый посредством энгармонизма уход из тонической тональности. Возвращение в нее композитор делает уже иными средствами.

Обратный случай в одной из версий песни "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел..." (тт. 60-61). После фа минора – тональности, являющейся по отношению к главному строю второй низкой минорной – происходит возвращение в ми минор посредством энгармонизма доминантового секундаккорда фа минора[21[2]].

Энгармонизм доминантсептаккорда позволяет порою включить в главный строй не тональность, отстоящую от исходной на полутон, а просто вводнотонную гармонию. Так, в "Фантазии на тему Bach" (раздел Allegro, т. 10) Лист включает в ми минорный эпизод ми-бемоль минорную гармонию, которая появляется здесь на основе энгармонизма доминантсептаккорда главного строя. Энгармонизм здесь уже не выступает как средство энгармонической модуляции, а как своеобразный прием, позволяющий включить в главную тональность гармонию, отстоящую от тоники на полутон. Если раньше средства энгармонизма использовались композиторами как

[21[2]] Тональность и аккорд второй низкой минорной вообще играют в этой песне существенную роль.

средство элизии, как средство нарушения равновесия, позволяющее создать неожиданное напряжение, сделать резкий поворот в музыкальном развитии, - то теперь можно иногда наблюдать совершенно иного рода случаи: энгармонизм органически "вплетается" в лад. Происходит качественный скачок: прием, выступавший ранее как средство создании контраста, противоречия, выступает теперь как "гармоничное" средство, средство, которое усвоено ладовым сознанием и стало вполне привычным.

Пример такого же рода, но с обратным соотношением опорной и подчиненной тональностей мы встречаем в "Песне Миньоны" (rar zip, тт. 25-28). При главной тональности Фа-диез мажор происходит отклонение в Соль мажор - тональность второй низкой ступени - путем приравнения альтерированной двойной доминанты септаккорду пятой ступени. Обратным путем происходит возвращение в главную тональность.

Связи тональностей, отстоящих на полутон, применяются Листом не только в отношении главного строя, но и в отношении тональностей, играющих подчиненную роль в произведении. Такого рода пример мы встречаем в песне "Всюду тишина и покой" (тт. 14-18). Здесь посредством энгармонизма малого мажорного септаккорда связываются тональности фа минор и фа-диез минор. Первая тональность - однотерцовая по отношению к главной тональности произведения (Ми мажор), вторая оказывается её

второй ступенью. Переход из одной тональности в другую осуществляется путем приравнения двойной доминанты фа минора доминантовому секундаккорду фа-диез минора.

Посредством энгармонизма малого мажорного септаккорда Лист связывает не только тональности, отстоящие друг от друга на расстояние полутона, но и некоторые иные тональности, имеющие вводнотонно-хроматические отношения между собой. Не перечисляя всех возможных случаев, мы напомним лишь о примере, который был рассмотрен ранее (№ 26а). В развитии главной партии Сонаты си минор посредством энгармонизма доминантсептаккорда к субдоминанте Лист включает Ми-бемоль мажорную гармонию, являющуюся однотерцовой субдоминантой главного строя. Еще раз отмечаем, что данная гармония по существу сливается с главным строем, становится ясно осознанной его функцией.

Вводнотонные тональные отношения выступают у Листа и в результате применения энгармонизма уменьшенного септаккорда.

Энгармонизм уменьшенного септаккорда можно встретить при полутоновых отношениях тональностей, пример такого рода мы найдем в "Ноктюрне" № 3 (второе проведение основной темы), где происходит модуляция из тональности Си мажор в тональность До мажор. Уменьшенный септаккорд включается как вводный к субдоминанте Си мажора (т. 33), толкуется как двойная доминанта,

которая получает альтерацию и разрешается в тональность До мажор.

Но, конечно, основная форма применения энгармонизма уменьшенного септаккорда связана с сопоставлением тональностей, отстоящих на малую терцию и тритон. Естественно, что Лист довольно широко применяет такого рода энгармонические модуляции в отношении тональностей, находящихся в мажоро-минорном родстве (например, До мажор - Ля мажор или До мажор - Ми-бемоль мажор). Еще раз отмечаем, что у Листа сплошь и рядом энгармонизм уменьшенного септаккорда выступает в связи с проявлениями мажоро-минора (это является свидетельством включения энгармонизма в ладовую систему). Помимо этого Лист широко применяет энгармонизм уменьшенного септаккорда и в тех случаях, когда тональности, отстоящие на малую терцию и тритон, находятся друг с другом во вводнотонно-хроматических отношениях.

Пример такого рода мы можем встретить в песне "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел..." (rar zip, тт. 23-24, стр. 15-16). Здесь происходит переход из ми минора - главной тональности произведения - в тональность До-диез мажор, причем средством перехода является уменьшенный септаккорд седьмой ступени. Аналогичный случай мы встречаем в Первом концерте Листа. Изложение эпизодической темы (тт. 50-64, rar zip), начинающееся в

тональности до минор, модулирует сначала в Ля мажор, а затем через фа-диез минор приходит в До-диез мажор.

Нас специально интересует соотношение до минор - Ля мажор. Оно может быть рассмотрено как более или менее автономное. Переход из первой тональности во вторую и здесь происходит через энгармонизм уменьшенного вводного септаккорда (секундаккорд энгармонически трактуется как септаккорд). Данный пример характерен тем, что появление тональностей до минор, Ля мажор и дальнейшее движение к фа-диез минору объясняются не только закономерностями, характерными для рассматриваемого построения (период) - эти тональности выступают как тональности, расположенные по малым терциям по отношению к главному строю, т. е. находятся в системе Es - C - A - Fis - Es).

Посредством энгармонизма уменьшенного септаккорда Лист порою делает возвращение из тональностей вводнотонно-хроматической системы в главный строй. Пример такого рода - песня "Всюду тишина и покой" (rar zip), на которой мы уже неоднократно останавливались. Кульминационный раздел песни звучит в Си-бемоль мажоре - тональности тритонового отношения к тонике. Следующее затем возвращение в Ми мажор происходит путем энгармонизма вводного уменьшенного септаккорда.

В заключение раздела о способах перехода в тональности вводнотоновых отношений укажем на отдельные случаи их непосредственного сопоставления.

В развитии побочной партии Сонаты си минор вводнотонное сопоставление До мажора и Си мажора дано как результат секвентного развития.

В песне "Смертельной полны отравы..." имеет место непосредственное полутоновое сопоставление минорных тональностей. Оно связано с переходом к новому разделу произведения, который начинается сдвигом из до-диез минора в ре минор.

Как видим, в обоих случаях речь идет о полутоновых сдвигах. Другие формы вводнотоновых тональных сопоставлений для Листа не характерны. Да и полутоновые сдвиги относительно редки. Обычно Лист стремится тем или иным способом обосновать последование тональностей вводнотонового или тритонового соотношений посредством каких-либо промежуточных звеньев, а также энгармоническим или эллиптическим путем.

Некоторые специфические формы вводнотонных тональных отношений

До сих пор мы рассматривали способы связи тональностей находящихся одна с другой во вводнотонных отношениях. Теперь

остановимся на характерных вводнотонных тональных последованиях.

Одним из возможных вариантов является окружение какой-либо вводнотонной тональности гармониями главной тональности. Пример такого рода мы встречаем в "Песне Миньоны" (rar zip), где в окружении тонического Фа-диез мажора звучит довольно обычная тональность второй низкой ступени, Соль мажор.

Но чаще появление вводнотонных тональностей происходит в более сложных условиях. Нередко, как мы уже отмечали, вводнотонная тональность появляется в результате более или менее длительного тонального развития, после чего совершается относительно резкий поворот к главному строю (Песня "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел...", второе изложение rar zip). В принципе возможна и обратная картина: после резкого сдвига в тональность вводнотонной группы возвращение к тонике происходит лишь постепенно.

Довольно характерным для Листа является вводнотонное тональное опевание. Пример такого рода - второй куплет песни "Бедный птенчик соловей" (стр. 73 примера, rar zip). Главная тональность произведения фа-диез минор. После короткого отклонения в третью ступень (Ля мажор) на основе энгармонизма включается тональность вводнотонной минорной субдоминанты соль минор, откуда делается непосредственный энгармонический

переход в фа минор, т. е. в тональность вводнотонной доминанты. Далее намечается возврат в фа-диез минор.

Сходную картину можно видеть в "Фантазии" на тему Bach. Неустойчивое модуляционное развитие, которое имеет место в этой фантазии с самого ее начала, многократно возвращается к одной из опорных тональностей этого произведения - соль минору. В начальном разделе (Moderato a capriccio) эта тональность на основе энгармонизма уменьшенного септаккорда подменяется однотерцовым Соль-бемоль мажором (стр. 132 rar zip), который, как мы отмечали, находится в определенном родстве с вводнотонной доминантовой гармонией. Далее из Соль-бемоль мажора делается энгармонический переход в Соль мажор, а затем и в Ля-бемоль мажор, откуда происходит возвращение в соль минор. Таким образом, тональный план рассматриваемого отрывка представляет собой следующую картину: g - Ges - G - As - g.

В заключительном разделе экспозиции Второго концерта (Tutti, un poco più mosso, rar zip) мы встречаем несколько иной случай. Здесь происходит предварительное тональное опевание доминанты последующего строя. Раздел, начинающийся в тональности си-бемоль минор, имеет секвентный сдвиг в субдоминанту (ми-бемоль минор), а затем на основе энгармонизма уменьшенного септаккорда происходят модуляции сначала в Соль мажор, потом в Ля мажор. Две последние тональности и дают своеобразное опевание

доминанты до-диез минора, которая появляется вскоре после сложных эллиптических последований.

Если тональное опевание тоники встречается в разделах, где еще нет полного разрыва с экспозиционным типом изложения, то опевание доминанты связано с типичным разработочным развитием.

К разработочным приемам следует отнести также различного рода полутоновые сдвиги. Порою они выступают как единичные. Пример такого рода мы наблюдали в Сонате при непосредственном переходе из До мажора в Си мажор (развивающее построение побочной партии rar zip). Два звена секвенции проводятся здесь в полутоново отстоящих одна от другой тональностях. То, что звеньев в этой секвенции лишь два, объясняется, вероятно, большой протяженностью каждого звена. В сущности, это даже не звенья секвенции, а два параллельные проведения.

Но чаще Лист использует целый ряд звеньев, следующих одно за другим. Мы имели уже возможность наблюдать их, когда рассматривали вводнотонные связи тональностей, осуществляемые через доминанту, субдоминанту или шестую низкую ступень. Возникают полутоновые секвенции, как правило, восходящие. Еще один пример такого рода – "Багатель без тональности" (Четвертый Мефисто-вальс, раздел poco a poco accelerando ed appassionato), где неустойчивые и изменчивые доминантовые гармонии

последовательно возникают на звуках cis, d, es, e, f, переходя одна в другую через уменьшенные септаккорды. Ex

Таковы некоторые характерные для Листа формы тональных планов, возникающих на основе вводнотонных отношений.

Место тональностей вводнотонной группы в форме

Важнейшим моментом, характеризующим применение того или иного гармонического средства в музыкальном произведении, является то место, которое занимают приемы данного рода в композиции целого. Это заставляет нас рассмотреть вопрос о месте вводнотонных тональностей в тональном плане произведений Листа.

Лист редко применяет вводнотонные тональности в рамках периода. Примеры такого рода в его произведениях единичны. Мы можем указать лишь на отдельные случаи. Так, во втором куплете песни "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел..." (rar zip) развитие периода, начинающегося в Ми мажоре (конец стр. 16), затрагивает до минор - тональность однотерцовой доминанты, имеющую вводнотонное соотношение с исходным строем.

В первом куплете той же песни (стр. 14-15) мы встречаем период, модулирующий из минора в тональность двойной доминанты (ми минор - Фа-диез мажор). Модуляция эта совершается довольно специфическим способом. Развитие периода проходит первоначально по тональностям, строящимся на звуках тонического трезвучия: e-moll - G-dur - h-moll (характерный для романтиков

тональный план), а далее происходит модуляция в Фа-диез мажор. Причем заключительная гармония периода, в сущности, является доминантой си минора, но условия, в которых она звучит придают ей некоторую тоникальность. Гораздо более определенный случай имеется в песне "Лорелея" (rar zip). Здесь встречается период, который начинается в тональности Ми мажор, отклоняется в До-диез мажор и далее, через си-бемоль минор приходит в Си-бемоль мажор, т. е. в тональность тритонового отношения (см. стр. 28-29 в нотном тексте песни).

Еще более редки случаи половинного каданса на гармониях вводнотонной группы. Так, в Сонате си минор в развитии второй темы побочной партии, написанной в Ре мажоре, мы встречаем половинный каданс на доминанте до-диез минора, т. е. на Соль-диез мажорном аккорде, который в отношении главного строя, восстанавливающегося в следующем такте, является тритоновой гармонией (rar zip, см. 10 т. на стр. 105).

Гораздо чаще тональности вводнотонной группы появляются в тех случаях, когда произведение или его часть строится в более сложной форме. В "Ноктюрне" № 1 (rar zip) вводнотонная тональность появляется во второй части двухчастной формы. Первый период "Ноктюрна", написанного в Ля-бемоль мажоре, модулирует в тональность третьей низкой ступени, нотированную как Си мажор, вторая часть начинается в этой же тональности, а

затем после неустойчивых гармоний Ми-бемоль мажора и Ре-бемоль мажора (доминантовая и субдоминантовая тональности) в результаре энгармонического поворота развитие переключается в тональность Ля мажор (вторая низкая ступень), которая вскоре сменяется своей параллелью - фа-диез минором. Отсюда происходит возвращение в первоначальный строй. В песне "Смертельной полны отравы..." (rar zip), написанной в до-диез миноре, вторая часть (Allegro molto) начинается резким сдвигом в ре минор, т. е. в тональность второй низкой минорной ступени (вводнотонная субдоминанта). Заканчивается песня в До-диез мажоре - однотерцовой к ре минору тональности. Тональный план этой песни - пример переплетения вводнотонных и однотерцовых отношений.

Интересный случай появления вводнотонных тональностей в простой двухчастной форме можно наблюдать в песне "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел..." (rar zip @). Оба куплета ее написаны в простой двухчастной форме. На первом периоде этой песни, который модулирует в тональность двойной доминанты (e - Fis), мы уже останавливались. Но вводнотонные тональности появляются в первом куплете и во второй части формы. Здесь звучат первоначально доминантовая и тоническая тональности (h-moll, e-moll), а затем происходит резкий сдвиг в До-диез мажор (шестая высокая мажорная), осуществляемый энгармонически. После доминантовой подготовки Соль-диез мажора (другой тональности

вводнотонной группы) происходит поворот в Фа мажор (вторая низкая ступень), где и заканчивается первый куплет.

Не менее интересно гармоническое развитие во втором куплете. Он начинается в Ми мажоре - одноименной по отношению к главному строю тональности. Аналогично первому куплету развитие здесь протекает по тональностям, лежащим на звуках тонического трезвучия (Ми мажор, затем соль-диез минор). Но ожидаемый Си мажор подменен его однотерцовым вариантом - тональностью до минор. Тональность вводнотоновой группы появляется здесь внутри периода, который оканчивается на доминанте до минора, в тональности Соль мажор.

Однотерцовая доминанта восстанавливается в начале второй части второго куплета. Вслед за ней следует углубление вводнотонности - движение в фа минор, тональность, являющуюся однотерцовой к Ми мажору, в котором начинался второй куплет, и вводнотонной субдоминантой к последующему ми минору.

Таким образом, и в первом, и во втором куплетах Лист использует тональности вводнотонной группы. В первый куплет, где развитие идет из ми минора, Лист включает в качестве контрастирующих вводнотонных тональностей До-диез мажор и Соль-диез мажор. Во втором куплете, где исходной тональностью является Ми мажор, наоборот, включаются бемольные тональности - до минор и фа минор.

Чрезвычайно характерно для Листа использование вводнотонных тональностей в середине простой трехчастной формы. Песня "Когда я сплю..." (rar zip) написана в тональности Ми мажор. Средняя ее часть начинается в тональности до-диез минор, а затем посредством энгармонизма приходит в Фа мажор, т. е. в тональность второй низкой ступени.

Другой случай включения вводнотонной тональности в середину простой трехчастной формы - песня "Лейся, лейся взор лазурный" (rar zip). Середина этой Ля-бемоль мажорной песни опять-таки начинается в параллельном фа миноре, который сменяется кратковременным Ре-бемоль мажором. После его доминанты неожиданно появляется Ля мажор, который может быть истолкован не только как вторая низкая ступень главного строя, но также как однотерцовая субдоминанта фа минора, в котором звучит начало средней части. Возвращение в главный строй совершается мажоро-минорным приемом: Фа мажорный аккорд, являющийся VI низкой ступенью Ля мажора, ведет нас в си-бемоль минор и от него в Ля-бемоль мажор.

Сходный пример – песня "Жил-был король в Фуле дальней" (rar zip). Её основная тональность - фа минор. С нею на основе энгармонизма сопоставляется тональность однотерцовой субдоминанты Ля мажор, которая затем путем непосредственного

сопоставления переходит в си-бемоль минор - диатоническую субдоминантовую тональность.

Порою вводнотонные тональности появляются в тональном плане произведений Листа как своего рода "эпизоды" между тональностями диатонического родства. Здесь мы имеем как бы особое проявление рондальности. В песне "Альпийский охотник" (rar zip) с главной тональностью соль минор непосредственно сопоставляется Си мажор (однотерцовая субдоминанта). Из Си мажора происходит полутоновый сдвиг в Си-бемоль мажор (третья ступень), а далее после длительного звучания увеличенного квинтсекстаккорда на ми-бемоле происходит энгармонический переход в до-диез минор - тритоновую функцию главного строя. Вслед за этим - возвращение в главную тональность. Таким образом, тональный план этой песни (g - H - B - cis - g) дает пример периодического включения тональностей вводнотонной группы и ухода от них, т.е. пример периодического создания тональной напряженности и её разрядки.

Аналогичным образом строится тональный план песни "Всюду тишина и покой..." (rar zip). Главная ее тональность - Ми мажор. Через доминанту параллельного строя включается фа минор - тональность однотерцовая к главной. Далее на основе энгармонизма происходит полутоновый тональный сдвиг в фа-диез минор, т. е. возврат в сферу, близкую главному строю, и новое (на основе

мажоро-минорного сопоставления) появление тональностей вводнотонной группы - ре минора и Си-бемоль мажора, откуда происходит возвращение в главную тональность. Таким образом, мы и в этой песне можем наблюдать рондообразный тональный план. Особенностью его является лишь то, что фа минор - однотерцовая к тонике тональность - не может быть безоговорочно причислен к тональностям вводнотонной группы.

Особым моментом, на котором следует коротко остановиться, является соотношение вводнотонных тональностей с кульминацией произведения. В небольших произведениях Листа нередки такие случаи, когда кульминация так или иначе связана с появлением вводнотонной. тональности. В песне "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел..." (второе изложение) (rar zip) кульминация приходится на шестую высокую мажорную ступень и четвертую низкую (однотерцовая субдоминанта), которые предшествуют возвращению в главную тональность. В тритоновой тональности звучит кульминация в песне "Всюду тишина и покой" (Е – В - Е) (rar zip). Аналогичным образом, но в рамках минорного строя, дается кульминация в песне "Альпийский охотник" (rar zip) (до-диез минор при тоническом соль миноре).

В других случаях вводнотонные тональности появляются в моменты, непосредственно предшествующие кульминационной зоне произведения. Такого рода кульминацию мы можем наблюдать в

песне "Когда я сплю" (rar zip). Появление Фа мажора (вторая низкая ступень) является в этой песне ярким средством динамизации музыкального развития, но гораздо более высокий уровень динамического напряжения достигается в следующий момент развития при появлении доминанты главного строя.

До некоторой степени аналогичную картину мы можем наблюдать в развитии ре минорной темы из Второго концерта Листа, где аккорды (Fis, es), находящиеся во вводнотоновых отношениях к главному строю, предшествуют кульминационному построению темы (rar zip).

Таким образом, мы рассмотрели различные возможности появления вводнотонных тональностей в рамках периода и простых форм. В произведениях, имеющих более сложную композицию, вводнотонные тональности также могут играть весьма заметную роль. Но рассмотрение тональных планов в крупных произведениях Листа и места в них вводнотоновых тональностей должно стать предметом особого исследования. Здесь мы лишь отметим, что в крупных произведениях существенны местные связи между тональностями, и тональность, которая номинально может быть оценена как тональность вводнотоновой группы по отношению к главному строю, на самом деле как таковая не воспринимается.

Малотерцово-тритоновая система в творчестве Листа

До сих пор мы говорили о таких тритоновых и малотерцовых тональных отношениях у Листа, которые являются единичными, представляют собой модуляционные переходы. Но в творчестве Листа широко применяется более или менее устоявшаяся система ладофункциональной зависимости, в основе которой лежат малая терция и тритон. В основании этой системы лежат различные факторы. Ранее мы уже отмечали возможность формирования такой системы на основе мажоро-минора (два малотерцовых шага в одном направлении). Кроме того, такого рода система может возникнуть на основе энгармонизма уменьшенного септаккорда, а также на основе родственного ему эллипсиса доминант, отстоящих на малую терцию или тритон.

Следует отметить, что проявления малотерцово-тритоновой системы могут быть самыми различными. Это может быть соотношение тональностей, расположенных по малым терциям, малотерцово-тритоновая последовательность аккордов, а также формирующаяся на данной основе полигармония.

Система, о которой идет речь, имеет самые разнообразные выходы в будущее. Не пытаясь сейчас указать на все многообразие явлений, которые в дальнейшем вырастают на основе малотерцово-

тритоновой системы, отметим лишь, что подобными приемами пользовались Римский-Корсаков, Скрябин, Стравинский.

В отношении тех гармонических приемов, которыми пользуются данные композиторы и которые находятся в определенном родстве с малотерцово-тритоновой системой как она выступает у Листа, порою говорят о проявлении системы тон-полутон. Действительно, при мелодической трактовке этой системы, она приобретает тон-полутоновую структуру. Но в отношении Листа такое название окажется, пожалуй, неправомерным. Дело в том, что Лист в большинстве случаев ограничивается гармоническими проявлениями данной системы. Поэтому мы останавливаемся на определении данной системы как малотерцово-тритоновой.

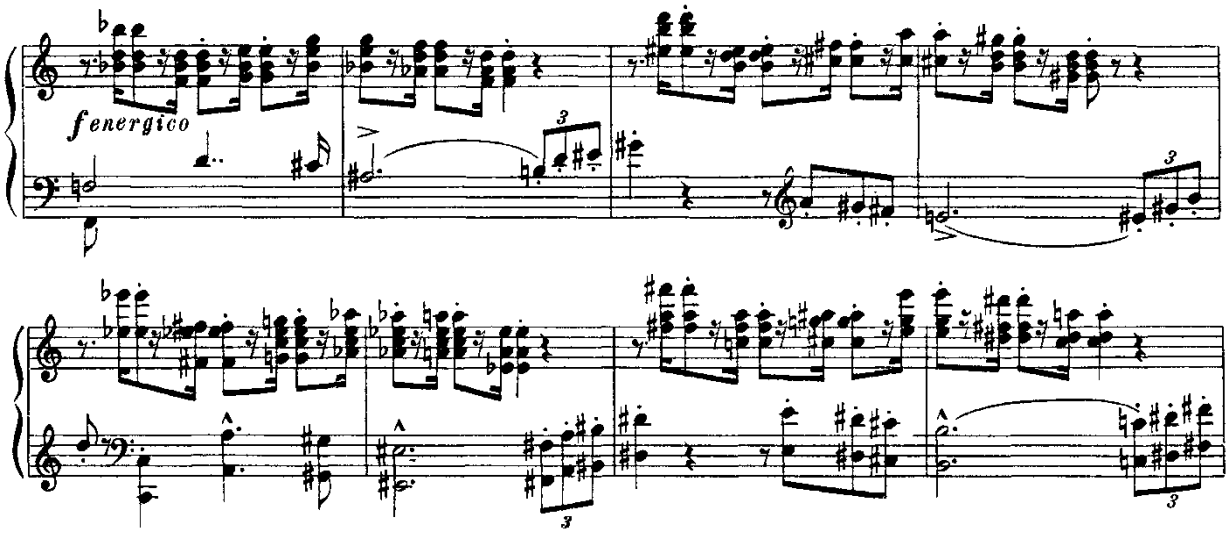
Рассматриваемая система не может быть безоговорочно увязана с гармониями вводнотонной группы. Это особого рода звуковысотная организация музыкального материала, которая лишь отдельными сторонами соприкасается с вводнотонно-хроматической системой, проявлениям которой в творчестве Листа посвящена данная работа.

Непосредственной точкой соприкосновения между гармониями вводнотонно-хроматической и малотерцово-тритоновой систем является тритоновая гармония, которая функционирует в той и другой системах и создает предпосылки их переплетения.

Начнем с тех случаев, в которых Лист обнаруживает более или менее устойчивую тритоновую координацию между двумя

тональностями, возникающую на основе уменьшенного септаккорда. Пример такого рода мы встретим в Сонате си минор. Здесь намечается взаимосвязь двух доминантовых септаккордов, отстоящих на тритон, причем один из них записан на ля-диезе (ais-d-f-as), другой - через такт - на звуке ми (e-gis-h-d). Звуки ля-диез и ми являются как бы задержаниями к основному тону уменьшенного септаккорда, но тритоновая координация все же возникает, что особо подчеркивается тематическим ответом, отстоящим по высоте от первоначального проведения на тритон.

Пример 59.

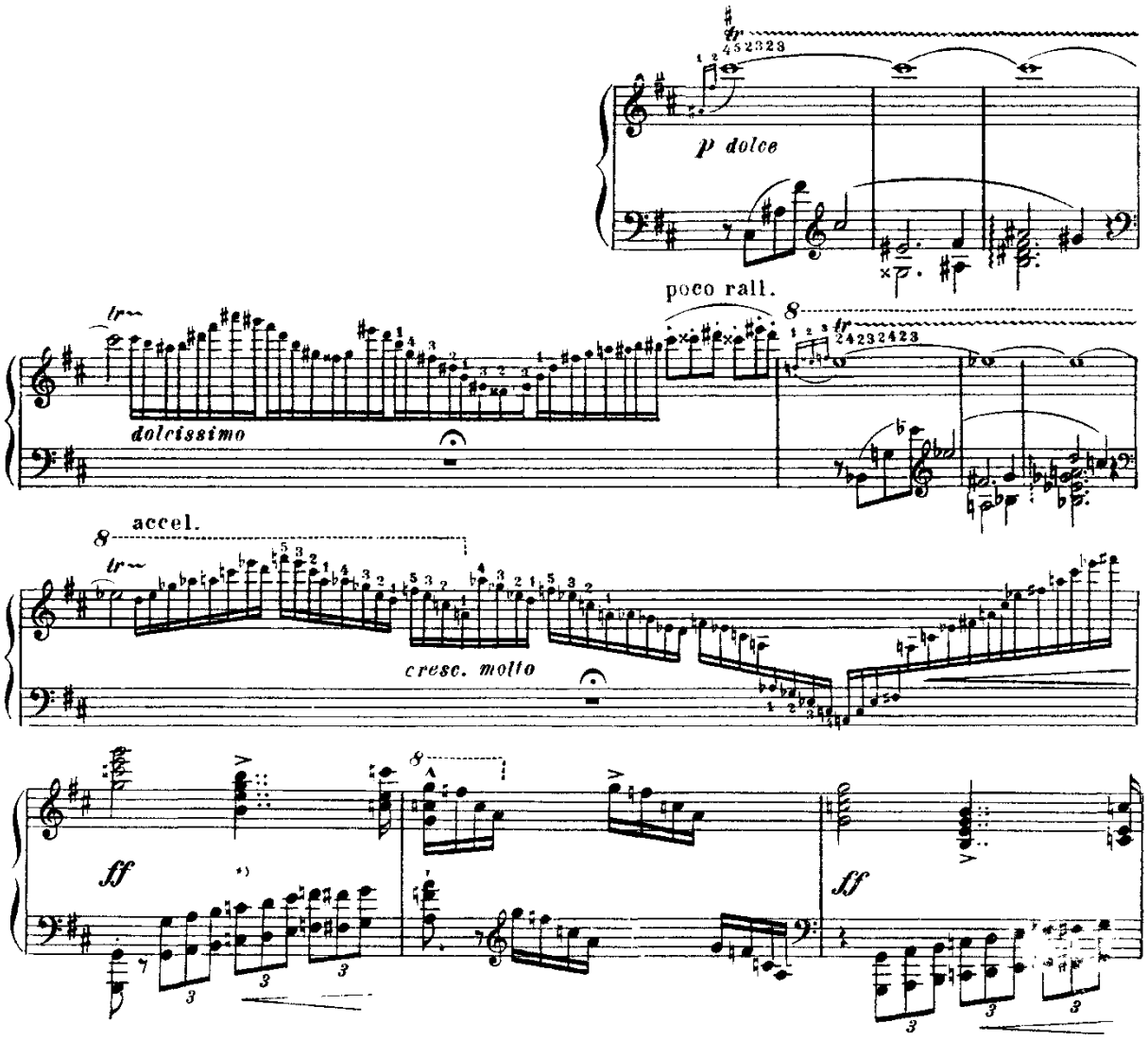


Далее аналогичное построение дано на основе иного уменьшенного септаккорда, который обнаруживает в результате задержаний доминантовые септаккорды на звуках фа (eis) и си, т. е. септаккорды, которые можно было бы разрешить в Си-бемоль мажор и Ми мажор.

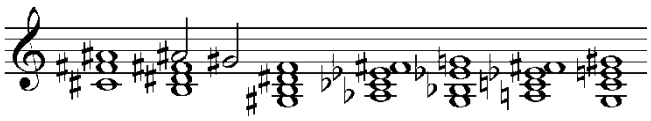
Помимо тритоновых для гармонии Листа весьма типичны малотерцовые тональные соотношения, возникающие на переплетении приемов мажоро-минора и энгармонических взаимосвязей тональностей. Пример такого рода мы можем видеть в первом "Ноктюрне" (rar zip). Основная тональность "Ноктюрна" - Ля-бемоль мажор. Начальный период его модулирует в тональность Си мажор (энгармоническая запись До-бемоль мажора - тональности третьей низкой ступени). Соподчинение тональностей, как видим, мажоро-минорное, но модуляция совершается посредством энгармонического переключения уменьшенного септаккорда двойной доминанты. Аналогичный, но более сложный случай мы можем встретить в песне "Безмолвен будь" (rar zip). Песня эта, написанная в целом в тональности Ре мажор (во всяком случае, ориентированная на неё), имеет отклонение в Фа мажор на основе энгармонизма уменьшенного септаккорда седьмой ступени.

Цепочка малотерцовых тональных связей приводит к формированию малотерцово-тритоной системы, которая в стилистической системе Листа воспринимается автономно, без каких бы то ни было обоснований, но всё же подкрепляется нередко мажоро-минорной или энгармонической аргументацией. Такого рода случай мы имеем в Сонате Листа (развитие второй темы побочной партии).

Пример 60.



Гармоническая схема:



Здесь последовательно появляются тональности Фа-диез мажор, Ми-бемоль мажор и, далее, До мажор. Все тональности являются неустойчивыми. Они включены в развитие побочной партии,

основная тональность которой Ре мажор. Но в рамках ограниченного отрезка, который мы сейчас рассматриваем, следует говорить о местном, непосредственном соподчинении этих тональностей на основе малотерцово-тритоновой системы. Мажоро-минорные связи указанных тональностей подкреплены Листом посредством различных энгармонических приемов. Переход из Фа-диез мажора в Ми-бемоль мажор совершается путем приравнения септаккорда второй ступени квинтсекстаккорду второй ступени с повышенной примой, а переход из Ми-бемоль мажора в До мажор осуществляется более типичным способом - путем переключения уменьшенного вводного септаккорда двойной доминанты.

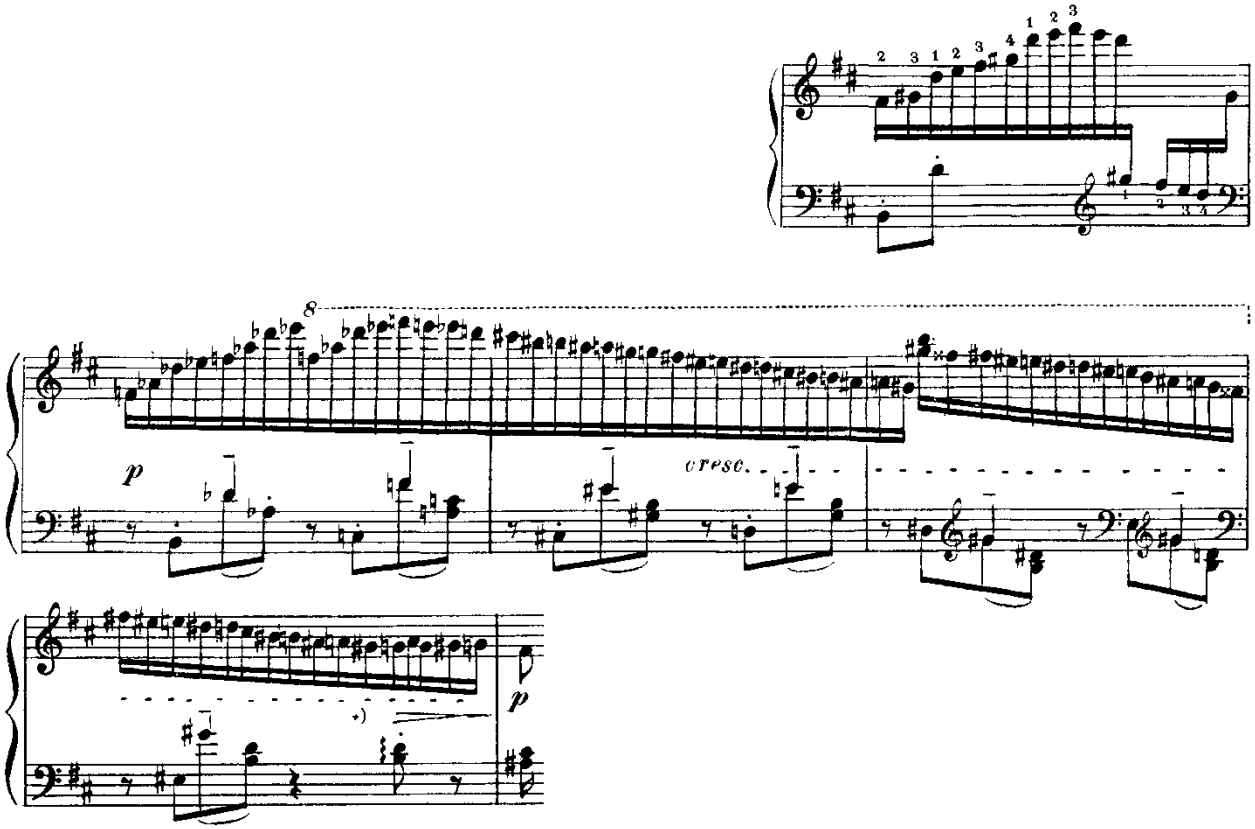
Помимо энгармонических переключений Лист в малотерцовой системе широко применяет эллиптические переходы. Вторые являются, в сущности, лишь вариантом первых.

Обратимся к одному из разработочно-развивающих разделов песни "Три цыгана" (rar zip). Доминантсептаккорд на звуке фа-диез эллиптически сопоставляется с септаккордом на звуке ля и, далее, с До мажорным трезвучием. Эта последовательность должна быть признана последовательностью доминантовых гармоний, т. к. она группируется вокруг гармонии с основным звуком ля. Этому ходу доминант по малым терциям вверх отвечает ход двойных доминант по малым терциям вниз. До мажорная гармония непосредственно переключается в Ми мажорный секстаккорд, который в рамках

основной тональности играет роль двойной доминанты. Далее следует септаккорд с основным тоном cis, а затем - после длительно выдержанного уменьшенного септаккорда - увеличенный квинтсекстаккорд на звуке си-бемоль, энгармонически равный доминантсептаккорду. Появляющаяся между двойной доминантой с основным тоном ми и двойной доминантой на шестой пониженной ступени гармония с основным тоном до-диез является промежуточной, условно говоря "проходящей" между двумя двойными доминантами. Если в ряду ранее звучавших "доминантовых" гармоний в качестве основного выступал септаккорд на звуке ля, который находится в окружении производных от него на основе эллиптического малотерцового цикла гармоний, то, напротив, в ряду двойных доминант производным оказался средний аккорд, окруженный обычными, ладово осознанными гармониями.

В проанализированном примере мы встречали и в группе доминант и в группе двойных доминант набор трех аккордов. Но Лист показывает порою и такие последовательности, в которых участвуют все четыре расположенных по малым терциям септаккорда.

Пример 61.



Приведенный фрагмент из Сонаты си минор начинается с двойной доминанты Ре мажора (основной тональности раздела), данной в виде малого вводного септаккорда - в этом некоторая необычность начала этой последовательности. Но дальнейшее развитие оказывается более "трафаретным". Двойная доминанта Ре мажора сменяется двойной доминантой Фа мажора (причем между двумя ее обращениями показывается проходящий квартсекстаккорд этой тональности), затем аналогичную ситуацию мы имеем в тональности соль-диез минор, находящейся в отношении главного строя на расстоянии тритона, а следующее звено, несколько варьированное и сокращенное, приводит к доминанте си минора.

Интереснейшим образцом романтической гармонии, демонстрирующим мажоро-минорные, энгармонические и эллиптические стороны гармонии Листа, является песня "Цветок и запах" (rar zip). Она характерна тем, что в ней сочетаются две терцовые системы, замкнутые октавой: малотерцовая и большетерцовая. Нас сейчас, естественно, более интересует малотерцовая система - на ней мы прежде всего остановим свое внимание. Но по ходу дела коснёмся и сочетающейся с ней большетерцовой системы.

Уже вступление к песне демонстрирует систему из трех септаккордов с основными тонами ля-бемоль, фа, си. В центре находится аккорд с основным тоном ля-бемоль. Отстоящие от него на малую терцию вниз и вверх септаккорды оказываются между собой в тритоновом соотношении.

В начале вокальной части песни проявляется система большетерцовая. Септаккорд на звуке ля-бемоль оказывается двойной доминантой До мажора, который (помимо Ля-бемоль мажорной гармонии) играет в песне роль второго тонического центра.

С До мажорного аккорда начинается дальнейшее развитие. Он сочетается снова с Ля-бемоль мажорным аккордом, а затем делается неожиданное сопоставление До мажор - Фа-диез мажор. Это начало

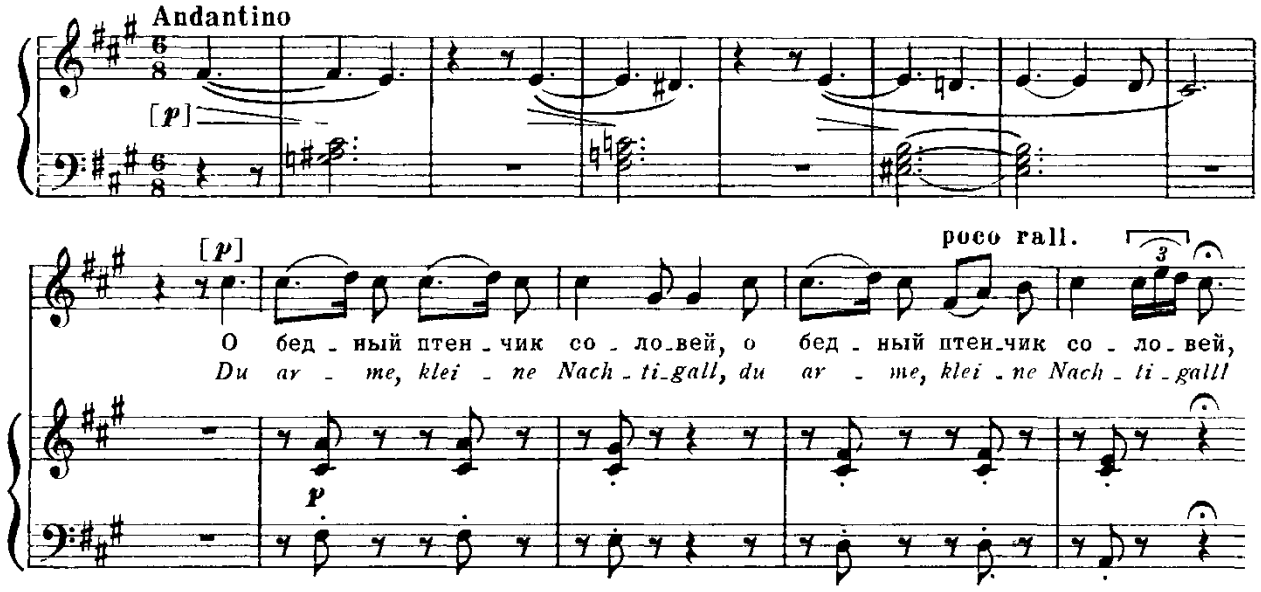
малотерцового цикла от звука до - через некоторое время появится Ля мажорный аккорд.

Приемы, используемые здесь Листом, очень своеобразны. До мажорный и Фа-диез мажорный аккорды сопоставлены непосредственно. Что касается аккордов Фа-диез мажорного и Ля мажорного, то они связаны посредством энгармонизма увеличенного трезвучия. Таким образом, эллиптическая система связей, намеченная во вступлении, здесь уже не функционирует. Далее в песне еще трижды даются малотерцовые соотношения септаккордов (на звуках си - ля-бемоль и до - ля - до). А под конец произведения, с появлением септаккорда на звуке ми (его следует соотнести с аккордами на звуках до и ля-бемоль), получает завершение и большетерцовый цикл. Характерно, что заключение песни поначалу имеет двойственную ладотональную ориентацию. Септаккорд на звуке ми разрешается не только как альтерированная двойная доминанта в Ля-бемоль мажор, но одновременно и в До мажор. Тем самым лишний раз обнаруживается функционирование системы по большим терциям.

Но вернемся к малотерцовой системе. Помимо тех тональных и аккордовых последовательностей, которые мы разобрали, следует остановиться на специфических полигармониях, которые порою возникают на данной основе. Речь идет не об устоявшихся аккордах, а, скорее, о лишь формирующихся комплексах.

Одним из истоков такого рода аккордов могут служить задержания к уменьшенному септаккорду, которые возникают порою в произведениях Листа. Мы имеем в виду задержание уменьшенной октавы к уменьшенной септиме. Пример такого рода - песня "О бедный птенчик, соловей".

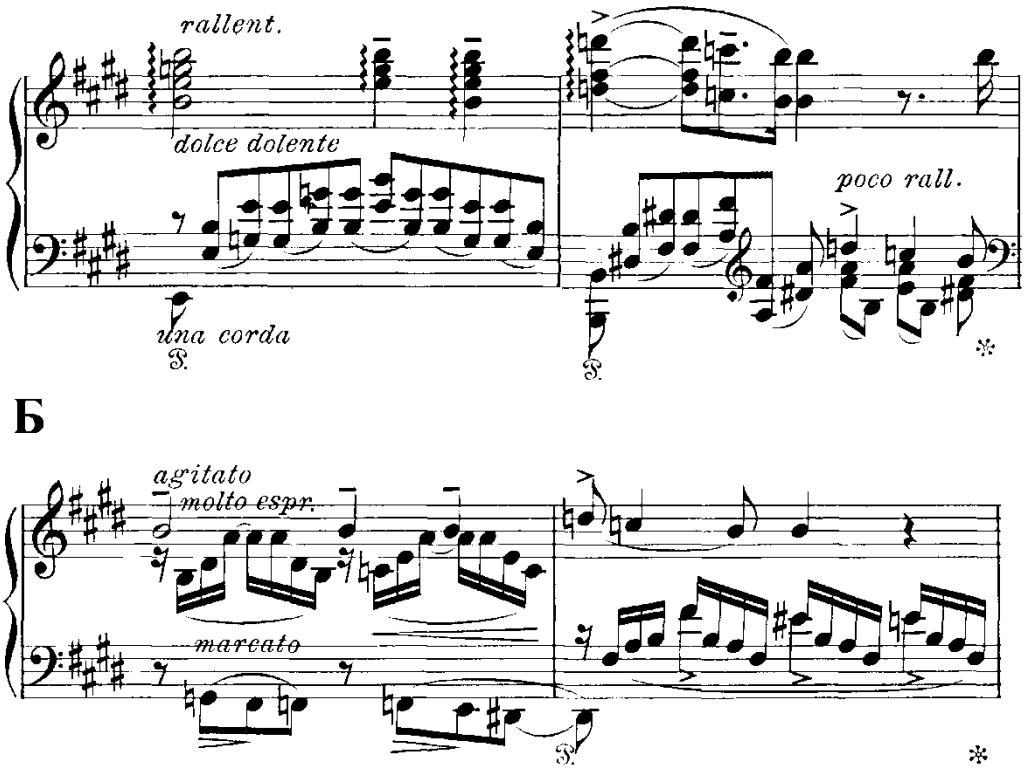
Пример 62.



По отношению к этой песне не лишним будет говорить о проявлении черт ладовой переменности. Поэтому звук ми может быть истолкован в рассматриваемом нами комплексе не только как седьмая натуральная ступень фа-диез минора, но - до некоторой степени - и как доминантовый звук параллельного ему ля мажора.

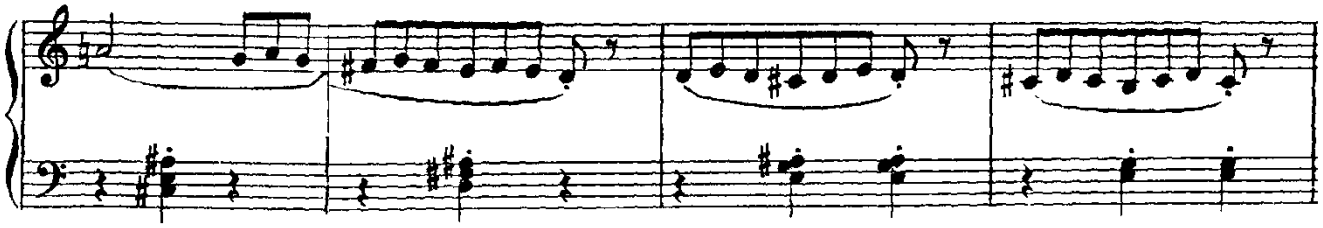
Сходный случай встречаем мы в "Сонете Петрарки" № 104. Здесь так же задержание уменьшенной октавы, но оно сделано не в уменьшенном септаккорде, а в нонаккорде.

Пример 63.



Аналогичные приемы имеют место и в самых поздних произведениях Листа. Так, например, задержание уменьшенной октавы встречается в "Четвертом Мефисто-Вальсе" ("Багатель без тональности").

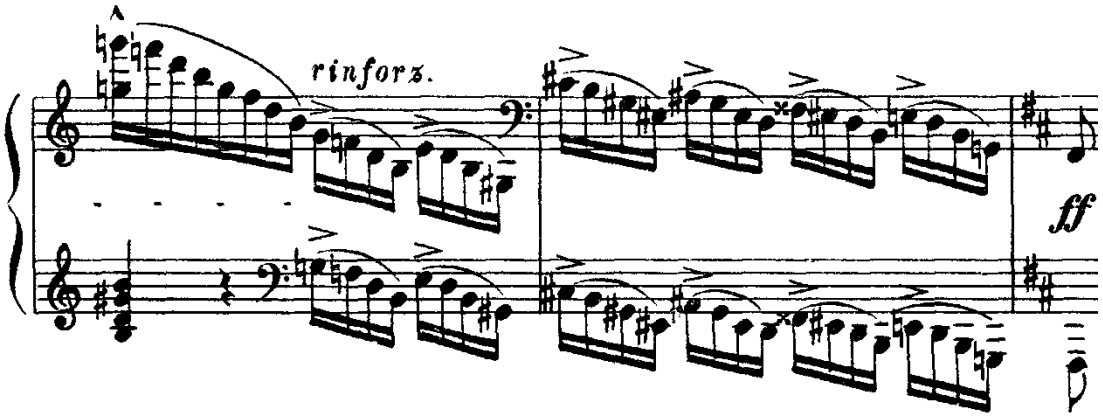
Пример 64.



Здесь также ощущается двойственность основного тона в аккорде: то ли это уменьшенный к си минору, то ли задержание в уменьшенном септаккорде в тональности Ре мажор. Иными словами, здесь до некоторой степени выявляется малотерцовое отношение.

Порою в произведениях Листа можно встретить фигурации ряда септаккордов, расположенных по малым терциям. Пример такого рода - непосредственный предыкт к репризе Сонаты си минор.

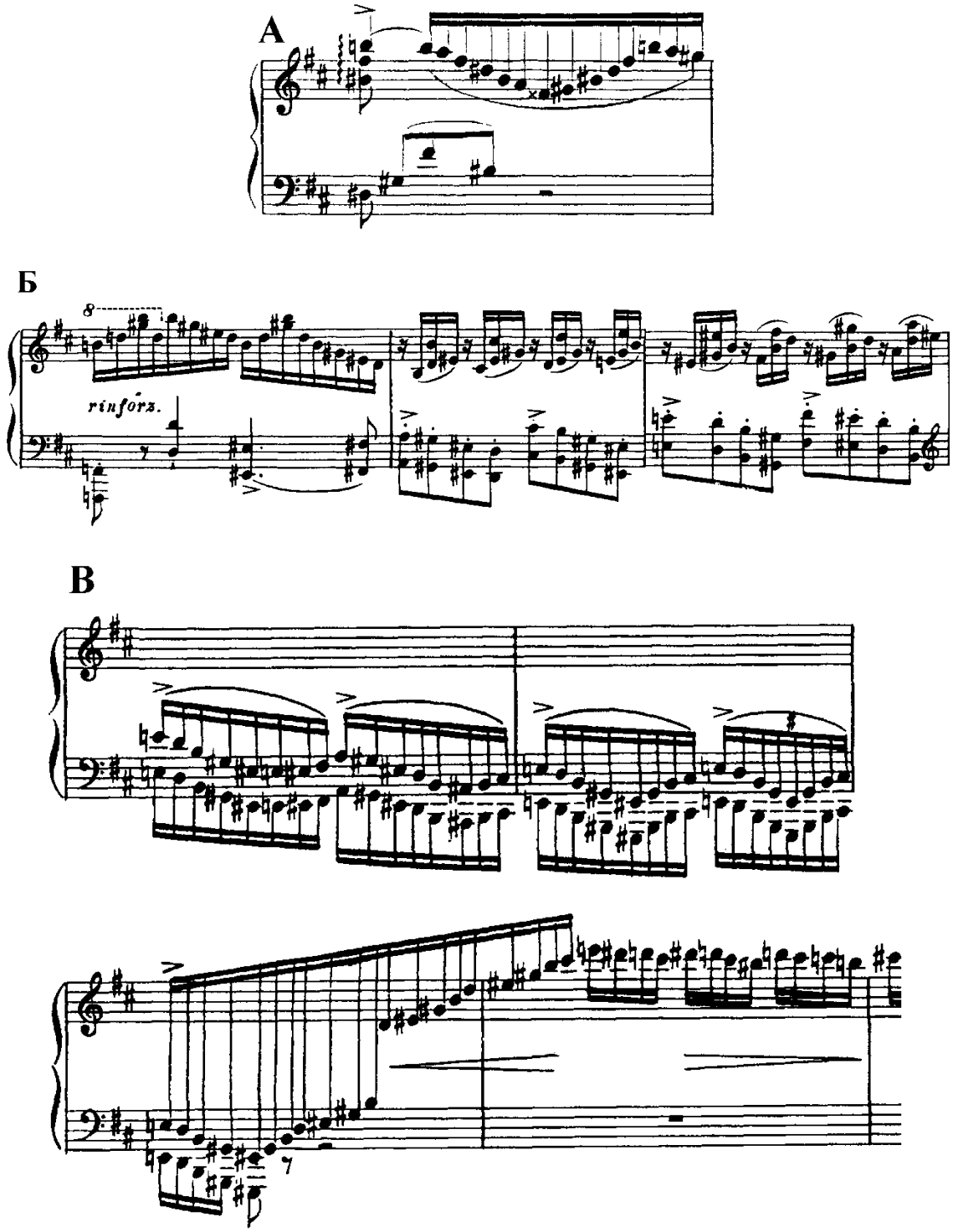
Пример 65.



Септаккорды с основными тонами соль, ми, до-диез, ля-диез чередуются между собой. Причем, имеется определенная тенденция к их слиянию друг с другом.

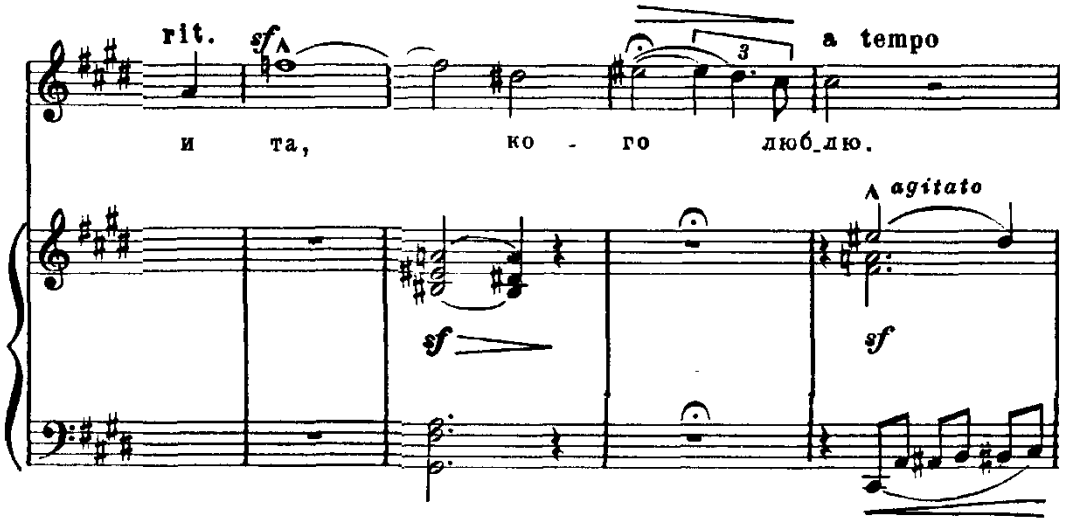
В других пассажах из си минорной Сонаты можно отметить гораздо более полное слияние в одновременном звучании двух септаккордов, расположенных по малым терциям. Здесь мы имеем в сущности полигармонию, данную в специфическом фактурном оформлении.

Пример 66.



И, наконец, в песне "Смертельной полны отравы..." можно, пожалуй, отметить полигармонию такого же рода, но данную уже в обычной аккордовой фактуре. В доминантовом нонаккорде с секстой сливаются в одновременном звучании септаккорды на звуках соль-диез и ми-диез.

Пример 67.



Показательно, что этот аккорд выступает в кульминации песни при повороте из ре минора в тональность До-диез мажор, причем различные компоненты данного аккорда оказываются в родстве с предшествующей и последующей тональностями. Если комплекс на соль-диезе непосредственно указывает на последующее разрешение в тональность До-диез мажор, то другая часть полигармонического комплекса, ориентированная на звук ми-диез (энгармонически равен фа), оказывается в непосредственном родстве с предшествующим ре

минором. Таким образом, мы имеем здесь эллипсис в одновременности, аналог "модуляции в одновременности", как ее понимал А. Казелла.

К этому можно добавить, что аккорд на звуке ре может быть рассмотрен как третий элемент малотерцовой структуры: ре - ми-диез - соль-диез.

Вместо заключения

Мы воздержимся от написания развернутого заключения к работе. Хочется лишь еще раз повторить, что явления, о которых шла речь, в произведениях Листа находятся лишь в процессе становления. Отдельные яркие моменты, достаточно убедительно свидетельствующие об определенном созревании интересовавших нас ладогармонических приемов, соседствуют с такого рода моментами, которые лишь намечают более яркое проявление аналогичных приемов в произведениях более поздних композиторов.

Определить меру влияния Листа на процесс развития ладогармонического языка в интересующей нас сфере можно лишь сравнивая то, что мы наблюдаем в его произведениях, с предшествующими и последующими явлениями. Но это - за рамками нашей работы. Выводы можно будет сделать лишь тогда, когда удастся рассмотреть процесс формирования гармоний вводнотонно-хроматической системы в целом.

22[1] Такого рода отношения можно назвать проявлением терцовой гармонической функциональности – неопосредованного другими отношениями переосмысления примы или квинты аккорда в терцовый тон (или наоборот).

[23][2] Тональность и аккорд второй низкой минорной вообще играют в этой песне существенную роль.