

ТОНАЛЬНОСТЬ – МОДАЛЬНОСТЬ

(о смысле и применении этих понятий)

NB: Предварительные сведения.

Термин **тональность** (от греческого корня *тено* – «напряжение», «натяжение») обозначает *систему тональных функций*, отражающую деление элементов лада на *устои и неустои*, и разные варианты их связи.

В существующих учебниках для ДМШ трактуется как «высотное положение тоники лада»¹. В этом объёме оно относится только к простым формам лада, опирающимся на октавные, семиступенные звукоряды мажора и минора.

Понятие **«модальность»** от латинского *модус* («образ» или «способ» чего либо) обозначает в теории музыки способ *построения ладового звукоряда* – число его ступеней и интервальную структуру.

Система *тональных функций* и *модальная основа* – две стороны понятия **ладовая структура**². Это универсальное понятие охватывает как простые, начальные формы лада, существующие в системе архаической модальности, так и сложные, многоплановые структуры языка современной музыки.

Не во всяком нотном тексте можно найти **тональность**, но в любом есть своя особая **ладовая структура**, включающую как тональные отношения её элементов, так и их модальную основу³.

Любому музыканту важно осознать главное свойство музыкального языка – уникальную способность включать сознание слушателя в переживание **процесса жизни**, которое достигается с помощью развития, обновления, преобразования музыкальных образов. Благодаря этому свойству музыка способна передавать разнообразные картины жизни, полные оттенков *движения и покоя, света и тени*, давать точные характеристики персонажей сюжета, оценивать драматургические ситуации.

Осознание средств, которыми всё это обеспечивается, должно быть доступно ученикам с самого начала их занятий музыкой. Конечно, это является и главной заботой их педагогов – и исполнителей, и теоретиков.

Глубина понимания природы музыкального языка определяет **музыкальность**⁴ – истинность и глубину в передаче содержания музыкального текста.

¹ На этом уровне «тональность определяется по ключевым знакам и последней ноте».

² Термин проф. С.С. Григорьева.

³ Классификация ладовых структур – см. В.П. Середа «Загадки гармонической ткани», раздел «Глоссарий».

⁴ Впрочем, понятие **музыкальность** применимо не только для оценки содержания и исполнения музыки: её присутствие (или отсутствие) можно обнаружить в тексте литературном (поэтическом или прозаическом), рисунке, в произведениях киноискусства, а в переносном смысле – в живописном полотне, архитектурном сооружении или скульптуре. Оно создаётся вполне конкретными свойствами языка каждого искусства.

Основные элементы, на которых строится ощущение процесса в музыкальном произведении, можно, вслед за Н.А. Римским-Корсаковым, разделить на две группы:

- средства **композиторские** (используются творцами музыкальных текстов) – это *метроритм, мелодия, гармония, лад, фактура*;
- средства **исполнительские** – те, которые необходимы исполнителям для создания *внешнего наряда* музыкального образа (*темп, динамика, агогика, артикуляция*).

В идеале обе эти группы средств должны неразрывно существовать в сознании любого музыканта – композитора, исполнителя или теоретика, гармонично дополняя друг друга.

К числу **композиторских** средств относятся:

- a) **Метроритмическая структура**, которая определяет:
- функциональную зависимость долей внутри такта;
 - разделение и зависимость тактов *по весу*: «*лёгкие*» (наполненные движением) и «*тяжёлые*» (приводящие к покоя);
 - распределение синтаксических единиц по их масштабам, а также их взаимные связи, возникающие как следствие их интонационного, ритмического и гармонического наполнения.

b) **Система тональных функций** – основное средство для передачи состояний ***движения и покоя***:

- Повторим для несведущих:
- ✓ **Тоника** (главная или местная, гармоническая или мелодическая) способна передать различные оттенки ***состояния покоя***.
 - ✓ **Доминанта** (от латинского *dominus* – «Господь») – господствующая, передаёт состояние ***движения к тонике*** (главной или местной, гармонической или мелодической);
 - ✓ **Субдоминанта** – отражает ***движение от тоники – главной или местной***.

Особый интерес в системе тональных функций представляют **субсистемы** – местные устои (гармонические или мелодические) с подчинёнными им звуками или созвучиями.

Субсистемы способствуют раскрытию богатства лада, разделяя единый звукоряд на ряд обособленных фрагментов, создавая *производные лады* на базе основного лада, выявляя новые, часто неожиданные связи побочных ступеней лада.

Сила взаимодействия звуковых элементов лада (ступеней, интервалов, аккордов, кластеров) – величина не постоянная. Её интенсивность и направленность находятся в прямой зависимости от

индивидуальных особенностей *временной организации* каждого произведения, включая его *ритм, метр, синтаксис*⁵.

Практическое освоение студентами этой системы понятий невозможно без *использования творческих заданий*, позволяющих включать их сознание в анализ музыкальных текстов, оценивать реальную силу и способы взаимодействия тональных функций, с учётом их положения в метроритмической структуре⁶.

в) Логика интонационных связей, возникающих между *тематическими элементами мелодии*, отражающая:

- ✓ *движение мысли* в голосах музыкальной ткани;
- ✓ формы *речевого общения* (монолог и диалог, вопрос и ответ, утверждение и его подтверждение или отрицание и т.д.)

В оценке мелодического рисунка следует разделять *главные интонации*, принадлежащие ядру темы и группирующиеся вокруг точек покоя. Чаще всего они служат основой мелодической *рифмы*.

Любая мелодическая линия, наделённая *тематическим смыслом*⁷, обязательно содержит *интонационный сюжет*, в своей сущности построенный как сопоставление смысловых оттенков музыкального образа. Разные элементы интонационного сюжета отличаются различной внутренней энергией.

Интонационный сюжет мелодии может стать основой какого-либо *тематического сценария* музыкального текста, основанного на распределении интонационного материала между исполнителями (солистами, их ансамблями, группами хора, хором *tutti*, солирующими инструментами, оркестровыми группами или оркестровым *tutti*).

Этот приём – один из наиболее убедительных способов для освоения и демонстрации интонационной логики.

г) Модальная основа музыкальной ткани – основной объект анализа в настоящей статье. Это наиболее изменчивая основа музыкальной ткани, и одновременно – наиболее консервативная

⁵ Тоника, в затакте несравненно легче тоники на сильной доле тяжёлого такта. Все вместе они создают ощущение различного веса долей такта и фраз, разделяя их на *лёгкие* (наполненные *движением*) и *тяжёлые* (приводящие к *покою*).

⁶ Привычная для ДМШ схема «губной гармошки» (три белых кружка устоев, соединённые стрелками с четырьмя чёрными кружочками неустоев), создаёт препятствие для практического освоения разнообразия функциональных отношений, реально происходящих в любом музыкальном тексте. Она заменяет всё богатство смысловых отношений звуковых элементов примитивной однозначной схемой «тяготений».

⁷ Существует естественное деление состава гармонической ткани на группы голосов *тематических* (отражающих ход мысли) и *гармонических* (наполняющих пространство аккорда). От них следует отличать мелодии, соединенные лишь размером и тональностью, но лишённые смыслового наполнения. К сожалению, такие мелодии нередко используются в качестве учебных заданий по сольфеджио и гармонии.

форма теоретического анализа. Её формирование, развитие и преобразование сложилось в многовековую историю.

Схематично можно выделить несколько этапов её эволюции:

I. *Архаическая модальность*. Её материал зафиксирован учёными-фольклористами в мелодиях разных народов.

Структура фольклорных напевов представляет собой свободное сочетание фрагментов мелодии, подчинённое смыслу словесного текста и образующее причудливую смесь тематических элементов.

Такие мелодии сохранились в памяти разных народов благодаря прочной интервальной структуре, позволяющей им и сегодня существовать в сложном языке современной музыки.

К особой сфере архаической модальности относится музыка церковная, зафиксированная учёными-теоретиками разных религий Европы и Азии. Как и образцы фольклора, эта система строится по принципам *моноидических ладов*, основанных на системе *мелодических ладовых функций*, и в принципе не опираются на гармоническую вертикаль.

Особую роль в формировании модальной системы сыграла идея *сольмизации*, предложенная в XI веке Гвидо Аретинским, который ввёл слоговые названия ступеней лада («гвидоновы слоги»).

Основной звукоряд системы сольмизации представляет сцепление диатонических гексахордов (*ut-re-mi-fa-sol-la*), повторяющихся через чистую кварту, образуя *квартовый лад*, в котором все кварты – чистые. В таком звукоряде позиции ступеней в разных октавах не совпадают – каждая третья октава и квинта оказывается уменьшённой⁸.

Важно подчеркнуть, что и архаическая модальность фольклорных мелодий, и церковные напевы обладают общими чертами строения:

- их структура представляет свободное сочетание *фрагментов* звукоряда – *трихордов*, *тетра-* и *пента-хордов* (диатонических, пентатонических, хроматических), не подчиняющихся нормам октавной системы;
- изменение и обновление интервального строения и мелодического рисунка соседних фрагментов служит одним из факторов, лежащих в основе процесса развития музыкального образа.

⁸ Подобные принципы присутствуют в практике православных культур – славянской, греческой, армянской, грузинской.

В период раннего средневековья европейские теоретики начинают фиксировать октавные диатонические звукоряды – «церковные лады» (или «тоны»), с хорошо известными каждому школьнику названиями.⁹

Наряду с этим существовали, и продолжают успешно существовать структуры квинтовых ладов, основанные на сцеплении пентахордов разной структуры (диатонических, пентатонических, хроматических). Как и в ладах квартовых, в них все квинты – чистые, а позиции ступеней в разных октавах не совпадает, часть октав оказывается увеличенными.

II. Классическая тональная система – важнейший этап эволюции модальной основы ладовых структур, ставшая основой профессионального музыкального образования в странах Европы.

Здесь на смену свободной переменности мелодических устоев, характерных для монодических ладов, подчинённых структуре и ритму словесного текста, приходит осознание необходимости *вертикальной координации* голосов музыкальной ткани и *функциональной связи* созвучий.

Первые, вполне чёткие опыты с использованием норм тональной системы относятся уже к XV веку, хотя окончательно зафиксированной в форме научных трактатов она стала спустя три века, в первых десятилетиях 18 в., в теоретическом наследии Ж. Ф. Рамо и Ф. Куперена.

Сформулированное ими представление о нормах музыкального языка надолго (почти на три века) закрепилось в педагогической практике.

Решающую роль в её утверждении сыграли несколько факторов:

а) *Октавная система*, принятая в качестве нормы звукорядов, обеспечила *неизменность модальной позиции* любой ступени, независимо от октавы;

б) Сохранение роли звука в вертикальной структуре, закрепившее «диктатуру» *основного тона*, независимо от октав;

в) *Поляризация ладовых звукорядов* по окраске, их разделение на *светлые* (мажоры) и *тёмные* (миноры);

г) Предпочтение отдается тем разновидностям мажорных и минорных звукорядов, в составе которых присутствуют *доминантовые и субдоминантовые тритоны* – конфликтные элементы, которые

⁹ Здесь теоретическая мысль впервые обогнала практику!

обеспечивают активное стремление гармоний неустойчивых тональных функций к конечному устою на тонике. Это «два мажора и три минора – стандартный набор гамм, который входит в действующую программу курса сольфеджио в ДМШ и колледжей.

ПОДРОБНЕЕ О МОДАЛЬНЫХ ПОЗИЦИЯХ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

В тональной системе принципиальное значение имеют *тональные функции* элементов лада, организующие его структуру.

Для модальной системы главным свойством становится *индивидуальная модальная позиция* каждой ступени, отличающая её от остальных своей окраской – *светлой, тёмной или нейтральной*.

Относительная модальная позиция каждой ступени определяется по качеству её *интервала с нижележащей тоникой*:

- **высокие (светлые)** ступени образуют с тоникой **большие** (или увеличенные) интервалы;
- **низкие (тёмные)** ступени отстоят от тоники **на малые** (или уменьшённые) интервалы;
- **нейтральные** ступени образуют с тоникой **чистые** интервалы.

Распределение модальных позиций ступеней белоклавишного звукоряда продемонстрируем с помощью таблицы:

Количество интервалов разного вида на ступенях белоклавишного звукоряда:							
I H T E P B A Л Ы	ум.	-	-	-	-	-	-
	м.	-	2	4	-	1	3
	ч.	3	3	3	2	3	3
	б.	4	2	-	4	3	1
	ув.	-	-	-	1	-	-
СТУПЕНИ		До	Ре	Ми	Фа	Соль	Ля
							Си

Светлая окраска мажорного лада определяется присутствием в его составе **четырёх высоких** ступеней – **II, III, VI и VII**. Низких ступеней в натуральном мажоре нет.

Тёмная окраска минорного лада зависит от присутствия в его составе **трёх низких** ступеней – **III, VI и VII**, и лишь одной высокой – **II**.

Главные ступени мажора и минора – **I, IV и V** – не участвуют в окраске лада, поскольку имеют одинаковую – **нейтральную** позицию в мажоре и миноре.

Абсолютная модальная позиция ступеней лада позволяет установить **градацию света и тени**, как среди **высоких**, так и **низких**, и даже **нейтральных** ступеней. Главным критерием здесь является соотношение каждой ступени с **вышележащей тоникой**:

- чем **больше** на данной ступени **малых и уменьшённых** интервалов, тем **ближе** она к вышележащей тонике, **выше** её позиция, **светлее** окраска и **теплее** тон;
- чем **больше** на данной ступени **больших и увеличенных** интервалов, тем **дальше** она от вышележащей тоники, и тем **ниже** её позиция, **темнее** окраска и **холоднее** тон.

Среди белых клавиш наиболее **высоким** по позиции, **светлым** по окраске и **тёплым** по тону является звук **си** – **VII** до мажора и **II** – ля минора: на этом звуке **максимум малых и уменьшённых** интервалов, он **ближе** остальных звуков **к вышележащим** ступеням.

Самый тёмный по окраске и низкий по позиции из звуков белых клавиш – звук **фа**, (**IV** для до мажора и **VI** для ля минора):

- на этой ступени **максимум больших и увеличенных** интервалов, она **дальше всех** от вышележащей тоники¹⁰.

Остальные ступени распределяются по общезвестному ряду чистых квинт – от самой светлой **си** до самой тёмной **фа**: **си-ми-ля-ре-соль-до-фа**.

Среди **нейтральных** ступеней мажорного лада **самый светлый** – **V** ступень, **самый тёмный** – **IV** ступень.

Интересно сравнить окраску белоклавишных звукорядов:

- **самый тёмный – локрийский**: в его звукоряде пять **низких** и две **нейтральные** ступени. Заметим, что среди белых клавиш он стоит на **самой высокой** по модальной позиции ступени;
- **самый светлый – лидийский**: пять **высоких** и две **нейтральные** ступени. Его основание – ступень **самая низкая** из белых клавиш.

Среди белоклавишных гамм самая уравновешенная по соотношению **света и тени** – **дорийская** (три **нейтральных**, по две **высоких и низких** ступени). Её интервальный состав расположен симметрично вверх и вниз от тоники.

¹⁰ У теоретиков средних веков тритон определялся как интервал **дьявольский** ("Tritonus diabolus in musica est").

Довольно долго, вплоть до середины 18 в., дорийский лад определялся как *первый церковный тон*, и по нему выставлялись ключевые знаки минорных тональностей. Так, в *до миноре* при ключе выставлялись лишь два bemоля, а третий, **ля-бемоль** – при нотах (как «случайный» знак).

Характер окраски вертикальных структур напрямую зависит от модальных позиций составляющих их ступеней. Любому музыканту, имеющему слух, хорошо известно, что *далеко не всегда мажорное трезвучие обладает светлой окраской, а минорное – тёмной:*

- хорошо заметна разница в окраске двух мажорных трезвучий натурального мажора – более *светлого* (и *тёплого*) *доминантового* и более *тёмного* (*холодного*) *субдоминантового*;
- самое **тёмное** среди трезвучий натурального минора – **мажорное** трезвучие VI ступени;
- наиболее **светлое** по окраске среди трезвучий натурального мажора – **минорная гармония III ступени** (медианта);

Освоение тональной системы, как и многие другие новые свойства языка, стало одним из проявлений эпохи гуманизма. Оно определило принципиально новую роль музыкального искусства в обществе – способность отражать реальности мира, окружающего человека, его многообразные связи с природой и обществом, отражать красоту и богатство его внутреннего мира.

Эта постепенно сформировавшаяся способность музыки была сравнима с открытием мастерами живописи в ту же эпоху *прямой перспективы*, пришедшей на смену *перспективе обратной*.

Наследие тональной системы сохраняется в виде прекрасных памятников – музыкальных шедевров в различных жанрах.

Принципы музыкального языка барокко получили дальнейшее развитие и окончательно закрепились в эпоху венского классицизма, давшего миру ряд непревзойдённых музыкальных шедевров.

Конечно, эти выразительные свойства созвучий приобрели особое значение в связи с возросшей ролью вертикали в музыкальной ткани, и, соответственно, функций гармонических.

Немало прекрасных образов создаётся контрастом света и тени в произведениях венских классиков и романтиков. Вспомним тему «Лунной сонаты» Л. Бетховена, где два *мажорных*, но *тёмных* по окраске аккорда – трезвучие низкой VI и неаполитанский секстаккорд

– образуют основу «лунного» пейзажа, рядом с которыми светится высокий по позиции соль-диез – V ступень минора, сияющая как образ одинокой звезды.

Выразительность *тёмных* модальных позиций лежит в основе *мажорного* аккорда VI ступени в теме траурного марша из *b-moll*ной сонаты Ф. Шопена – он воплощает собой *сгусток мрака и скорби*.

Контраст *светлой* тоники, звучащей на фоне *тёмных* по окраске неустоев мелодического мажора использован И. Брамсом в заглавной теме его III симфонии.

Обратное соотношение – *тёмная* тоника и *светлые доминантовые* неустои – составляют прелесть темы медленной части IV симфонии П. Чайковского.

Возникшая в это время в Европе система профессионального музыкального образования, закреплённая в ряде учебников, невольно превратила открытия творцов тональной системы в очевидный минус, так как открытия гениев барокко и классицизма были абсолютизированы, найденные приёмы, стали неоспоримыми догмами.

Не секрет, что часть из них по инерции прочно удерживается в педагогике вплоть до нынешнего времени, становясь очевидным тормозом для осмыслиения того нового, что принесли в музыкальный язык последующие столетия.

III. *Новая модальность* – эпоха в обновлении модальной основы гармонической ткани, начавшаяся в первые десятилетия 19 века. Здесь достоинства тональной системы, с её гармоничным сочетанием элементов языка, упорядоченностью и организованностью форм, соединились с элементами *архаической модальности*, пробившимися сквозь прочный «асфальт» норм тональной системы и получившими яркий новый расцвет.

Основа новой модальности была заложена в произведениях музыкального романтизма, творчестве классиков европейской музыки – Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Значительное число открытий приходится на музыку Ж. Бизе, Ф. Листа и, особенно, Э. Грига.

Неоценимый вклад в обновление музыкального языка внесли классики русской музыки – М. Глинка, М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский.

Одним из источников новизны в музыкальном языке этих гениальных творцов было обращение к материалу национального фольклора, приёмы которого обрели новую жизнь в сочетании с характерной техникой тональной системы.

Преобразование музыкального языка в эпоху романтизма первоначально не выглядело революционным, но таким было по существу.

Признаков этой революции можно обнаружить достаточно. Главный из них – обновление системы тональных функций.

Назовём наиболее заметные её проявления:

а) Изменение отношения к роли тонической функции.

В классической тональной системе тональные функции – главные участники процесса, его основные организаторы. Функция тоники служила здесь *главной и единственной целью* движения, его *конечной точкой*, в которой разрешались все противоречия функциональных конфликтов.

Модальные свойства элементов лада и гармонии служили этой главной цели, усиливая достижение устоя с помощью движения ладовых неустоев *в соответствии с их модальной позицией* – *высокие вверх, низкие - вниз* (как это принято в соответствии со школьными правилами в гамме мелодического минора).

Стремление композиторов эпохи романтизма преодолеть однозначность функциональных связей выразилось в возросшем интересе к *модальным свойствам* ступеней лада и элементов гармонического языка, и позволило открыть в тональных функциях новые выразительные свойства. Результатом этого интереса стало изменение роли тонической функции: *тоника перестала быть лишь средством перехода к состоянию покоя*.

Р. Шуман наиболее ярко показал новые свойства главного устоя, создав тонику *лёгкую, «открытую»*, устремлённую к дальнейшему движению:

- в его пьесе «Отчего» из цикла «Фантастических пьес» заключительная тоника не разрешает конфликт субдоминанты и доминанты, а устремляется дальше – в «синеву» субдоминантовой тональности;
- песня «В сиянье тёплых майских дней» из цикла «Любовь поэта» завершается на светлой доминантовой гармонии, которая, не получая разрешения в тонику, создаёт интонацию вопроса.
- «Лёгкая», открытая тоника, с которой начинается первый номер «Карнавала» Р. Шумана, сначала устремляется к своей субдоминанте, а затем, достигнув исходной тоники, продолжает движение дальше, уже в тональность доминанты.

➤ Тёмная краска минорной тоники, открывающей ля-минорную мазурку Ф. Шопена (оп. 17, № 4), усугубляется заменой её светлой квинты на *тёмную* сексту – VI, наиболее тёмную ступенью минорного лада¹¹. Тем ярче сияет мажорная тоника – основа контрастного среднего эпизода мазурки. Примеры такого рода можно продолжить.

б) Особый интерес к выразительности модальных позиций ступеней лада, потребовал **нейтрализовать силу тонального напряжения**.

В результате тоническая функция приобретает у романтиков роль *исходного и постоянного ориентира* для сравнения и оценки сменяющихся модальных позиций ступеней, звучащих на фоне неизменного устоя¹².

Интересно в этом смысле сравнить поведение неустоев в двух пьесах Ф. Шопена – *es-moll*'ном этюде и *F-dur*'ном ноктюрне.

В первой из них ясно чувствуется следование принципам тональной системы, хотя связь созвучий приобретает здесь более обострённый характер:

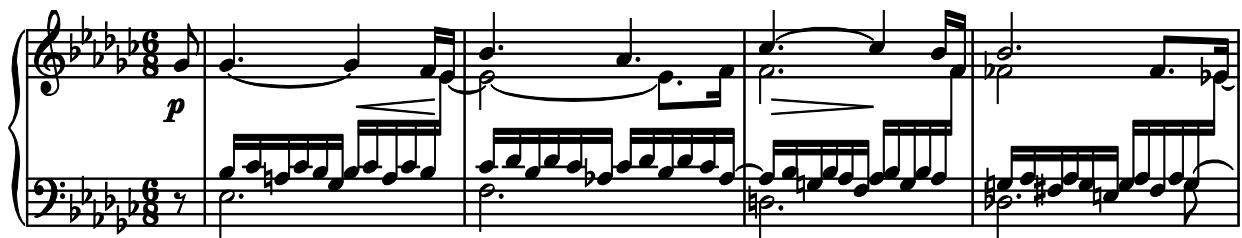
➤ «Открытость», трепетный характер начальной тоники, стоящей в лёгком такте, создаёт активное ожидание развития темы, которое строится на постоянном преодолении тонической функции;

➤ Завершение пьесы на «закрытой», окончательно устойчивой тонике одноименного мажора в последнем такте отражает барочную («баховскую») традицию, где одноименный мажор – как символ наступления божественной истины.

➤ Традициям тональной системы соответствует и связь ступеней лада в мелодических голосах: **высокие** идут плавно **вверх** (или через хроматизм вниз), а **низкие** – плавно **вниз**:

Пример 1

Ф. Шопен. Этюд *es moll*, соч.10, №6



¹¹ Абсолютный контраст образует с этой тёмной гармонией светлая тоника одноименного мажора в средней части пьесы. Так реализуется одна из идей романтической эстетики – образ одинокого и страдающего героя противопоставлен здесь чуждой ему картине общей радости и веселья.

¹² Такую роль во многих сочинениях романтического стиля имеет педаль на звуках тонической квинты, появляющаяся, например, в сцене «В пещере горного короля» из сюиты «Пэр-Гюнт» Э. Грига.



Выразительные средства новой модальности проявляются здесь в расширении модальной основы и строении тонального плана:

➤ Яркие сопоставления света и тени возникают в заключительной каденции, в гармонических субсистемах, включающих мажорную гармонию на тритоновой ступени главной тональности пьесы. Ля мажор выступает здесь в качестве субдоминанты для неаполитанской гармонии.¹³

➤ Элементы новой модальности проявляются и в связующих, «внептональных» или «межтональных»¹⁴ построениях развивающего раздела пьесы.

По-иному, более открыто проявляются черты новой модальности в *F-dur'*ном ноктюрне Ф. Шопена:

➤ здесь активность тональных связей аккордов нейтрализована началом с тонической гармонии, на фоне которой развёртывается светлая, раскрепощённая мелодия верхнего голоса;

Пример 2

Ф. Шопен. Ноктюрн F dur

Andante cantabile

¹³ То же соотношение тритоновой ступени как субдоминанты для «неаполитанской» гармонии мы видим в «Песне Мефистофеля в кабачке Ауэрбаха» М. Мусоргского, в его же «Старом замке» из цикла «Картинки с выставки», в *Des-dur'*ном этюде Ф. Листа.

¹⁴ Термины, введённые в практику проф. Ю.Н. Тюлиным.

Характерно поведение ступеней мелодии, разрешающихся, непривычно для традиций тональной системы – *против своей модальной позиции* (**высокие** ступени мажора идут преимущественно **вниз**).

И без того светлая окраска исходной темы усиливается введением «ультрасветлой» гармонии – мажорного трезвучия VII ступени, появляющегося в половинной каденции.

Тем более заметен контраст I части с драматичной темой среднего раздела, наполненной красками тёмных ступеней минора.

в) активизация системы мелодических функций в голосах гармонической ткани, порождающая ряд новых свойств в системе тональных функций:

- образование *мелодических устоев*, с подкрепляющими их мелодическими неустоями, которые вступают в противоречие с гармоническими функциями;
- образование *мелодических субсистем*, опирающихся на эти устои, которые обогащают вертикальные структуры новыми красками и новыми связями;
- образование *производных ладов* в рамках *основного лада* на основе мелодических субсистем – как в семиступенном виде, так и в форме более мелких фрагментов основного лада.

Такое устройство лада ярко проявилась уже в творчестве Ф. Шопена, в жанрах, опиравшихся на фольклорные интонации Можно, например, увидеть это в его мазурке №15, оп.24 №2, как и в ряде других произведений этого жанра.

Особенный вклад в освоение средств новой модальности принадлежит Э. Григу. В его музыке в полную силу проявили себя мелодические функции в виде самостоятельных мелодических субсистем, возникающих на базе мелодических устоев.

Характерный пример – Вальс Э. Грига из «Лирических пьес» оп.12, где на основе мелодического устоя на V ступени возникает мелодическая субсистема в виде светлого пентахорда:

Пример 3

Э. Григ. Вальс. «Лирические пьесы», оп.12

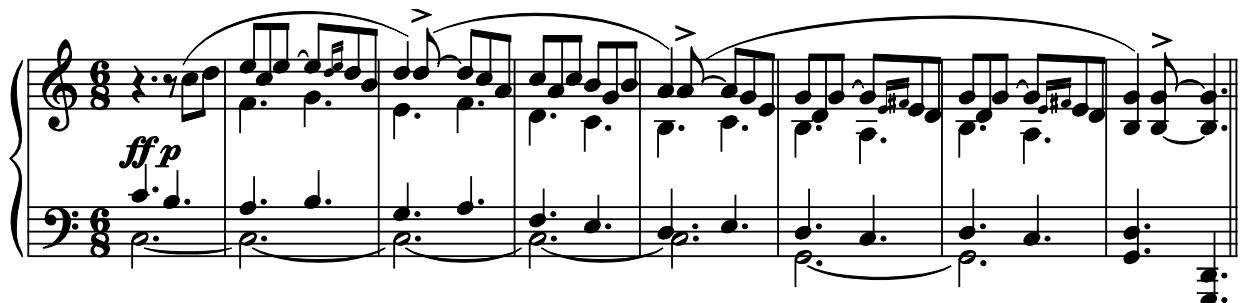
Allegro moderato



Интересен в этом отношении другой пример из музыки Э. Грига – «Норвежский крестьянский марш из «Лирических пьес оп. 54, №10, с его ярко выраженным фольклорным колоритом:

Пример 4

Э. Григ. Норвежский крестьянский марш



Здесь заранее заданная педаль на тонике позволяет оценивать свободный рисунок мелодии, построенной из различных фрагментов ладового звукоряда, которая в своём движении создаёт мелодические устои на ступенях, противоречащих гармоническим функциям сопровождения.

г) **Политоникальность**¹⁵ – возникновение равных по силе устоев в разных слоях музыкальной ткани.

В системе новой модальности это одна из важных новых норм гармонической ткани. Единый звукоряд мажора и минора предстаёт здесь как мозаика, объединяющая множество простых и «простейших» элементов лада.

Приёмы новой модальности весьма наглядно представлены в музыкальном материале песни Э. Грига «В члене».

Приёмы новой модальности легко увидеть, прежде всего, в характере использования тональных функций: тоника здесь становится постоянно зучащим ориентиром для оценки модальных позиций ступеней лада, сменяющихся в сольной партии.

Пример 5

Э. Григ. В члене. оп.60, №3



¹⁵ Термин, введённый в практику С.С. Скребковым.

p

1. Мо - ре в яр - ких лу - чах свер - ка - ет...
1. Wild - gjæs, Wild - gjæs i hvi - de Flok - ker,

Бьет при - бой!
Sol - skins_vcjr.

Бе - лы - е чай - ки кру -
Æl - lin-gen spanker i

poco rit.

tranquillo
sempre p

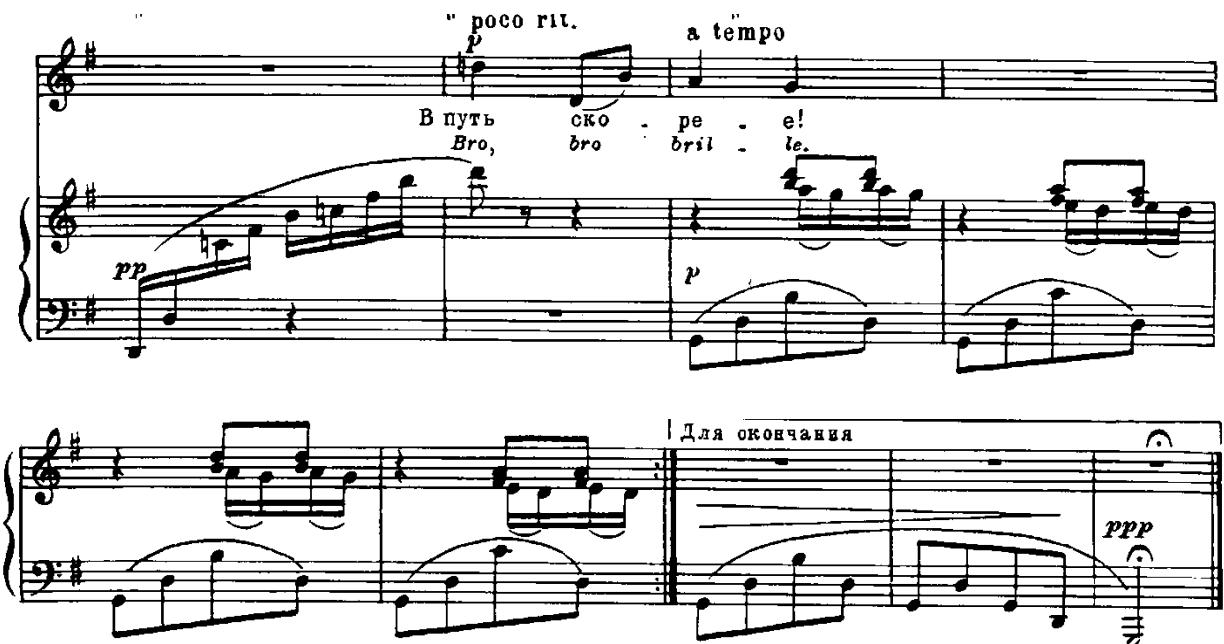
жат - ся ста - ей над во - дой.
gu - le Sok - ker, fi - ne Klær.

Вдаль, вдаль про - стор ма - нит,
Ro, ro til Fi - ske-skjær

pp

в дым - ке ро - зо -вой мо - ре спит.
lunt det er omkring Hol - men her,

Па - рус чай - ко - ю ре - ет
Sjø - en lig - ger så stil - le,



Первый период завершается только мелодической тоникой у солиста, а в гармонии использован прерванный оборот. Связующий раздел – образец использования «внептональной» или «межтональной» системы, основанной на мелодических связях диссонирующих звучаний;

Тональный план пьесы опирается не на функциональные отношения тоник, он использует колористические свойства модальных позиций тонических трезвучий: фа-диез мажор среднего раздела передаёт впечатление от «дымяки розовой» неба над соль-мажорной синевой моря. Здесь в полной мере проявляется «живописное» мастерство Э. Грига, его способность найти точные выразительные средства, позволяющие лаконично и ярко нарисовать картину, заключённую в стихотворном тексте.

Принцип политоникальности ложится в основу таких явлений, как политональность и полимодальность. Их раннее проявление можно обнаружить в музыке М. Мусоргского, А. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова.

Так, среди открытых М. Мусоргского хорошо известен хрестоматийный пример в пьесе из «Картинок с выставки – «Два еврея – богатый и бедный», где разница звукорядов и тональных устоев служит основанием контраста для образов двух персонажей сюжета.

Следующий пример – эпизод из «Блохи» М. Мусоргского, где основой политональности становится расслоение большого

мажорного септаккорда на два трезвучия, каждое со своей тоником и звукорядом:

Пример 6

М. Мусоргский. Песня Мефистофеля в погребке Аурэрбаха.

➤ верхнее из них – тоника ре-диез минора, подкреплённая мелодическими функциями;

➤ нижнее – тоника Си мажора.

Композитор передаёт здесь удивительное цветовое ощущение тональностей путём контрастного соотношением тоник: «золото» – тоника ре-диез минора (III ступень, самая светлая гармония си-мажора), «бархат» – Си-мажор, самая тёмная, VI ступень ре-диез минора.

В следующем фрагменте музыки М. Мусоргского объёмность гармонической ткани достигается средствами новой модальности. Здесь тоническая гармония также служит не целью движения, а ориентиром для модальных позиций основного (лидийского) звукоряда.

Пример 7

М. Мусоргский. «Картинки с выставки». Тюльери.

Allegretto non troppo, capriccioso



Очевидна **политоникальность** звуков тонической гармонии, каждый из которых подкреплён своим неустоем. Характерно и поведение ступеней мелодии, разрешающихся, непривычно для традиций тональной системы – *против своей модальной позиции (высокие ступени мажора идут преимущественно вниз)*.

Терцовый тон тонической гармонии становится основой *мелодической субсистемы* в виде звукоряда гармонического ре-диез минора (эффект **политональности**).

Переход гармонического устоя с трезвучия тоники *H dur* на септаккорд II ступени (такты 5-7 примера) создаёт базу для производного миксолидийского лада (от основного лидийского), с характерной для этого лада минорной доминантой.

Вариантность основного лада ещё более заметна с появлением тёмных ступеней, характерных для мелодического мажора (в тактах 8-10) при сохранении мелодического устоя на звуке ре-диез.

Начальная тема пьесы «На тройке» П.И. Чайковского демонстрирует активное использование средств новой модальности:

- **политоникальность** звуков тонической гармонии, тоны которой поочерёдно становятся мелодическими устоями, придавая нужную энергию «размагниченной» пентатонической модальной основе;
- обогащение модальной основы темы - включение элементов хроматики и модуляции во втором предложении, с переходом к условной диатонике соль-диез минора;

➤ активность середины с помощью использования производного доминантового лада, обогащённого элементами хроматики.

Этот приём позволяет сберечь свежесть возвращения в репризе сияющей, радостной (хотется сказать – румяной) тоники *Ми мажора*, с характерным *политоникальным* отношением её тонов.

Центральный эпизод пьесы – образ мчащейся тройки – создаётся активным использованием тональных функций. Консонирующая тоника здесь избегается.

В репризе смысловое равенство звуков тоники *Ми мажора* подчёркивается добавлением к каждому её тону вводных тонов в фигурации колокольчиков тройки.

Смысловое равенство звуков тоники очевидно и в живописной картине романса С. Рахманинова «Маргаритки»:

Пример 8

С. Рахманинов. Маргаритки.

Очевидна *политоникальная* природа гармонии: каждый из тонов трезвучия становится мелодическим устоем в своей линии, подчиняя себе характерный фрагмент мелодического звукоряда.

Особая выразительность многоцветного лада достигается богатством его модальных позиций, с характерными признаками *лидийско-миксолидийского* (низкой VII и высокой IV ступеней), усложнённого хроматизмами.

Анализ текстов, подобных примерам, приведённым выше, невозможен без учёта *модальных свойств гармонического языка*. Традиционный перечень аккордов, дополненный неаккордовыми звуками, способен отразить лишь бледную тень реальной картины (в лучшем случае – её скелет). Только учёт средств *новой модальности* в сочетании с анализом тональных функций, способен раскрыть истинную красоту и богатство образов.

Политоникальность может возникать в разных вариантах:

- 1) как совмещение мелодических тоник на различных тонах консонирующего аккорда;
- 2) как мелодическая тоника на диссонирующем тоне аккорда, нейтрализующая его диссонантность.

Очень наглядно демонстрирует нам Э. Григ в репризе пьесы «Летний вечер в горах» из «Лирических пьес» оп. 68. Мелодические устои образуются здесь на септимах малых мажорных септаккордов:

Пример 9

Э. Григ. «Летний вечер» Лирические пьесы оп.68

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat major, 3/4 time. It starts with a forte dynamic (f) followed by a melodic line. The first measure ends with a fermata over the second note. The second measure begins with a dynamic p dolce. The third measure shows a complex chordal structure with a melodic line above it. The fourth measure ends with a fermata over the second note. The fifth measure begins with a dynamic p. The bottom staff is in bass clef, B-flat major, 3/4 time. It features a continuous harmonic progression with various chords. The score includes performance instructions such as 'Tempo I.', '3' (indicating triplets), and 'piu p'.

Мелодический устой иной раз способен конкурировать с тем звуком, от которого выстраивается терцовая структура, и может оспоривать с ним роль главного тонального ориентира в многоголосной ткани.

Поразительна экономия средств, с помощью которых Э. Григ рисует яркую и впечатляющую картину бурного моря в песне «Кричала птица». Мелодия верхнего голоса звучит как тревожный крик чайки. Её опора – мелодический устой ре, подкреплённый своей

доминантой – становится благодаря функциональной активности главным тональным ориентиром песни и приобретает функцию основного тона аккорда.

Впрочем, доминанта здесь также становится вторым устоем, с подчиненными ему неустоями.

Тревожный крик птицы звучит на фоне минорной тоники, тёмная окраска которой усиливается побочным тоном си-бемоль (субтерцией) – самой тёмной ступенью минорного лада, дополняющей мрачную и тревожную картину бушующего моря.

Пример 10

Э. Григ. Кричала птица (вступление).

Poco allegro

В развивающем разделе строение ткани обновляется сильными элементами политональности – результатом совмещения звукорядов ре-минора и ля минора.

Пример 11

Э. Григ. Кричала птица

Начало вокальной партии создаёт образ бушующего моря. Здесь **политоникальность** устоев **ре** и **ля**, возникшая во вступлении, превращается в **политональные отношения** **ре минора** и **ля минора**.

IV. Многомерность модальной основы – новое качество гармонической ткани, зародившееся и развивающееся в рамках новой модальности (впрочем, её истоки коренятся ещё в формах ладовой организации, присущих архаической модальности).

Истоком многомерности можно считать исходное проявление политоникальности – обособление тоники мелодической от гармонического устоя.

На этой базе формируются в голосах гармонической ткани мелодические субсистемы – обособленные ладовые ячейки, имеющие собственные устои и опирающиеся на них отрезки звукоряда (см. пример 3 в данной статье).

Следующий этап – формирование в рамках основного лада производных ладов, возникающих на базе местных устоев (мелодических или гармонических), как в виде фрагментов основного лада, так и в полной, семиступенчатой форме.

Изначально производные лады возникали *поочерёдно* с основным, как результат смены тональных устоев (как это было в мазурке Ф. Шопена а moll). Более заметный эффект имеют производные лады, возникающие *одновременно* с основным, как его мелодические субсистемы, в виде полимодальных и политональных образований. Таким способом формируется *новое пространство* гармонической ткани, создаётся её объёмный облик.

Чаще всего основной лад опирался на тонику гармоническую, в виде устойчивого аккорда (по которому определялась тональность эпизода), а производный – как результат более лёгкого мелодического устоя, с подчинёнными ему звуками.

В произведениях М.П. Мусоргского возникают политональные структуры с равными по силе гармоническими и мелодическими устоями («Два еврея» в «Картинах с выставки», фрагмент песни «Блоха» - пример 6).

Впрочем, в песне Э. Грига «Кричала птица» (пример 10) определить тональность можно именно по мелодическому устою на звуке *ре*, а гармоническая опора – всего лишь тоническая гармония с прибавленным снизу побочным тоном («субтерцией»). Эта добавка затемняет общий колорит тональности, но не может считаться настоящим аккордовым тоном, так как не имеет подчинённых ей мелодических неустоев.

То же можно сказать и о прелюдии А. Скрябина ля минор (оп. 11, №2), где главный тональный ориентир создаёт мелодический устой на звуке *ля* – здесь он вступает в активный конфликт с гармонической основой, возникая даже на септиме альтерированной гармонии увеличенного терцквартаккорда.

Новое качество модальной основы возникает с освоением композиторами **симметричных ладов**, возможных в условиях равномерной темперации.

Следует вспомнить М.И. Глинку, с его целотонным «Маршем Черномора», Н.А Римского Корсакова, с его сказочно-прекрасной музыкой оперы «Садко», «Сказания о невидимом граде Китеже», «Сказки о царе Салтане», эпизоды которых используют модальную основу симметричных ладов.

Логическим продолжением этих открытий стало совмещение в одном тексте *октавного и неоктавного* принципов организации модальной основы. Его можно наблюдать в музыке К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Б. Бартока, что достаточно подробно освещено в теоретической литературе.

Наиболее яркое впечатление производят (и вызывают множество недоуменных вопросов) случаи *полимодального* совмещения различных *неоктавных* звукорядов. В этих случаях практически невозможно применение термина *тональность*. Здесь требуется охарактеризовать типы ладовых структур, совмещающихся в голосах музыкальной ткани.

В качестве примера приведём пьесу Б. Бартока «Жалоба» из его цикла «Детям», фактура которой основана на совмещении разных типов ладовой структуры:

Мелодия нижнего, сольного голоса опирается на *квинтовый лад* – цепь уменьшенных тетрахордов, чередующихся через чистую квинту.

Пример 12

Б. Барток. Жалоба (из цикла «Детям»)

Lento

p dolce (sempre mp ed equamente)

f molto espr. sonore e poco rubato

molto espr.

Схема А



Его интонационная напряжённость (уменьшенные кварты, тритоны, малые секунды, даже уменьшённая октава) входит в образный контраст с темой природой, равнодушной к жалобе солиста.

Модальная основа контрастного слоя (его нельзя считать сопровождением – настолько он контрапунктирует с партией солиста) тоже неоктавная: это пентатоника, состоящая из двух симметрично расположенных трихордов:

Схема Б:



Здесь нет ни тритонов, ни полутонов, есть лишь равномерное колыхание интервалов спокойной, «размагниченной» пентатоники¹⁶.

Однако в процессе развития материала равнодущие природы сменяется всё более ясной её реакцией на жалобы солиста – появляются и полутоны, и тритоны, и даже уменьшённая квarta. Равномерное колыхание ветвей сменяется повышением регистра, ритмическими синкопами, голоса сопровождения начинают контрапунктировать. Природа как будто очнулась, она начинает слышать жалобу¹⁷.

Поразительно, как много смысла может включать музыкальный текст, и как мало способов существует для того, чтобы отразить его содержание в понятных, работающих терминах!

Вряд ли можно приложить здесь традиционный аппарат, оторванный от национальной почвы музыкального языка – настолько силён здесь балканский аромат!

Анализ таких примеров приводит к мысли о неизбежности совершенствования понятийного аппарата теории музыки, его переходе к формам более полного, желательно адекватного отражения музыкального содержания в теоретическом анализе.

¹⁶ Попытка найти здесь признаки «тональности», объединяющей весь текст примера, вряд ли продуктивны. Это именно сложная **ладовая структура**, требующая подробной характеристики составляющих её элементов.

¹⁷ В памяти возникает образ Орфея, жалоба которого была услышана богами.

Другим путём обновления курсов музыкально-теоретических дисциплин может стать переход от *патерналистской* педагогической системы, основанной на получении готовых знаний, к *интерактивным* формам учебного процесса, включающим учеников и студентов в творческий процесс познания, развивающих и обогащающих их личный творческий потенциал.

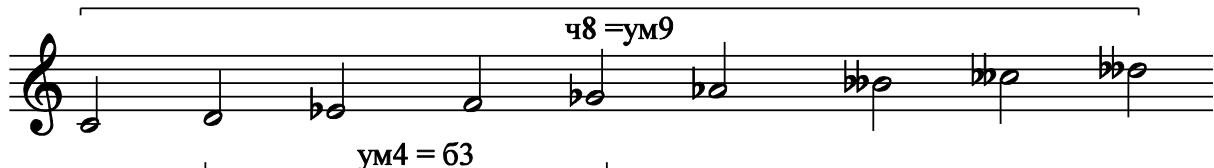
ЕЩЁ О ЛАДОВОЙ СИСТЕМЕ МУЗЫКИ Д. ШОСТАКОВИЧА

Особой строкой в развитии многомерности ладового звукоряда следует выделить модальную основу музыки Д. Д. Шостаковича. Её многомерность возникает из совмещения элементов гармонии октавных, семиступенных звукорядов с мелодией, основанной на элементах симметричных звукорядов, разделяющих октаву на большее число ступеней.

Композитору пришлось решить задачу графической записи текстов, для которых в традиционной системе не хватает имеющихся наименований.

В звукоряде «тон-полутон» октава делится не на восемь, а *на девять ступеней*. Вот как выглядит попытка заполнить шесть тонов октавы *девяноступенной гаммой*, с чередованием малых и больших секунд:

Схема 1



В звукоряде «полутон-тон-полутон» – *на десять ступеней*. Так выглядит *девяноступенная* гамма, заполняющая шесть тонов октавы, с использованием интервалов секунды:

Схема 2



Гармоническое сопровождение, построенное по нормам *октавной*, семиступенной гаммы, заполняется мелодическим движением по нормам *неоктавного* лада. Такое противоречие октавного принципа в аккордах, и неоктавного – в мелодическом

заполнении их тонов хорошо видно в разных примерах из музыки Д. Шостаковича:

Пример 12

Д. Шостакович. 10 симфония, Allegretto

Гармоническая опора примера, будучи взятой на клавишах, выглядит как светлый, большой мажорный септаккорд, в составе которого две большие терции, разделённые малой.

В авторской нотной записи обе большие терции заполняются четырьмя ступенями, но по-разному:

- нижняя – «тон-полутон-полутон»;
- верхняя – «плутон-тон-полутон».

Эта разница в записи демонстрирует разницу в эмоциональном отношении композитора к выразительному смыслу каждого звука в многомерном ладе:

- Вершина *нижней* терции записана как **соль-диез** – светлая, высокая терция лада. Здесь линия нижнего голоса своим восходящим движением как будто преодолевает *тёменную, низкую* терцию, утверждая свет мажорной тоники.
- Вершина *верхней* терции записана как **ми-бемоль** – нота, предельно напряжённая, вносящая героико-трагический оттенок в образ Десятой симфонии¹⁸ – одной из вершин русской симфонической музыки советского периода, как и творчества Д. Шостаковича.

¹⁸Трудно создать словесный эквивалент этому образу – настолько силён его эмоциональный накал.

Возможность такого интеллектуального и эмоционального переосмыслиния привычных интервалов октавной системы с помощью включения их в неоктавную систему измерений отличала музыку Д. Шостаковича, начиная с первых опубликованных опусов. Этот приём стал авторским открытием великого музыканта, и воспринимается как символ его эстетики.

Каждый из творцов музыки XX века находил свои пути для построения многомерности в модальной основе своей музыки. Замечательные открытия М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова были продолжены и развиты Э. Григом, К. Дебюсси, М. Равелем, Б. Бартоком, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, Г. Свиридовым. Они вызывают потребность в создании более понятного и адекватного их музыке понятийного аппарата, включающего как анализ новой тональной системы, так и многомерность её модальной основы.

Приведённые или упомянутые выше примеры музыкальных текстов – норма для практики современного уровня композиторского мышления.

Эта норма пока остаётся недоступной для их теоретического осмыслиния, существующего в учебных курсах музыкально-теоретических дисциплин.

Разработка и внедрение в учебную практику более точного понятийного аппарата может и должна способствовать развитию творческого потенциала юных музыкантов, приступающих к освоению логики и красоты вечно живого искусства, открыть для них новые горизонты в творчестве.

В.П. Середа.