ИЗ ИСТОРИИ «НОВОЙ МОДАЛЬНОСТИ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ

Статья опубликована в журнале «Музыка и время», ноябрь, декабрь 2015, январь 2016.
В данный вариант внесены небольшие корректуры, добавлены некоторые нотные примеры и комментарии к ним.

Проблема, поставленная в заголовке статьи, требует полноценного теоретического и исторического исследования с охватом нескольких веков развития музыкальной культуры Европы. Цель автора – наметить в виде пунктира основные этапы преобразования музыкального языка от архаической модальности через закрепление принципов тональной системы и их последующего преодоления для формирования феномена ***новой модальности.***

Среди прежних моих работ есть несколько посвящённых модальности и модальной технике, повторять которые здесь нет необходимости[1]. Знакомство с ними может помочь заинтересованным читателям более детально понять характер преобразования музыкального языка, происходящий в современную эпоху.

Основная идея этих работ посвящена сложной природе выразительных средств элементов лада: любой звуковой элемент лада (ступень, интервал, аккорд или кластер) в сопряжении с другими обладают неразрывным единством ***тональных функций***[2] и ***модальных позиций*** [3]. Эти свойства элементов лада отражают одну из сторон многогранной действительности:

- ***тональные функции*** – носитель ощущения оттенков ***движения*** и ***покоя***;
- роль ***модальных позиций*** двойственна, они способны служить:
  - способом передачи ***оттенков света и тени;***
  - источником ***индивидуальной выразительности интонационного строя*** мелодики.

Противоречивый процесс развития ладового мышления строился на взаимодействии этих основных свойств. В разные эпохи в ладовых структурах усиливались то модальные[4], то тональные тенденции, то наступало их временное равновесие.

Литература по данному вопросу не менее интересна, чем сам процесс, но её анализ – процесс слишком трудоёмкий, и он не входит в задачу автора.

Для большинства читателей, включая как музыкантов профессиональных, так и любителей, оценка гармонической ткани опирается исключительно на понятия ***тональной системы,*** прочно укоренившиеся в музыкально-теоретической подготовке музыкантов в нашей стране**.** Что касается модальных свойств элементов лада, то они серьёзно не рассматривались в учебной практике, ибо считались наследием давно прошедшей эпохи, и не актуальны в оценке современной музыки.

---

[1] См. об этом в кн. В.П. Середа. «О ладе в музыке и «разладе» в теории музыки». – М., «Классика-XXI», 2010, в кн. В.П. Середа. «Как оживлять звуки и открывать музыку». – М. «Классика-XXI», 2011, в кн. «Загадки гармонической ткани. Новая модальность в романсах С.В. Рахманинова». – Тамбов, изд. Першина Р.В., 2013.

[2] ***Тональные функции*** элементов лада весьма изменчивы, поскольку зависят от метроритмического контекста.

[3] ***Модальные позиции*** элементов весьма постоянны, так как отражают их положение среди остальных элементов ***модуса***.

[4] На наш взгляд, будет некорректно связывать модальные свойства только с архаической диатоникой.

Значение тональной системы в истории европейской музыки нельзя переоценить – настолько важна она для понимания логики музыкального языка. Она была очень важным этапом формирования музыкального языка. Но это был лишь один из её этапов, и серьёзной ошибкой была бы канонизация его основных принципов.

Для музыкантов начала 18 века термины, составляющие логическую основу ***тональной системы*** – такие, как ***функция, тоника, доминанта, субдоминанта, аккорд, основной тон, обращение, тональность, модуляция, мажор, минор*** – оказались жизненно необходимыми.

Коренное изменение принципов лада было неслучайным, оно выражало стремлением композиторов к освоению новой эстетики, которая в разных видах искусства предполагала более полное отражение жизненных реальностей и подвигала композиторов на поиски индивидуальных выразительных средств.

Самой сильной стороной музыки является её способность передавать суть жизни – ***её процесс,*** во всём разнообразии оттенков ***движения*** и ***покоя,*** как в мире материальном, так и внутреннем, душевном. Естественно, что средства тональной системы послужили прочной основой развития этой возможности музыкального языка.

Понятия, сформулированные в основополагающих трудах великих французских музыкантов Ж.Ф. Рамо и Ф. Куперена, вытеснили понятия и нормы архаической модальной системы, господствовавшие до тех пор в теории. Окончательно утвердившись в теории и практике 18 в., они почти на три столетия стали основой профессионального образования музыкантов.

Формулировка теоретических понятий тональной системы не была результатом мгновенного озарения гениальных музыкантов. Новые термины дали словесное оформление реальным процессам, возникшим в языке европейской музыки задолго до их теоретического осмысления. Благодаря своей стройности и логичности эти теоретические идеи сумели перевести мышление европейских музыкантов в новую плоскость, казалось, похоронив устаревшие нормы модального мышления.

В то же время, как показывает история, ни одно явление, возникающее в мире, не исчезает бесследно. Это произошло и с модальной системой: выразительные свойства элементов модальной гармонии приобрели новую жизнь, «проросли сквозь асфальт» утвердившейся ***тональной системы*** и расцвели новым цветом***.***

О ПРИНЦИПИАЛЬНЫХ РАЗЛИЧИЯХ СИСТЕМ ТОНАЛЬНОЙ И МОДАЛЬНОЙ

Сравнение тональной и модальной систем позволяет выявить множество их принципиальных различий. Одно из них касается *элементной базы* – носителя выразительного смысла:

- В ***модальной*** системе, опирающейся на лады ***монодические***, передача смысла происходит через интонационные отношения ***ступеней*** данного модуса;
- Основа ***тональной системы*** – лады ***гармонические***, и здесь эта роль принадлежит ***аккорду***, в его функциональных отношениях с другими созвучиями. Естественно, что ощущение движения, выраженное через интонационную связь различных ступеней в мелодическом движении более расплывчато и неопределённо по сравнению со связью функций, выраженных аккордами. Поэтому переход к тональной системе создаёт основу для передачи ярких и разнообразных оттенков процесса.

Другая основа различий тональной и модальной систем лежит в ***принципах формообразования***:

- В условиях ***модальной системы*** музыкальный материал строго привязан ***к содержанию и структуре канонического текста***. Его мелодико-интонационный материал освещён многовековой традицией. Мелодический рисунок голосов, опирающийся годами, десятилетиями и столетиями на канонический текст, приобретает устойчивый символический смысл.[5] Структура канонических текстов полностью определяет и структуру музыкальной формы. Исполнение музыки без текста здесь в значительной степени теряет смысл.
- В тональной системе построение формы опирается на ***собственно-музыкальную логику***, с выраженными композиционными функциями её разделов. Здесь интонационное содержание голосов музыкальной ткани может быть понято и без текста, а интонационные элементы канонического текста подчиняется музыкальным закономерностям. Кроме того, в интонационном строе тональной системы возникают и свои особые интонационные символы, индивидуальные для каждого композиторского стиля или страны, опирающиеся на национальные

[5] Значительно число таких мелодических фигур перешло почти в неизменном виде в музыку тональную, сохранив свой символический смысл в рамках разных эпох и стилей.

или индивидуальные традиции ладообразования, но их роль в гармонической ткани подчиняется принципам чисто музыкальной логики.

Одно из принципиальных расхождений тональной и модальной систем лежит в отношении к течению ***музыкального времени***, точнее сказать – ***в*** различном его ***эстетическом восприятии.***

Средневековая музыкальная культура Западной Европы весьма разнообразна. Бесспорно, что устойчивые признаки модальной системы были осознаны, теоретически описаны и зафиксированы в применении преимущественно к музыке церковной, прежде всего, католической, с её стремлением сохранять и оберегать основы музыкального стиля, освещённые многовековой традицией и крепко связанные с каноническими текстами молитв и обрядов. В общественном сознании народов средневековой Европы эта музыка воспринималась как проявление эстетики ***внеличностной***, и своеобразный характер её временного процесса воспринимался как выражение ***божественного начала***.[6] Об этом говорят даже формы нотной записи, в частности, способы фиксации размера, даже набор употребительных длительностей – преимущественно очень крупных, передающих неторопливый и даже величественный характер развёртывания музыкального материала.

Конечно, музыкальная культура того времени не сводима только к церковной и, тем более, конкретно к католической традиции. Параллельно с ней существовала музыка, основанная на иных традициях:

- музыка народного быта, жанры, опирающиеся на интонационный строй и фактуру народных песен (***Lied, канцона, шансон)***;
- музыка придворная, обслуживающая дворцовый обиход;
- творчество странствующих музыкантов (майстерзингеров и миннезингеров).
- Весьма значительную роль сыграло и возникновение различных направлений ***протестантизма***, обряды которого в разных странах опирались на словесный текст на родном для каждой страны языке и хоральный музыкальный материал, наиболее близкий народной музыке.

В произведениях этих жанров и стилей заметная роль принадлежит формирующейся системе ***гармонии***, прежде всего вертикалям терцовой структуры, позволяющим координировать голоса многоголосной ткани.

[6] Те же проблемы существовали и в музыкальной культуре дореволюционной России и других стран христианской культуры.

Особое значение приобретает квадратность синтаксической структуры и чётность в распределении тактов, позволяющая ясно различать ***тяжёлые*** и ***лёгкие*** такты и доли внутри тактов. Это способствовало закреплению новых принципов формы, позволяло индивидуализировать временной процесс, связав его с характером музыкального образа, конкретным жизненным содержанием и психологическим состоянием.

Формирование основ ***тональной системы*** стало выражением эстетики ***музыкального Возрождения***, способной выразить ***личностное, авторское,*** восприятие мира – и мира внешнего, и мира внутреннего, душевного, а также эстетику, характерную для определённой национальной музыкальной культуры[7].

Вполне зрелые образцы тональной музыки мы встречаем уже в 15 в., в творчестве гениального Хенрика Изаака (1450-1517) – композитора, ставшего автором многочисленных творений, опирающихся на вполне жизненные сюжеты народных песен и интонационный строй иной, демократической природы. В качестве примера приведём одну из хоровых обработок народных песен Х. Изаака – «Инсбрук, я должен тебя покинуть». Интонационной основой этого (как и многих других) сочинения Х. Изаака стала народная песня, сохранившая в обработке композитора своё обаяние, спустя даже более пяти веков.

В музыке этого примера поражает и привлекает сочетание норм модальной системы, с её прекрасным певучим голосоведением, при крайне осторожном применении диссонансов (особенно тритонов) – с одной стороны, и явными чертами нарождающейся тональной системы – с другой.

Об этом говорят многие свойства музыкального материала:

- Недвусмысленный ориентир на принципы тональности (почти современный *фа мажор*);
- Первозданная чистота аккордов с выраженными тональными функциями и ясным ощущением основного тона, в сочетании с тонким модальным штрихом – гармонией низкой VII ступени (заменившей обычное трезвучие VII ступени, с его тритоном);

[7] Те же процессы параллельно происходили и в литературе, живописи, других видах искусства, науке и философии.

▪ Свежая двукратная кульминация на сбережённой гармонии субдоминанты, откровенно уводящей от тоники и подготовленной активным ритмическим движением;

Пример 1 Х. Изаак. «Инсбрук, я должен тебя покинуть»

Важно отметить также:

▪ гибкий, свободный метроритм, который не мешает подчёркивать кадансы и чётко дифференцировать по весу ***такты лёгкие и тяжёлые***;

▪ Заметная дифференциация ***тематических функций*** голосов, основанная на их подчинении ***ведущему*** голосу, поддержанному его рельефным ***удвоением***;

▪ Свободный, неквадратный ***синтаксис***, отвечающий строению текста, не мешающий, однако, организовывать форму – об этом говорит ясно выраженная заключительная функция последнего четырёхтакта, дважды

повторяющего кульминационную интонацию пьесы, подготовленную активным ритмическим развитием.

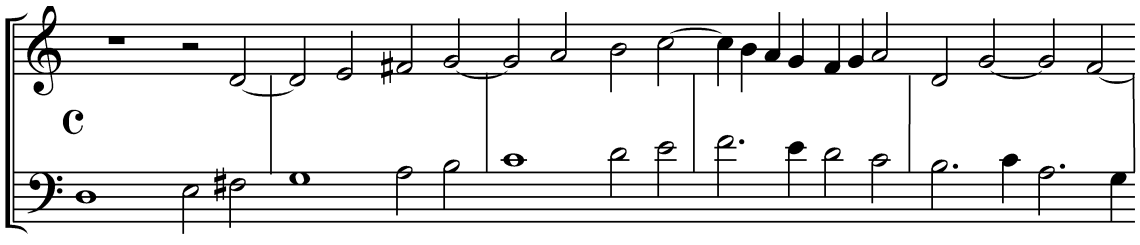
Безусловно, в поисках обновления музыкального языка композитор значительно опередил своё время. Об этом можно судить, хотя бы, по тому, что пик развития гармонической ткани, опиравшейся на нормы модальной системы, пришёлся на произведения Дж. Палестрины (1525-1594) и Орландо Лассо (1532-1594), творивших спустя целое столетие.

Практически в сочинениях Х. Изаака мы видим попытки ***преобразования модальной основы*** музыкального языка, перевода её из системы ***неоктавной*** в систему ***октавную***[8]. Естественно, данный пример – далеко не единственная попытка обновления музыкального языка в соответствии с ростками нарождающейся новой эстетики. Немало примеров можно найти и в других его произведениях, как и в сочинениях других композиторов, близких по стилю и опирающихся на светские жанры и народно-песенный музыкальный материал.

Принятый в теории, начиная с 14 века, способ фиксации ладовых звукорядов в виде октавных гамм опередил реальный переход музыкальной практики к октавной системе. Однако реальное строение модальной основы музыки оставалось ориентированной по-прежнему на неоктавные диатонические звукоряды (квартовые, образованные сцеплением тетрахордов, или квинтовые, построенные из пентахордов). Основа таких звукорядов была отражена ещё в системе сольмизации Гвидо Аретинского (XI в.) и фиксировала принципы ещё более древнего монодического ладообразования. Приводим пример, где уже название говорит об очевидной нормативности его структуры и педагогическом предназначении:

Пример 2

Винченцо Галилеи (1520-1591). Сольфеджио.



[8] Переход модальной основы музыкального языка из неоктавной системы в октавную, с её способностью формировать терцовые аккорды и создавать их активную связь внутри гармонической ткани неизбежно упростил интонационное содержание мелодических линий, подчинив их связям гармоническим. Потребовалось почти столетие, чтобы мелодическая интонация вновь приобрела необходимую ценность в создании ярких музыкальных образов.

МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Сочинения Хенрика Изаака были лишь одной из многих попыток начать процесс реального перехода к ***октавному строению*** модальной основы. Его важнейшим следствием стало утверждение ***аккорда*** как основной единицы гармонической ткани. В этом процессе, завершение произошло почти через два века, к концу 17 в., участвовали многие выдающиеся деятели музыкальной культуры.

Теоретическое обоснование этого процесса завершилось в трудах знаменитых Ж.Ф. Рамо и Ф. Куперена. Анализ их достижений представляет огромный исторический интерес.

Утверждение тональной системы органически связано с упорядочением её модальной основы. Хотя модальная система была ограничена преимущественно диатоникой, это не мешал композиторам достигать интонационного разнообразия и выразительности благодаря особой интонационной атмосфере в структуре каждого модуса. Однако, наиболее яркая особенность звукорядов модальной системы – несовпадение позиций ступеней в разных октавах – препятствовала образованию консонирующих вертикалей. Так, в ладах «квартовых» (образованных сцеплением тетрахордов) каждая третья октава *уменьшённая*, в «квинтовых» (образованных сцеплением пентахордов) каждая четвёртая октава *увеличенная*. Наиболее заметным последствием закрепления октавной системы звукоряда стало формирование ***терцовой структуры аккорда*** с ясно выделенным ***основным тоном***, подкреплённым октавным удвоением.

Постепенно, хотя и не сразу, установился порядок ключевых знаков, сформировалась система тонального родства.

Фиксация равномерно-темперированного строя послужила основой для расширения круга тональностей в музыкальных произведениях и освоения новых красочных эффектов, обязанных энгармонизму.

Всё это породило принципиально новую функциональную систему, способную организовывать и передавать слушателям богатые оттенки ***движения и покоя*** – главную ценности ***тональной системы***.

Новизна музыкального содержания выразилась и в расширении диапазона ***жанровых типов*** мелодического материала, введении в обиход, наряду с мелодиями вокально-хоровой природы, тематизм ***инструментальной природы***, опирающийся на аккорд и содержащий скрытое многоголосие. Получили широкое распространение и мелодии танцевальной природы.

Преобразовался и образный строй мелодико-интонационного материала, заметную роль начала играть лирика, патетика, в музыке, литературе, театре, живописи появились образы комические.

РОЖДЕНИЕ МАЖОРА И МИНОРА

В этом обновлении музыкального языка главным средством обновления интонационного строя стала ***неизменность позиций*** ступеней в разных октавах – она способствовала разграничению октавных гамм по принципу преобладания в их составе ступеней ***светлых*** и ***тёмных***.

В своей книге «Искусство игры на клавесине Франсуа Куперен утверждает: «В музыке есть только два тона (tons) или лада (modes). Один ***мажорный,*** другой ***минорный»***[9]***.*** Этим утверждением, которым открывается вторая часть его книги, Ф. Куперен подводит черту под неопределённостью в оценке ступеней лада, существовавшей в условиях многообразия модусов. В средневековой теории их насчитывалось достаточное количество, они образовывали, по выражению одного из моих учителей, «первичную диатоническую туманность».

Выделение в этой «первичной туманности» мажорного и минорного наклонений обогатило музыкальный язык способностью передавать не только градации напряжения и его разрешения, ***движения*** и ***покоя,*** но также и контраст ***света*** и ***тени***. Нет необходимости повторять, какую важную роль сыграло противопоставление мажора и минора в драматургии музыкальных произведений эпохи барокко и, тем более, классицизма.

Поначалу эта специфическая способность воспринималась как вторичное свойство гармонии, подчинённое основной роли гармонических

[9] Цит. по книге: Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине, — издательство «Музыка», М., 1973, с 58.

функций. Однако дальнейшее развитие музыкального языка раскрыло в полной мере выразительный эффект противопоставления ***света*** и ***тени*** через контраст ***высоких*** и ***низких*** (теплых и холодных) ступеней.

МОДАЛЬНЫЕ ПОЗИЦИИ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

Неизменность позиций ступеней в разных октавах позволяет зафиксировать их ***абсолютную*** и ***относительную*** *модальные* ***позиции***[10].

Последовательность изложения требует вкратце повторить способ определения модальных позиций ступеней ***белоклавишного*** звукоряда[11]:

Относительная модальная позиция каждой ступени оценивается ***по качеству интервала***, образованного ***с нижележащей тоникой:***

- ***Высокие*** ступени образуют с тоникой ***большие*** интервалы;
- ***Низкие*** ступени отстоят от тоники на ***малые*** интервалы**:**
- ***Нейтральные*** образуют с тоникой ***чистые*** интервалы***.***

Главные ступени (I, IV и V) в мажоре и миноре имеют одинаковую – ***нейтральную –*** позицию, и не участвуют в создании красочного облика лада.

Светлая окраска натурального мажора определяется наличием в его составе четырёх ***высоких,*** светлых по окраске (и «тёплых» по тону») ступеней – II, III, VI и VII.

Тёмная окраска натурального минора создаётся присутствием трёх ***низких,*** тёмных по окраске (и «холодных» по тону) ступеней – III, VI и VII, при одной ***высокой*** (II).

Однако и в нейтральных ступенях тоже можно различить оттенки окраски. На вопрос, который я неоднократно задавал своим слушателям – одинаково ли окрашены «нейтральные» ступени – в подавляющем большинстве случаев я получал правильный: ***доминанта светлее субдоминанты***.

Конечно, такой ответ, полученный лишь на основе чувственных ощущений, требовал для своего подтверждения опору на конкретные,

---

[10] Суть абсолютных и относительных позиций ступеней лада излагается в кн: В.П. Середа. «О ладе в музыке и «разладе» в теории музыки», — М., «Классика-21», 2010, а также в методическом пособии «Как оживлять звуки и открывать музыку», — М., «Классика-21», 2011 и некоторых других статьях.

[11] Описанным ниже способом можно определить модальные позиции ступеней не только в звукорядах «белоклавишной» диатоники, но и других октавных гаммах, выясняя многие интересные подробности их строения.

объективные факты. Для этого необходимо использовать анализ ***абсолютных модальных позиций***.

Абсолютная модальная позиция определяется по соотношению каждой отдельно взятой ступени ***со всеми остальными ступенями гаммы***.

- Наиболее ***высоким*** по позиции (светлым по окраске и тёплым по тону) среди белых клавиш является звук ***си*** **–** ступень, на которой образуется ***максимум малых и уменьшённых*** интервалов: он лежит наиболее ***близко к вышележащим ступеням*** гаммы.
- Наиболее ***низким*** по позиции (тёмным по окраске и холодным по тону) является звук фа – ступень, на которой образуется ***максимум больших и увеличенных интервалов***: она лежит наиболее ***далеко*** от вышележащих ступеней гаммы.

Таблица 1

ИНТЕРВ.	КОЛИЧЕСТВО РАЗНЫХ ИНТЕРВАЛОВ НА СТУПЕНЯХ ГАММЫ						
ум.	-	-	-	-	-	-	1
м.	-	2	4	-	1	3	4
ч.	3	3	3	2	3	3	2
б.	4	2	-	4	3	1	-
ув.	-	-	-	1	-	-	-
ЗВУКИ:	*ДО*	*РЕ*	*МИ*	*ФА*	*СОЛЬ*	*ЛЯ*	*СИ*

Градация окраски ступеней – от самой ***светлой (си)*** до самой ***тёмной (фа)*** – распределяется по нисходящему ряду чистых квинт ***(си-ми-ля-ре-соль-до-фа)***, или, в обратном направлении, по ряду чистых кварт ***(фа-до-соль-ре-ля-ми-си)*** – ряды, хорошо знакомые любому музыканту, окончившему ДМШ.

Таблица 2:

a moll		**C dur**
II	**Си**	VII
V	**Ми**	III
I	**Ля**	VI
IV	**Ре**	II
VII	**Соль**	V
III	**До**	I
VI	**Фа**	IV

Контраст модальных позиций служит основой противопоставления светлой сферы доминанты и тёмной – субдоминанты. Наиболее яркое выражение этого конфликта заключается в «дьявольском» (по средневековым представлениям), интервале ***тритона,*** образованном полярными по позиции ступенями – самой ***светлой*** и самой ***тёмной***:

- для натурального мажора эти ступени (IV и VII) образуют ***тритон доминантовый*** – обязательную составную часть септаккордов V и VII ступеней и их обращений;
- для натурального минора эти модальные полюсы (II и VI) образуют ***тритон субдоминантовый***, входящий в состав трезвучия и септаккорда II ступени и их обращений.
- Гармонический[12] минор обогащается высокой VII ступенью – вводным тоном и, соответственно, доминантовым тритоном.
- Гармонический мажор симметрично обогатился низкой VI ступенью и, соответственно, субдоминантовым тритоном, усиливающим движение гармоний субдоминанты в тонику.

Весьма сложно обойтись без этих «тонально-образующих» тритонов в процессе модуляции, когда ступени с полярной модальной позицией, характеризующие новый звукоряд, звучат либо одновременно, в составе гармоний, указывающих на ожидаемую новую тонику, либо последовательно, в составе соседних, противоположных по направлению гармонических функций.

Из звукорядов, составляющих основу классической тональной системы, наибольшее распространение значение приобрели «два мажора» (натуральный и гармонический) и «три минора» (натуральный, гармонический и мелодический). Эта система надолго становится основой гармонической ткани в музыке композиторов разных стран и регионов Европы[13].

Прочностью функциональных отношений тональная система обязана строению опорных звукорядов, в которых связь гармоний обеспечивается

[12] Термин «гармонический» (неважно, мажор или минор) справедлив лишь в приложении к европейской гармонии классического периода, но его применение некорректно для мелодий, характерных для музыкальной культуры ряда народов Средней Азии, Кавказа и Ближнего Востока и содержащих увеличенную секунду.

[13] Она казалась настолько очевидной, что послужила основой для теории «тяготения» – свойства, якобы имманентно присущего самим ступеням лада и возникающего независимо от условий контекста, и в результате на более чем три столетия стала основой школьной теории.

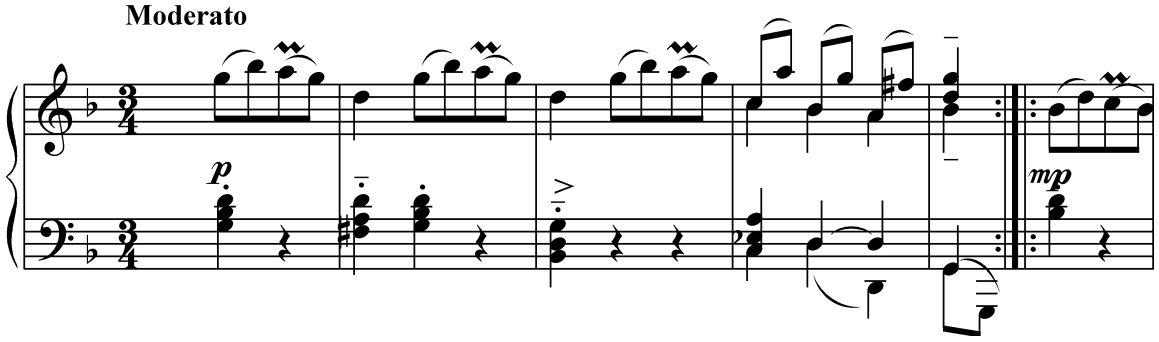
наиболее естественным движением ступеней в соответствии с их модальной позицией: высокие ступени разрешаются плавным восходящим движением, низкие – плавным нисходящим[14]. Особую роль играют полутоновые отношения ступеней, которые объясняют «стремление» гармоний доминантовой группы мажора (и гармонического минора) в тонику – их основой является движение ***высокого*** по позиции вводного тона ***вверх,*** в приму тоники. Аналогичным способом объяснима и способность гармоний субдоминантовой группы мажора ***«уводить» от тоники***: светлая, высокая терция тонической гармонии как будто стремятся к приме субдоминанты.

В натуральном миноре, где доминанта – также третий обертон от тоники, её стремление в тонику проблематично. Зато гармония субдоминанты (которой нет в обертоновом звукоряде), охотно стремится в тонику благодаря низкой VI ступени, образует полутоновое отношение с квинтой тоники. Эта же ситуация повторяется и в соотношениях трезвучий I и V ступеней: низкая терция тонической гармонии образует полутон с квинтовым тоном трезвучия V ступени (которую язык не поворачивается называть доминантой), что может объяснить стремление гармонии тоники к аккорду V ступени.

В качестве примера «правильного» поведения ступеней гаммы приведём «Арию в польском стиле» Франсуа Куперена.

Данный пример, кроме характерного поведения ступеней, демонстрирует стойкость традиций модальной системы, выразившаяся в ключевом обозначении тональности: очевидный ***соль минор*** записан с одним бемолем при ключе, а второй бемоль рассматривается как «случайный знак». Согласно существовавшей тогда традиции минор записывался по нормам ***дорийского*** лада – «первого церковного тона».

Пример 3 Франсуа Куперен. Ария в польском стиле.



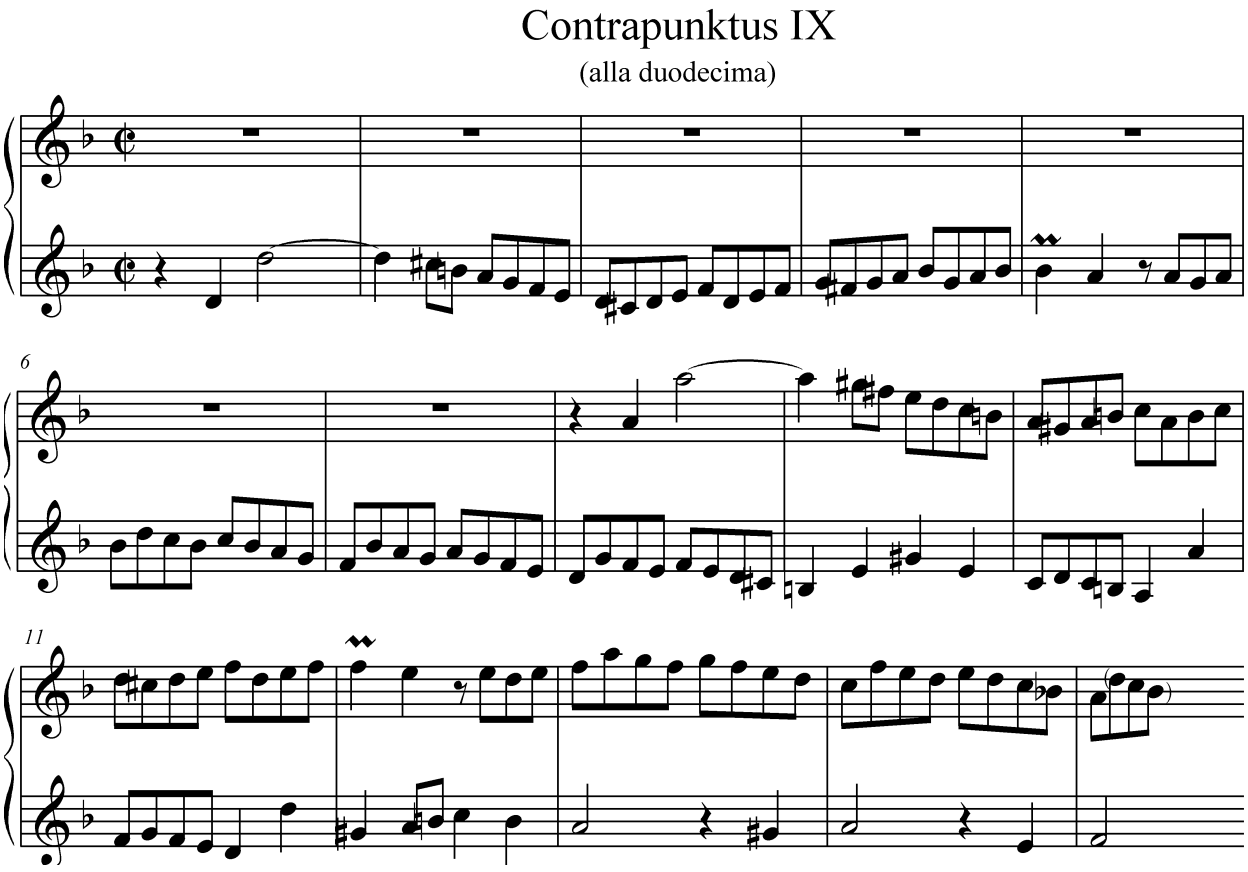
[14] Наиболее типичный пример – поведение ступеней верхнего тетрахорда минора – «вверх по мелодическому, вниз по натуральному», как предписывают школьные правила.

Система, столь удобная для связи гармонических функций, оказалась недостаточно гибкой для процессов мелодических. Многие композиторы искали и находили свои способы расширения модальной основы гармонической ткани.

Особенно выделяется творчество великого И.С. Баха, для произведений которого характерным был богатый и сложный ***вариантный*** лад, где яркие тональные тяготения дополнялись красочной вариантностью ступеней.[15] Мышление И.С. Баха отличалось стремлением преодолевать границы ограниченного состава семиступенных форм мажора и минора, создавая богатый звуковой состав гармонической ткани, обогащённый весьма развитой системой модуляций. В орбиту главной тональности вовлекались звукоряды конфликтных с ней тональностей, обогащённых альтерациями. Благодаря расширению модальной основы обогащался образный строй музыки, богатство которого поражает и сегодня, спустя более трёх веков (см. пример 4)

[15] Впрочем, великий И.С. Бах, открывший многие выразительные свойства противоположных ладов, не употреблял самих понятий «мажор» и «минор». В предисловии к первому тому «Хорошо темперированного клавира» он пишет о «Прелюдиях и Фугах во всех *тонах и полутонах*, с применением как *большой терции*, то есть *Ut-Re-Mi,* так и *терции малой,* или *Re-Mi-Fa».*

Пример 4 И. С. Бах. №9 из цикла «Искусство фуги»



В ту же эпоху рождается и другая, не менее интересная тенденция интереса композиторов к глубинным корням национальной музыкальной культуры, отражённым в ладообразовании – тенденция, ставшая впоследствии одной из основ модальной техники.

Редкий для музыки 17 в. пример обращения к основе национального шотландского фольклора – звукоряду пентатоники – можно видеть в пьесе Генри Пёрселла (1659-1695) «Новый шотландский лад (тон)». Мелодия приведённого примера опирается на два бесполутоновых пентахорда: ***ре–ми–соль–ля–си*** и ***ре–ми–фа-диез–ля–си***.

Пример 5. Г. Пёрселл (1659-1695). A New Scotch Tune

Данный пример – отдалённое предвидение творческого освоения фольклора европейскими композиторами, развернувшийся уже в 19 в.

На этом пути будут раскрыты индивидуальные для музыкальной культуры разных стран приёмы, отражающие духовный мир и культурные традиции, присущие разным народам.

* * *

ПУТИ РОЖДЕНИЯ НОВОЙ МОДАЛЬНОСТИ

Принципы тональной системы, утвердившиеся в европейской музыке к середине 17 века, выражались в нескольких ясных признаках, характерных для музыкальной культуры разных стран. К признакам следует отнести:

- ***Аккорд*** как основу функциональных отношений, функциональное единство его тонов, основанное на их подчинении ***основному тону***.
- ***Система тональных функций,*** ориентированная на утверждение основного устоя;
- Подчинение мелодического движение гармоническим функциям**.**
- Ограниченный состав октавных звукорядов, предпочтение гамм, структура которых обеспечивает прочность тональных связей аккордов главных функций.

Формирование системы выразительных средств, названных в данной статье собирательным понятием ***«новая модальность»***, проявилось в процессе развития и кардинального обновления перечисленных выше

принципов, который в результате привел к их ***преодолению*** и созданию на этом пути нового языка.

Обновление музыкального языка протекало в разных музыкальных культурах несинхронно, но последовательно и неуклонно, и включало несколько дополняющих друг друга тенденций.

ОСВОЕНИЕ АККОРДОВОГО «ПРОСТРАНСТВА»

Освоение терцового принципа аккордов сказалось не только в формировании гармонической вертикали, но неизбежно привело к преобразованию интонационного облика мелодии. Это сказалось и на ведущих голосах, и на формах гармонического сопровождения, формирующихся в построении различных гармонических фигураций.

Зарождение описанных выше приёмов, их корни можно увидеть уже в музыке венских классиков, чьё творчество, можно было бы без труда описать, не прибегая к понятиям новой модальности. Однако следует выделить одну характерную тенденцию тональной системы – преобразование её мелодики, ***проникновение аккорда*** в мелодический рисунок голосов. Опора мелодии на аккорды терцовой структуры порождает активное взаимодействие тонов опорных аккордов. В результате на смену безусловному подчинению всех тонов аккорда его приме приходит выявление индивидуальности каждого тона и возникновение между ними мелодических связей, создающее их функциональную независимость.

Присутствие такого отношения к тонам аккорда можно увидеть невооружённым глазом уже в музыке В.А. Моцарта. В качестве примеров можно вспомнить начальную тему «Лёгкой сонаты» или рефрен из «Рондо в турецком стиле», где даже в простых трезвучиях каждый тон сберегается, демонстрируя свою особую индивидуальность.

Такое «объёмное» представление о гармонии тоники даёт мелодия канона В.А. Моцарта «Письмо».

Композитор здесь раскрывает индивидуальность каждого тона:

- в первом отделе движение мелодии переходит от «неустойчивой» терции к «устойчивой» приме;
- опорой мелодии во втором отделе становится квинтовый тон;
- в третьем отделе канона эта квинта становится доминантой, ожидающей свою тонику;

▪ наконец, в четвёртом отделе эта тоника достигается и возникает долгожданная кульминация на верхней октаве:

Пример 6 В.А. Моцарт. Канон «Письмо»

Для сравнения приведём иное, так же вполне традиционное отношение к мелодии, написанной в том же жанре канона и построенной так же на гармонической основе, но с отношением к тонам трезвучия тоники как звукам равно-устойчивым и обязательно подчинённым приме. Такое отношение мы видим в каноне Антонио Сальери «Vivat!». В этой музыке аккорд представлен «плоско», все тоны прозвучали уже в начальной интонации, ни один из них не сберегается, но все подчиняются приме:

Пример 7 Антонио Сальери. Канон «Vivat!»

Другое, «объёмное» восприятие аккорда в музыке Моцарта легко проиллюстрировать на многих примерах его мелодий, имеющих различную жанровую природу, в инструментальной, вокальной или оперной музыке.

Хороший пример – мелодия из арии Фигаро в опере «Женитьба Фигаро», показывающий типичный способ работы композитора с аккордом:

Пример 8 В.А. Моцарт. Ария Фигаро

Удивительная способность даже в простых трезвучиях любоваться каждым отдельным их тоном нашла отклик в творчестве европейских композиторов, развивающих тот же принцип «объёмного» представления об аккорде. Жизненность этой идеи легко продемонстрировать на примере из музыки, созданной спустя полтора столетия:

Пример 9 С. Прокофьев. Танец рыцарей из балета «Ромео и Джульетта».

По сравнению с музыкой В.А. Моцарта приём обособления тонов аккорда представлен у С. Прокофьева в развитой и убедительной форме. Отношения тонов аккорда соответствуют понятию «вертикальных функций. Об этом говорит независимость их отношений в разных слоях фактуры: в сопрано квинтовый тон тоники в лёгком такте решительно устремлён к её приме в такте тяжёлом, в то время как прима тоники в басу из лёгкого такта устремлена к её терции в тяжёлом.

В результате, вопреки неизменной опоре на тоническую функцию, в первых четырёх тактах создаётся образ энергичного движения. В следующих четырёх тактах та же картина, но уже с опорой на гармонию минорной доминанты. Затем терцовый тон доминанты переосмысливается как квинтовый тон тоники соль минора.

Каждый тон трезвучий здесь утверждается как ***устой мелодический,*** вступая в достаточно сложные функциональные соотношения их с другими тонами простых аккордов и образуя систуему ***вертикальных функций***.

РАСШИРЕНИЕ МОДАЛЬНОЙ ОСНОВЫ ГАРМОНИИ

Расширение модальной основы тональной системы началось с ***преодоления границ мажора и минора***, которые в классической музыке 17 - 18 веков традиционно противопоставлялись в разных разделам формы.

Появляются сочинения, где в одной мелодии взаимодействуют элементы одноименных ладов. В качестве примера приведём канон «На смерть соловья» Дж. Мартини (Падре Мартини – учитель В.А. Моцарта). Смешение тени и света создаёт здесь достаточно красочный облик пьесы, хотя варьирование касается только лишь зоны тонической гармонии:

Пример 10 Дж. Мартини. Канон «На смерть соловья»

Приведённый выше пример, несомненно – одна из первых проб, начальный этап движения от плоского, одномерного понимания лада в сторону расширения модальной основы гармонии. Здесь вариантность лада достигается прямолинейным сопоставлением мажорной и минорной тоник и одноименных звукорядов. Медианты пока не задействованы. Ступени здесь движутся ещё в полном соответствии со своей модальной позицией: ***высокие*** – плавно ***вверх***, ***низкие*** – плавно ***вниз***.

Примеры подобного рода были лишь начальным этапом процесса расширения границ ладовых структур, имеющего долгую историю, в каждом веке приобретающую свои стимулы.

Дальнейшее расширение модальной основы музыки пойдёт по пути раскрытия и освоение выразительности вариантных звукорядов минора и мажора, других звукорядов строгой и условной диатоники, а также освоение симметричных ладов. Но это – дело композиторов конца 18 и 19 века, положивших начало формированию принципов новой модальности.

Многие страницы этой истории, как и имена их создателей не упоминаются в данной статье, поскольку вопрос о них широко освещался в теории. Это, прежде всего, история «искусственных», «симметричных» ладов и принципов их гармонического содержания, безусловно, относящаяся целиком к «новой модальности», поскольку тональные и модальные свойства элементов гармонического языка здесь активно взаимодействуют, чего нельзя сказать о технике додекафонной и серийной, в рамках которых такого взаимодействия нет.

ОБНОВЛЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ПАЛИТРЫ

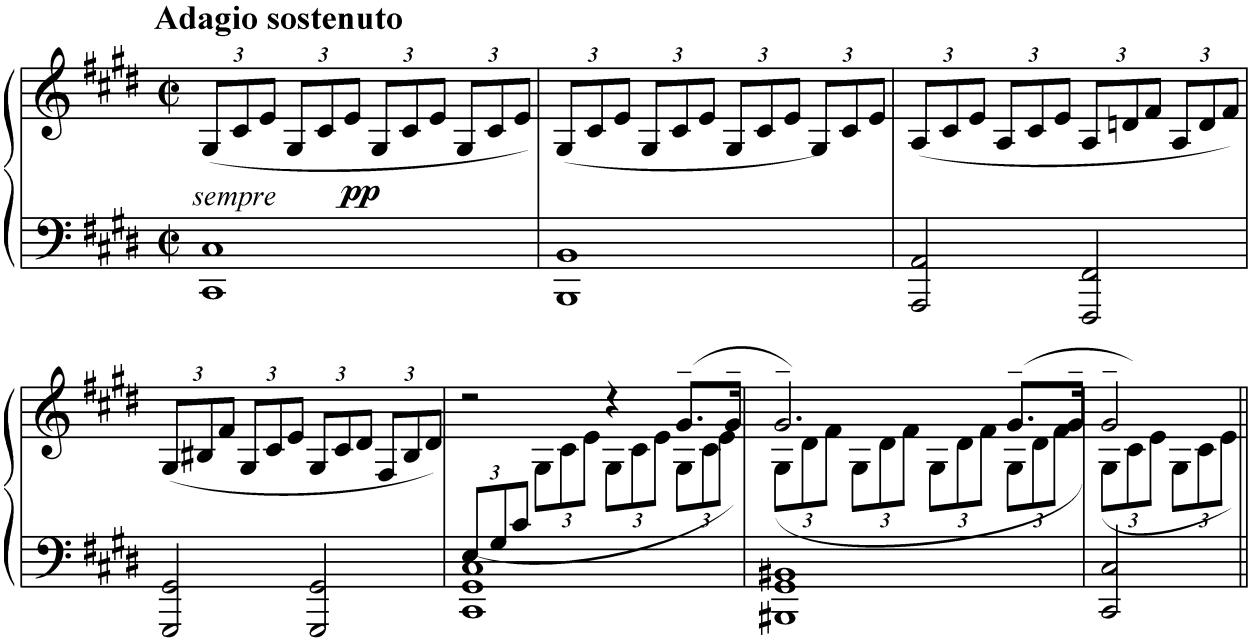
Значительную роль в обновлении музыкального языка и расширении красочной палитры в произведениях гениев классической музыки играет включение в обиход ***медиант***, а также элементов функциональной ***переменности***, включая образование ***субсистем*** с участием побочных устоев.

Характерная особенность медиант состоит в их функциональной обособленности от тоники и колористическом противопоставлении с ней: в мажоре они ***минорные***, но ***светлые*** (поскольку состоят из ***высоких*** ступеней), а в миноре они ***мажорные***, но ***тёмные*** (поскольку состоят из ***низких*** ступеней).

Примером может послужить Adagio из 23-го ф-п. концерта В.А. Моцарта. Кульминация содержит здесь субсистему, центром которой являются две мажорные гармонии – трезвучие VI (низкой) ступени, которая исполняет роль доминанты к неаполитанскому секстаккорду – тоже мажорному, но ещё более тёмному. Эти два особенно тёмных блика углубляют общую печальную атмосферу образа.

Впечатляющая по своему колориту картина представлена в главной теме I части «Лунной» сонаты Л. Бетховена.

Пример 11 Л. Бетховен. Соната р. 27 №2



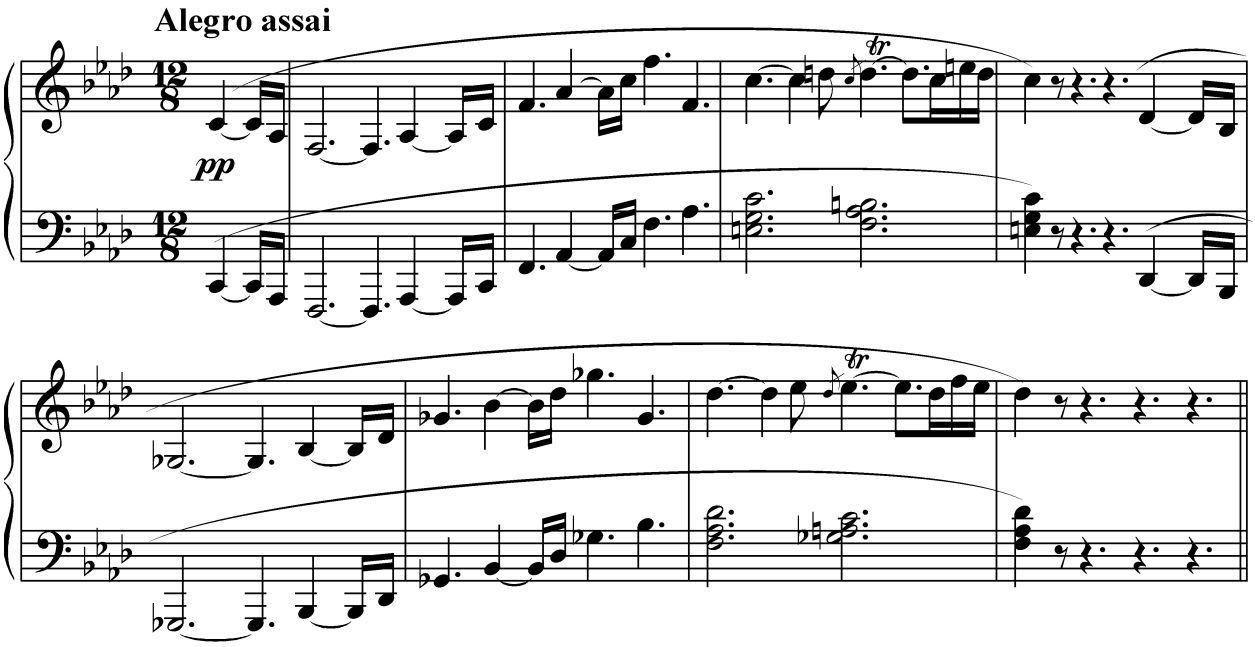
Название «Лунная», данное этой музыке не автором, а слушателями, точно отражает содержание музыкального образа. Концентрация тёмных красок, где мажорные гармонии ещё темнее минорных, рисует слушателям пейзаж в таинственном, приглушённом лунном свете, благодаря присутствию в их составе ступеней с низкой модальной позицией. Кульминация мрака – субсистема из гармонии VI ступени (самого низкого по позиции в натуральном миноре) и ещё более тёмного неаполитанского секстаккорда.

Контрастом к тёмным краскам вступительных аккордов служит солирующий верхний голос, повторяющий в незабываемом ритме звук ***соль-диез*** – одну из самых светлых ступеней натурального минора (выше её только II, единственная высокая ступень). Этот светлый звук – как образ мерцающей одинокой звезды на фоне лунного пейзажа.

Ценность красочного характера гармоний особенно заметна, когда ослаблена их функциональная связь.

Один из характерных примеров такого приёма – начальная тема «Апассионаты». Здесь столкнулись в ярком сопоставлении две, казалось бы, неразрывные гармонические функции – тёмная минорная тоника в низком регистре и яркая мажорная доминанта, высветленная высоким регистром. В контрасте тёмной тоники и светлой доминанты основную роль играет высветление звукоряда в эпизоде с доминантовой гармонией, подчёркнутое контрастным регистром:

Пример 12 Л. Бетховен. Соната ор. 57



Этот контраст ещё углубляется, поскольку ослепительно светлой мажорной доминанте противостоит тоже мажорная, но максимально тёмная неаполитанская гармония, чередуясь со своей доминантой, тоже тёмной по модальной позиции.

Ещё больше оснований говорить о присутствии элементов «новой модальности» в бетховенской «Авроре»: здесь элементы одноименных мажора и минора, как в главной, так и в побочной темах, сплетены в одну вариантную ладовую структуру. Тональный план экспозиции вряд ли можно рассматривать в свете принципов классической гармонии, основанной на функциональном родстве тональностей: *До мажоро-минор* главной партии приводит нас к *Ми мажоро-минору* побочной, создавая удивительную картину рассвета своим движением от начального сумрака *до-минора* к светлому *Ми мажору*.

МЕДИАНТЫ И СУБМЕДИАНТЫ

Основное свойство медиант – их функциональная независимость от тоники и красочное сопоставление с ней. Можно ещё больше обособить эти гармонии от тоники, если в мажоре ввести, вместо минорной III ступени, её мажорный вариант, как делали это Ф. Шопен в до минорном ноктюрне, Э Григ в «Утре» из «Пер-Гюнта», С. Рахманинов в медленной части II фортепианного концерта и многих других сочинениях. Можно также усилить обособленность субмедианты от тоники, если в миноре ввести её ещё более тёмный, минорный вариант (примеров «Шубертовой» шестой можно найти в произведениях эпохи романтизма).

Это свойство субмедианты легло в основу гармонии траурного марша из Второй фортепианной сонаты Ф. Шопена. Сгущённый тёмный колорит гармонии создаётся опорой мелодии на низкие ступени минора, позиция которых ясно воспринимается благодаря постоянному присутствию тоники в одном из голосов.

Пример 13 Ф. Шопен. Соната для ф-п. №2, ч.II

Тёмный колорит первой темы особенно заметен в сопоставлении с эпизодом, построенным на контрастной ладовой основе, с подчёркиванием максимально светлых элементов лада.

Этот же приём противопоставления модальной основы контрастных разделов стал основой драматургии в прелюдии *Des dur* Ф. Шопена, где светлая ариозная мелодика первой части противопоставлена мрачному хоральному эпизоду средней части. Эффект надвигающегося на слушателя

мрака завершается также кульминацией на максимально темной мажорной гармонии VI ступени *gis moll*[16].

Конечно, данный пример – не редкость в романтической музыке. Значительный вклад в обновление гармонического языка принадлежит Ф. Шуберту, с творчеством которого связывают впервые применённый в теории термин «мажоро-минор». Не меньше открытий в гармонической звукописи сделали Э. Григ, Ф. Лист, И. Брамс, Р. Вагнер, Г. Малер, композиторы «Могучей кучки», П.И. Чайковский, С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович и другие великие новаторы 19 и 20 вв.

В качестве примера гармонического языка с явным преобладанием модальных ценностей приведём начальный образ II части симфонии №4 И. Брамса. Здесь на фоне неизменного мелодического устоя ***ми*** чётко разделены и противопоставлены группы высоких и низких ступеней.

Мелодия начального, вступительного четырёхтакта насыщена тёмными красками, и позиция низких ступеней хорошо заметна на фоне постоянного мелодического устоя.

Интересно поведение ступеней, явно противоречащее их модальной позиции. Центром вступающей в пятом такте темы оказывается здесь высокая терция мажорной тоники, как будто рисующая появление светлых красок восхода.

Пример 14 И. Брамс. Симфония №4, ч. 2

[16] Вряд ли содержание этой музыки можно свести к картине «капель дождя», как делают это некоторые исполнители в своих словесных комментариях, а также нередко и в исполнительской трактовке. В итоге за «капельками дождя» скрывается заложенное в тексте прелюдии противопоставление образов жизни и смерти, столь важное для автора этой музыки.

Следующая фраза – вновь погружение в сумрак верхнего тетрахорда мелодического мажора. Композитор как будто демонстрирует многоцветный состав лада, сгруппированный вокруг тоники: выше её лежат две высокие ступени, ниже, симметрично – две низкие.

Дальнейшее развитие материала симфонии опирается на «ожившие» тональные функции гармонических элементов, создающие активное горизонтальное сопряжение и мощный модуляционный процесс.

НОВАЯ РОЛЬ ТОНИКИ В МОДАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ. СИСТЕМА «ВЕРТИКАЛЬНЫХ» ФУНКЦИЙ.

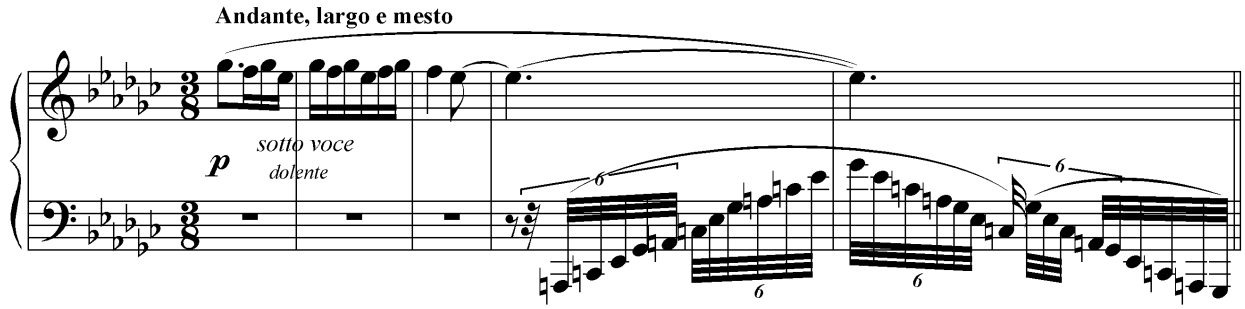
В гармонии, основанной на принципах тональной системы, тоника обычно оказывается ***конечной точкой движения***, результатом столкновения противоположных гармонических функций.

В системе музыкального языка «новой модальности», с её особой ценностью модальных позиций, тоника необходима как ***исходная точка*** и ***постоянный ориентир***, позволяющий оценивать модальный профиль лада, игру оттенков света и тени, а также индивидуальную интонационную выразительность голосов гармонической ткани.

С развитием музыкального языка, освоением новых выразительных средств гармонии меняется и система функциональных отношений его элементов. Понятие ***«функция»,*** которая в школьной практике неизменно сопровождается постоянным эпитетом ***гармоническая,*** начинает менять свой первоначальный смысл. Наряду с функциями ***гармоническими*** формируется система функций ***мелодических*** – отношение местных ***мелодических устоев*** с подчинёнными им ***мелодическими неустоями.***

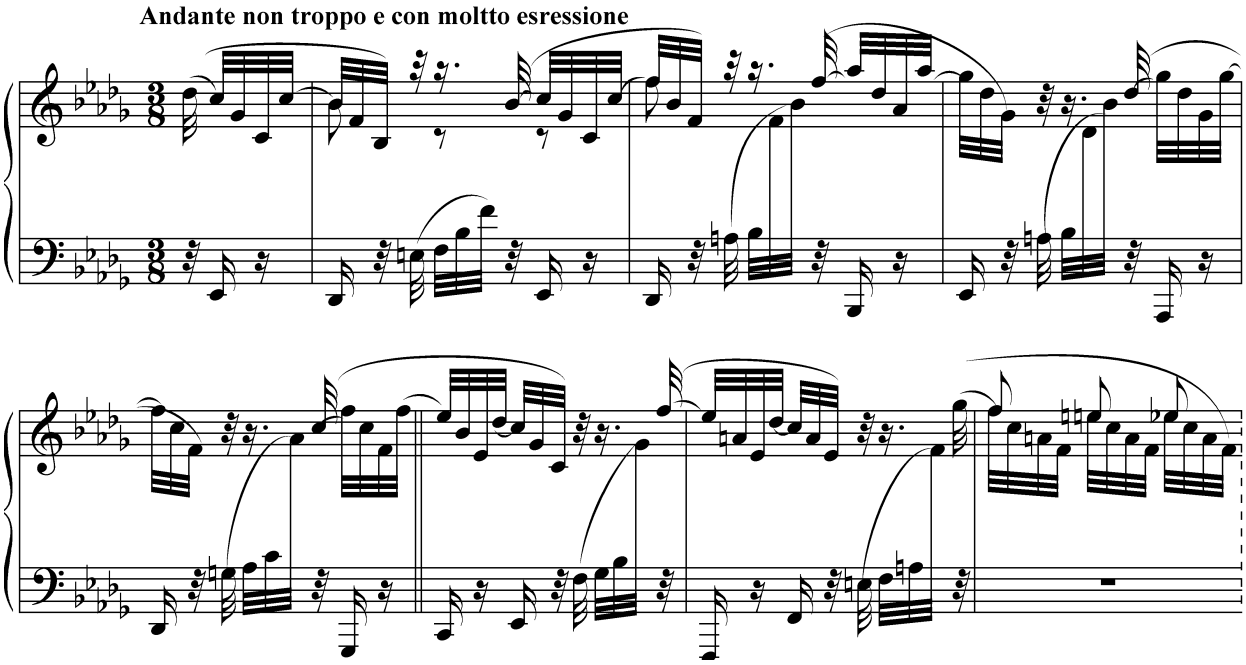
Возникает и углубляется новая система отношения элементов внутри гармонической вертикали – ***вертикальные функции***. Выделение этого типа функциональных отношений становится особенно актуальным в музыке второй половины 19 века. Оно позволяет более точно раскрыть сущность сложных и тонких процессов в многослойной гармонической ткани, когда каждый её слой обособляется и приобретает самостоятельную ценность.
Наглядный пример – Интермеццо И. Брамса ор.118 №6. Здесь мелодия, замкнутая в объём малой терции, обособлена от сопровождающей гармонии и образует в ней независимый слой.

Пример 15 И. Брамс. Интермеццо ор. 118 №6



Следующий пример интересен способами, с помощью которых каждый тон аккордов с помощью мелодических связей становится устоем в своей линии.

Пример 16 И. Брамс. Интермеццо ор.117, №2



В двух первых тактах примера индивидуальность каждого тона тонической гармонии подчёркнута контрастом регистра и особой интонационной подачей. В результате простые гармонии становятся объёмными, приобретают своё пространство.

Постепенно усложняя структуру гармонических вертикалей, композитор ясно выделяет в более сложных гармониях их более простые слои. Начиная с третьего такта, на смену секстаккордам появляются септаккорды, разделяющиеся на составляющие их трезвучия, каждое со своим основным тоном, соотношение которых приобретает всё более контрастный, конфликтный характер:

ОСВОЕНИЕ ЛАДОВЫХ НОРМ ФОЛЬКЛОРА.
«ОСНОВНОЙ» ЛАД И «ПРОИЗВОДНЫЕ» ЛАДЫ.

Одним из путей формирования модальной техники стало творческое освоение своеобразной логики ладообразования, характерной для музыкального фольклора. Структура звукорядов, на которых базируется здесь музыкальный материал, имеет самостоятельную ценность, поскольку не подчиняется нормам тональной системы.

Модальная система музыкального фольклора сталкивается с вынужденной ограниченностью ресурсов звукоряда в силу небольших объёмов диапазона голосов и инструментов. В практике народных исполнителей эта проблема преодолевается использованием ***ладовой переменности –*** смены мелодических устоев на базе неизменного звукоряда. В результате на основном устое возникает ***основной лад,*** а на местных устоях – ***производные лады***[17]***.***

Первооткрывателем этого рода техники стал великий Фредерик Шопен, раскрывший в своих мазурках красоту и своеобразие лада народных мелодий.

Замечательный пример такого приёма – мазурка Ф. Шопена ор.24 №2.

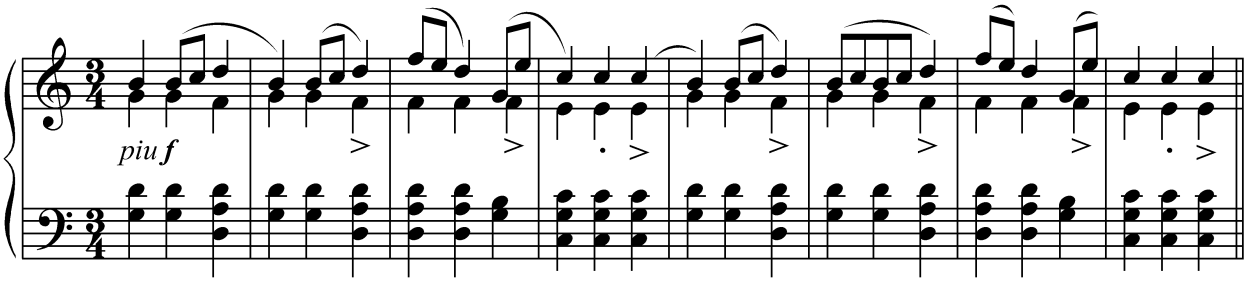
Вступление пьесы основано на колебании двух равных по весу гармоний тоники и доминанты. Композитор не отдаёт предпочтения одной из них, уравнивая по весу. В начальной теме конкурируют на равных два устоя – ***до*** и ***ля***, порождая сопоставление натуральных *до мажора* и *ля минора*. В заключительном построении мазурки к борьбе за равенство возможностей стать устоем добавляется и гармония субдоминанты, обогащая красочную палитру мазурки.

Пример 17 Ф. Шопен. Мазурка ор.24 №2

[17] Термины ***основной*** лад и ***производные*** лады введены в оборот музыковедом А.Н. Сохором.

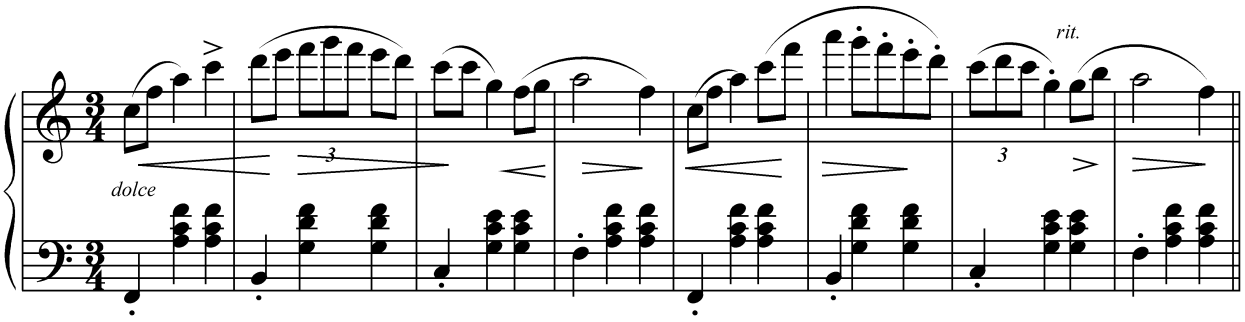
Связующий раздел основан на чередовании промежуточных устоев на звуках тоник ***соль*** и ***ре*** – основе производных ***миксолидийского*** и ***дорийского*** ладов. Здесь эти лады представлены лишь минимальными средствами – почти только своими тониками, столкновение которых вновь приводит к утверждению главного устоя на тонике до мажора:

Пример 17а



Центр первой части мазурки – ещё один производный лад от ***фа***, теперь ***лидийский.*** В этой теме композитор подчеркнул особенно выразительную деталь – нестандартное разрешение неустоя, движение ***высокой*** IV ступени ***вниз***, в противоречие с тональной логикой. Здесь эта интонация особенно заметна, поскольку ***си*** разрешается в тоническую терцию ***фа мажора,*** образуя с примой тоники тритон***.***

Пример 17б Ф. Шопен, мазурка ор.24 №2, середина первой части.



Впрочем, нестандартное поведение вводного тона прозвучало уже в самом начале первой темы, где высокая ступень (звук ***си***) тоже шла вниз, и тоже на фоне контрастного по позиции звука ***фа*** в сопровождающей гармонии субдоминанты.

Примеров такого поведения неустоев в мазурках Ф. Шопена можно увидеть во множестве, в том числе и в нижеследующем фрагменте. Здесь также присутствует разрешение ***низкой*** II ступени ***восходящим*** движением, противоречащим её модальной позиции.

Пример 18 Ф. Шопен. Мазурка ор. 41, №1

Наиболее интересно здесь сквозное изменение модальной основы в качестве основы драматургии пьесы:

- первое предложение начальной темы базируется на наиболее тёмном, фригийском варианте ***до-диез минора***;
- второе – на основе параллельного Ми мажора с высветленными II и IV ступенями;
- модальная основа следующего периода – одноименный *До-диез мажор,* с включением повышенной IV ступенью, и параллельный к нему максимально светлый по составу *ля-диез минор*.

В результате драматургия первой части объединена сквозным движением от сумрака начальной темы к свету одноименного мажора: в первом предложении периода лишь *три повышающих альтерации*, во втором таких уже *шесть*, а в следующей, *Cis-dur*'ной теме их уже не менее *девяти*.

Вступительный раздел мазурки *cis moll* ор.9 №2 является ещё одним примером ***производного лада*** – мелодического мажора, *доминантового* по отношению к главной тональности.

При внешней простоте ладовой организации музыка примера привлекает внимание своей ***многомерностью***:

- Активное движение среднего голоса по высоким ступеням звукоряда с переменностью устоев противостоит статике крайних голосов, застывших на звуках доминантовой квинты;

▪ Ещё одно измерение касается вертикали: на акцентированных долях тактов в ведущем голосе возникает колебание мелодических устоев между звуками ***ля-диез***, ***до-диез*** и ***ре-диез***, подготавливающее утверждение тоники главной тональности. Из звуков мелодии на этих акцентированных долях складывается характерная нетерцовая структура аккордов ***пентатонической*** природы *(соль-диез, ля-диез, до-диез, ре-диез и фа-диез)*.

Пример 19 Ф. Шопен. Мазурка ор.9 №2

Кроме примеров, содержащих прямое сопоставление мажора и минора в соседних разделах формы (прелюдия *Des dur*), в музыке Ф. Шопена есть и примеры открытого, прямолинейного движения «от мрака к свету», основанное на постепенном «высветлении» звукоряда. Наиболее яркий из них – прелюдия *c moll*.

Пример 20 Ф. Шопен. Прелюдия c moll

В комментариях к изданию полного собрания сочинений под редакцией И. Падеревского в верхнем голосе четвёртого такта появляется поставленный редактором *ми-бемоль*, которого нет ни в рукописях Шопена, ни в прижизненных изданиях Прелюдий, ни в издании под редакцией А. Микули – непосредственного ученика композитора. Появление этого знака, «якобы поставленного самим Шопеном в экземпляре ученицы», явно разрушает замысел композитора,

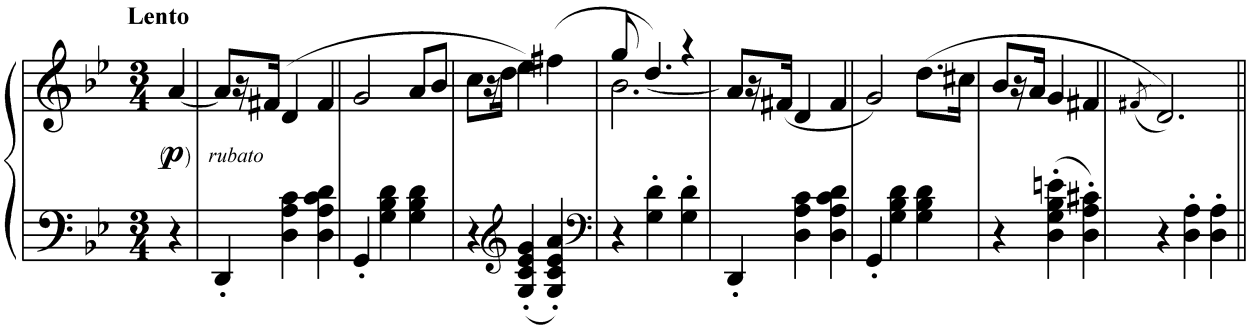
отменяет уже появившуюся в начале этого такта высокую терцию. Нет этого странного бемоля и в «Вариациях на тему Шопена», написанных Ф. Бузони и С.В. Рахманиновым.

ПОВЕДЕНИЕ НЕУСТОЕВ
В АЛЬТЕРАЦИОННОЙ ДИАТОНИКЕ

Разрешение неустоев, противоположное их модальным позициям, составляет одну из особенностей польского национального фольклора, уловленное слухом гения и зафиксированное в принципах гармонической ткани. Особенно заметно оно в ладах альтерационной диатоники. Так, в музыке примера 20 низкая VI движется вверх на увеличенную секунду, в повышенную VII минора, а вводный тон разрешается либо в пятую ступень, либо ходом на увеличенную секунду в низкую VI ступень.

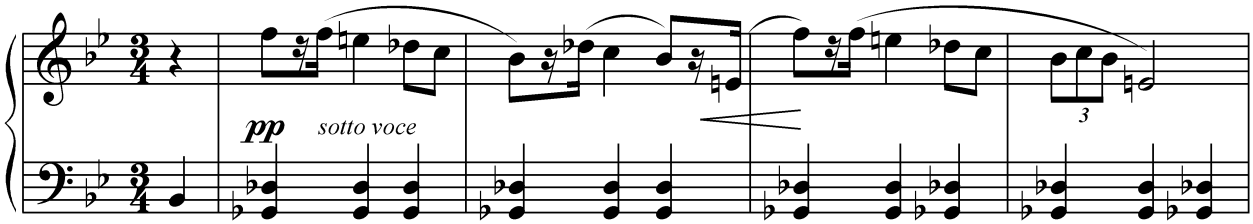
Таким приёмом композитор преодолевает наиболее острые связи ступеней гаммы, освобождая их от тонального притяжения, и высвобождает их индивидуальную интонационную выразительность:

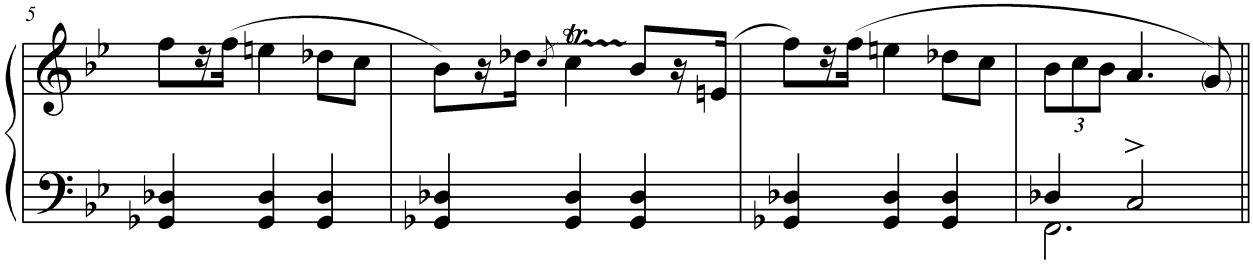
Пример 21 Ф. Шопен. Мазурка ор.24 №1



Следующий пример содержит образец использования одного из элементов польского фольклора – «клезмерского» лада, звукоряда с двумя увеличенными секундами, на котором построен второй эпизод мазурки. По своей роли в форме он служит контрастным предыктом для светлой мажорной репризы.

Пример 22 Ф. Шопен. Мазурка ор.7 №1 (середина)





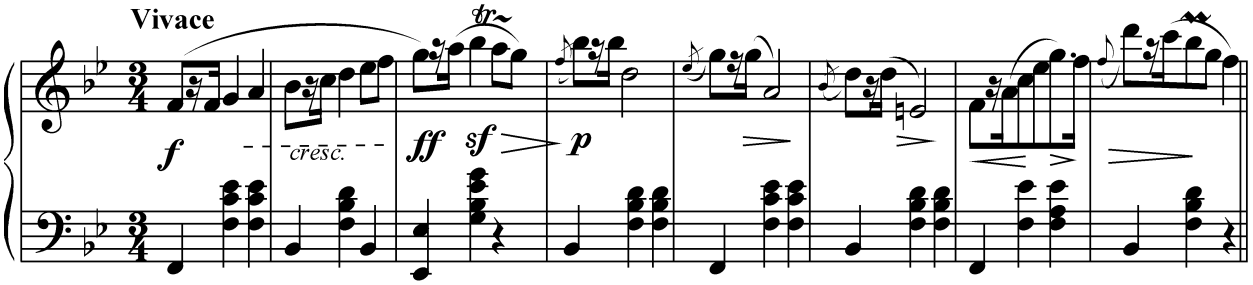
Модальная основа примера совмещает две наиболее низкие ступени минора, стоящие на полутон выше доминантовой квинты, и наиболее высокую ступень – вводный тон к приме доминанты, оставшийся от звукоряда мажорной темы.

Благодаря возникшему контрасту модальных позиций возникают моменты интонационной напряжённости, разрыва неустоев с устоями – то на увеличенную секунду, то на тритон, то даже на малую нону. Это напряжение в гармонии предыкта разрешается солнечным звучанием репризы. Праздничный характер музыки поддерживается, прежде всего, подчёркнуто-светлым составом лада.

Интересно, что и в первой теме мазурки, и в репризе, написанных в диатоническом натуральном мажоре композитор также находит способы обособить неустойчивые ступени с помощью нетрадиционных разрешений. Так, высокая VI переходит в VII, но не на секунду вверх, а скачком на септиму вниз. Тот же нисходящий скачок с III ступени на повышенную IV ступень придаёт тонической гармонии характер «лукавой улыбки», ещё более высветляя её и внося в привычную гармоническую краску элемент целотонности:

Пример 22а

Ф. Шопен. Мазурка ор.7 №1



Открытые Ф. Шопеном в его мазурках приёмы модальной техники вызвали у следующих поколений композиторов стремление развивать и обогащать найденное им приёмы на материале своего национального фольклора. Здесь можно вспомнить имена Ж. Бизе, Э. Грига, К. Дебюсси, М. Равеля, Б. Бартока.

Свой оригинальный путь в русской музыке открыл М.И. Глинка, его открытия продолжили композиторов «Могучей кучки», П.И. Чайковский, И. Стравинский, С. Рахманинов, Г. Свиридова, Б. Чайковский, Н. Сидельников, А. Эшпай, М. Вайнберг, композиторов бывших союзных республик СССР и многие другие.

Своеобразие шопеновского понимания ценностей фольклора оказалось близко П.И. Чайковскому. Обращаясь к выразительной сфере национального мелоса, композитор обогатил природу лада использованием принципов переменности и образования производных ладов.

Примером может служить его романс «Кабы знала я, кабы ведала» на слова А.К. Толстого. Особый интерес представляет реприза романса. Её начальный раздел основан на квартовой переменности устоев в рамках мелодического *до минора,* сменяющегося мелодическим *соль мажором.*

Пример 23 П.И. Чайковский. «Кабы знала я, кабы ведала..» (реприза)

Начиная с четвёртой фразы, возникает расхождение гармонического устоя, в качестве которого выступает прима септаккорда IV ступени, с мелодическим устоем на его квинтовом тоне. Результат смещения устоя – образование производного ***дорийского*** лада с устоем на септаккорде IV ступени и мелодическим устоем также на квинтовом тоне, с обособленной верхней терцией.

Следующая фраза – секвентное перемещение устоя на V ступень и, соответственно, образование производного ***фригийского*** лада от звука ***соль,*** с тоникой в виде малого септаккорда, также с обособленной верхней терцией. Последнее звено секвенции порождает ещё один производный лад – уже ***лидийский***, с устоем на VI ступени и большим септаккордом в качестве тоники. Дальнейшее развитие материала переводится в хроматику и завершается яркой кульминацией на неаполитанском секстаккорде.

Пример виртуозного использования модальных свойств натурального мажора мы находим в музыке, созданной более чем полвека спустя, в медленной часть соль-мажорного концерта М. Равеля для ф-п. с оркестром. Приводим фрагмент начального соло фортепиано во II части концерта:

Пример 24 М. Равель. Концерт для ф-п. с оркестром, ч. II

Спокойное повествование ведущего голоса имеет важную особенность: движение почти всех ступеней направлено противоположно их модальной позиции: высокие разрешаются преимущественно вниз, низкие – вверх. Сочетание такого поведения ступеней со свободой ритма, метра и синтаксиса, с нейтрализацией горизонтальных связей сопровождающих аккордов, соединяющихся лишь на основе плавного мелодического движения, создаёт неповторимый образ: переведя скрытые линии голосов сопровождения в явные мелодии, мы получим ткань, как будто возвращающую нас к нормам древней модальности.

Ещё более интересно проявление принципов модальности в начальной теме «Сонатины» М. Равеля. Как и во многих других примерах, здесь в организации гармонической ткани явно преобладает система мелодических функций, о чём говорят дублировки мелодии совершенными консонансами.

Пример 24а

М. Равель. Сонатина, ч. I

Смещение мелодического устоя на V ступень главной тональности приводит к образованию на ней производного фригийского *cis moll,* с характерным поведением неустойчивых ступеней тритона – низкое ***ре*** движется вверх, высокий ***соль диез*** – вниз:

ФРАГМЕНТАЦИЯ МОДАЛЬНОЙ ОСНОВЫ

Производный лад, являющийся результатом переменности ладовых устоев, далеко не всегда оказывался семиступенным вариантом основного лада. Нередко он выражался во фрагментации основного модуса, выделении в нём интервальных структур, имеющих характерные особенности, выделяющие их из основного лада. Так, в чистой диатонике выделялся либо целотонный тетрахорд, либо фрагменты пентатонической структуры, либо другие фрагменты исходного лада[18].

Исключительный вклад в обновление новой модальности сделал К. Дебюсси. Фрагментация модальной основы стала одним из излюбленных приёмов модальной техники, неоднократно использовавшихся в его произведениях. Приводим один из примеров:

Пример 24б К. Дебюсси. Прелюдия «Шаги на снегу»

Начальный раздел прелюдии хорошо демонстрирует технику фрагментации, используемую композитором: звукоряд натурального *ре минора* предстаёт как мозаика, составленная из его различных фрагментов: диатонического *трихорда,* на котором основано остинато нижнего слоя, на фоне которого возникают фрагменты *тетрахордов* – восходящего *целотонного* и нисходящего *пентатонического*.

Остинато нижнего голоса постоянно удерживает тонику в качестве высотного ориентира для оценки простого, но многоцветного лада.

[18] См. об этом в книге В.П. Середа. «О ладе в музыке и «разладе» в теории музыки», - «Классика-XXI», М., 2010.

Движение ведущего голоса завершается на «конкурирующем» мелодическом устое ***ля,*** образующем ясно выраженную политоникальность.

В продолжение прелюдии каждый из этих фрагментов получает развитие, в том числе и в виде созвучий различной ***модальной природы*** (в том числе и целотонной).

Перечисленные выше приёмы модальной техники, конечно, не исчерпывают выразительных возможностей новой модальности. О них пойдёт речь в заключительной части статьи.

* * *

ЧТО ПРИНЕСЛА «НОВАЯ МОДАЛЬНОСТЬ»

Возрождение принципов модальности на базе достижений тональной системы принесло новые открытия, раскрыло неведомые свойства и возможности музыкального языка.

Проявления принципов новой модальности можно обнаружить и в процессах внутри мелодических линий, и в структуре гармонической вертикали, и в системе функциональных отношений элементов лада и гармонии.

ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ И «НЕЙТРАЛИЗАЦИЯ ДИССОНАНСА».

Следует уточнить смысл понятия «***нейтрализация диссонанса***», вступающего в явное противоречие с понятием «***эмансипация диссонанса***», применяемого в нескольких музыковедческих работах 70-80-х годов.

Разница их очевидна:

- Об ***эмансипации диссонанса*** уместно говорить как об исчезновении их контраста в организации движения, но и как утрате слуховой разницы между консонансом и диссонансом, – как будто люди, притерпевшись к плохой экологии, алкоголю и наркотикам, привыкли и к диссонансам, перестали отличать их разницу с консонансами;
- Понятие ***нейтрализации диссонансов*** предполагает открытый композиторами способ увидеть в диссонансе его ***сложность, красоту и смысловое богатство***, и не воспринимать его лишь как средство утилитарное, усиливающее контраст неустоя с устоем.

В связи с этим уместно вспомнить реальную жизненную ситуацию, которая может послужить иллюстрацией к данной проблеме.

В своё время, по просьбе моего друга и коллеги-пианиста, я проконсультировал по теоретическим предметам молодого человека, приехавшего из одного западноукраинского города поступать в Московскую консерваторию на фортепианный факультет.

Я предложил ему простой тест: определить, в какой тональности звучит звук ***фа,*** сопроводив его гармонией ***ми-бемоль – ля – ре-бемоль – фа.***

– В ***фа мажоре,*** – быстро ответил молодой человек.

– Скажите: это *консонанс* или *диссонанс*, – спросил я.

– То есть, как? Ведь в современной музыке разница консонанса и диссонанса исчезла, ответил мне молодой человек. И прибавил:

– ***Я лично их не различаю***. («Нашёл, чем хвастаться», – подумал я про себя).

Молодой человек слышал от своих педагогов-теоретиков об *эмансипации диссонансов* в современной музыке, но понял этот тезис слишком прямолинейно: решил, что способность различать консонансы и диссонансы – признак «провинциального» слуха, поэтому скрыл эту свою способность, чтобы не выглядеть в глазах «столичного» теоретика человеком несовременным.

Из дальнейшей беседы выяснилось, что он не только хорошо различает консонансы и диссонансы, но обладает незаурядным музыкальным талантом, позволившим ему успешно поступить на фортепианный факультет, закончить его и заняться дирижированием, сделав на этом поприще успешную карьеру.

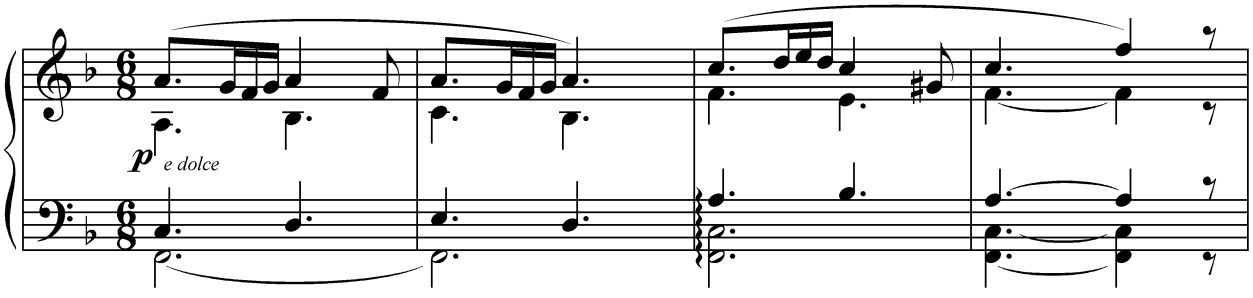
Процесс ***нейтрализации диссонансов*** не возникает случайно, к нему приводит развитие системы ***вертикальных функций***, о которой говорилось в части II данной работы.

Система ***вертикальных функций*** первоначально формируется внутри сложных, многозвучных аккордов и проявляется в их расслоении на ***субаккорды*** (чаще всего трезвучия), каждый со своим, «местным» основным тоном. Остальные тоны аккорда вступают в функциональные отношения, как с основным тоном всего аккорда, так и с опорными тонами субаккордов.

Такая система отношения к аккордам весьма характерна для музыки Э. Грига. В качестве примера приведём «Листок из альбома» ор.47 из «Лирических пьес».

Мелодия в двух первых тактах опирается на тоническую терцию ***фа мажора,*** образуя отдельный, тонический слой в септаккорде IV ступени.

Пример 25 Э. Григ. Листок из альбома. «Лирические пьесы», Op.47



Та же история повторяется в 4-м и 5-м тактах в тональности ***ля минор***: в результате такого расслоения аккорда диссонантность септимы ***нейтрализуется,*** она продолжает восприниматься как ***мелодический устой*** на терцовом тоне тоники.

По тому же принципу строятся отношения слоёв аккорда в гармонии романса Э. Грига «Лебедь» – здесь *консонирующая* тоника разрешается в *диссонирующую* субдоминантовую гармонию.

Пример 25а

Э. Григ. Лебедь.

Тоническая терция здесь также сохраняет свою автономию в составе септаккорда IV ступени благодаря своей роли ***мелодического устоя*** на I ступени, что помогает нейтрализовать диссонантность гармонии, выявляя его смысловое и красочное богатство.

Развитие материала здесь, как и во многих других примерах, построено на тонике как исходной точке и постоянной опоре гармонического материала, подкреплённой различием модальной природы разных слоёв ткани: от чистой диатоники в первой фразе, через условную диатонику

второй фразы к хроматике следующих фраз. При этом мелодия так и не покидает опорных звуков тонической гармонии.

В среднем разделе романса расслоению подвержен септаккорд II ступени – мелодический устой переходит с его примы на терцию и затем на квинту, раскрывая сложное пространство аккорда.

В кульминации ряд тёмных бликов, по контрасту готовящих чистый колорит репризы. Реприза романса обогащена неожиданным сдвигом в тёмную бемольную сферу тональности низкой VI ступени – как отражение чистого колорита исходного образа в тёмной воде залива.

Естественно, что вертикальные функции возникли не только в сложных и диссонирующих гармониях. И простые, консонантные гармонии также обновились благодаря ***политоникальности*** составляющих их тонов, приобрели характер объёмный, стали базой ***полимодальности*** и ***политональности***.

ПОЛИТОНИКАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА ПОЛИМОДАЛЬНОСТИ И ПОЛИТОНАЛЬНОСТИ

Две первые фразы начального раздела «Ноктюрна» Э. Грига содержит элемент ясно выраженной ***политональности:*** мелодический устой верхнего голоса на ***ля,*** подкреплённый своим вводным тоном, звучит на фоне тонического баса ***до мажора***, подкреплённого своей доминантой. Всё последующее развитие также основано на использовании сложных гармоний, где у каждого тона не менее двух значений в сложных аккордах.

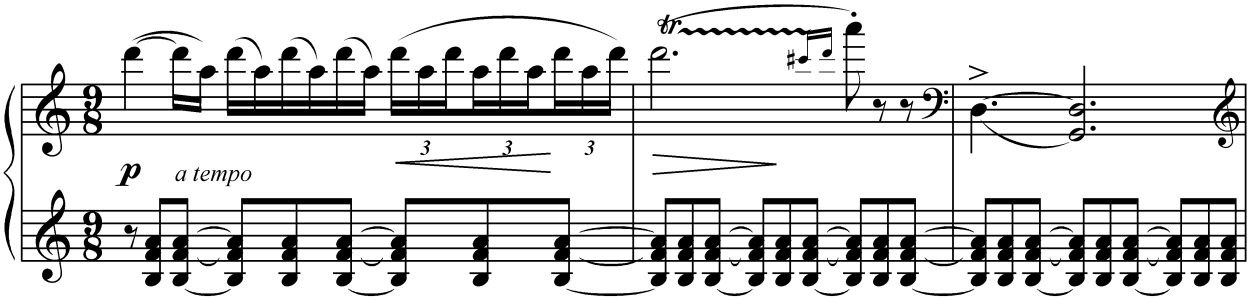
Столь же ясно ***политоникальность*** выражена в отношении двух устоев – тоники и доминанты, в начальной теме Вальса ор.12 из «Лирических пьес» Э. Грига. Здесь она тоже граничит с ***политональностью***: функциональная независимость и равный вес ладовых устоев на квинте мелодии и приме сопровождающего слоя подчёркнута контрастом группирующихся вокруг них звукорядов: у мелодии – пентахорда от V ступени, с включением всех светлых по позиции ступеней, в звукоряде гармонического сопровождения – трихорда с нейтральными и низкими ступенями. То же соотношение светлых ступеней мелодии и тёмных позиций аккордов создаёт явную ***политональность,*** основанную на квинтовом соотношении устоев мелодии и сопровождения и контрасте их звукорядов в Вальсе-экспромте ор.47 Э. Грига:

Пример 26 Э. Григ. Вальс-экспромт ор.47

Начало среднего раздела Ноктюрна – весьма наглядное пособие для демонстрации идеи ***политоникальности*** как основы ***вертикальных функций***. При своей ясности и простоте оно содержит ряд важных моментов, раскрывающих природу модальной техники:

- Доминантовый нонаккорд легко расщепляется на три слоя, каждый со своим основным тоном: «соловьиная трель» верхнего слоя ориентирована на гармонию II ступени, средний – ритмическая фигурация на малом вводном септаккорде, и нижний, объединяющий все слой – с опорой на основной тон гармонии.
- Второе звено секвенции, столь же многокрасочное, звучит на малую терцию выше.
- Следующий этап содержит структурное дробление, и построен на более конфликтном отношении слоёв, где верхний слой развивается секвентно, независимо от нижнего.

Пример 27 Э. Григ. Ноктюрн («Лирические пьесы»)

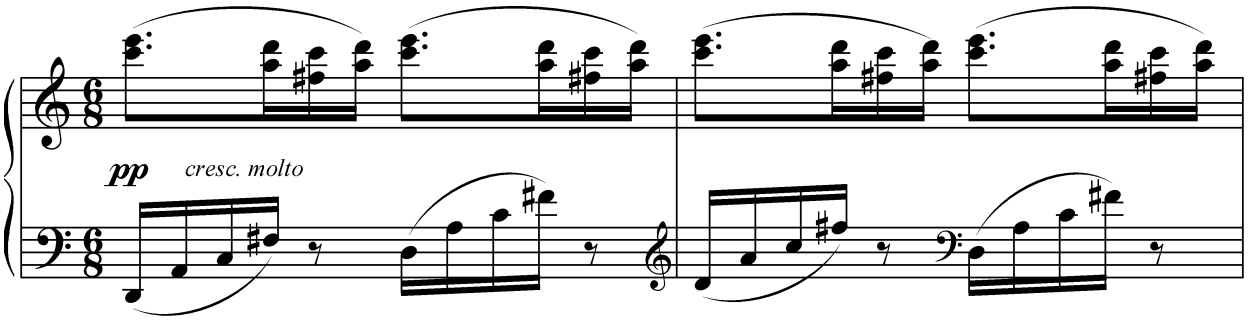


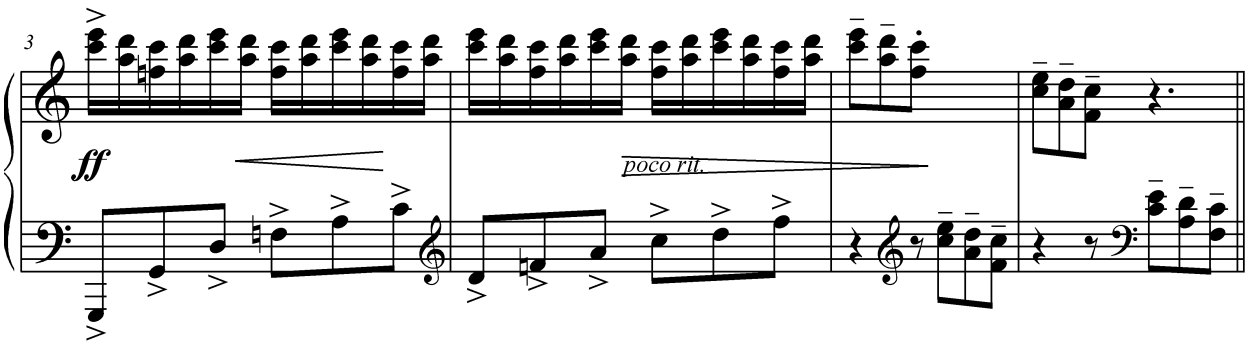
Совершенно ясно, что эти яркие диссонирующие гармонии ***не предполагают разрешения в ожидаемую тонику***. Каждый из составных элементов вертикали демонстрирует независимые участки тонального звукоряда, ориентированные на свой устой, а приход к основному тону гармонии доминанты воспринимается как своеобразная ***точка покоя***.

Следующий этап, с синтаксическим дроблением, построен на ярких сопоставлениях обращений доминантовых нонаккордов, объединённых расходящимся движением крайних голосов по хроматической гамме.

Он приводит к кульминации среднего раздела, весьма показательной для модальной техники: здесь многослойная диссонирующая гармония разрешается не в ожидаемый консонанс (как это обычно происходит в тональной системе), а в ещё более многослойную и диссонирующую гармонию, содержащую все ступени *до мажора*, за исключением вводного тона:

Пример 27а





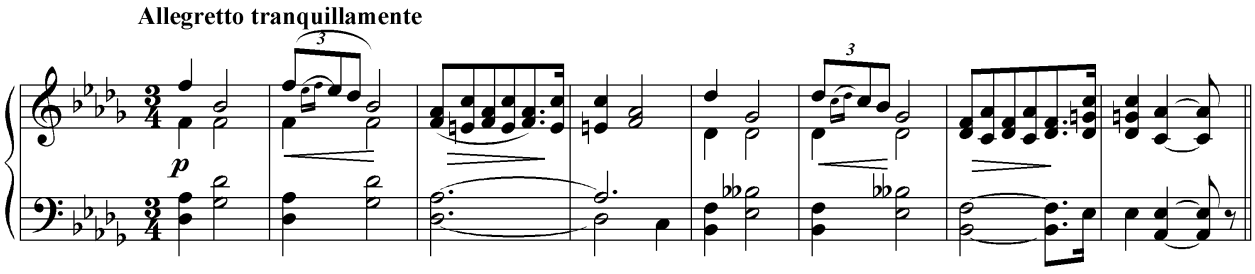
О ПОНЯТИИ «МОДАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ» ВЕРТИКАЛИ

Продолжая анализ гармонии предыдущего примера, заметим, что момент разрешения здесь явно присутствует: он состоит в смене ***модальной природы*** верхнего слоя, где ***хроматическая*** по составу гармония двойной доминанты переходит в гармонию ***чисто диатонической*** природы, состоящую из чистых квинт. Интересно, что звуки тонической функции появляются задолго до репризы, в виде мелодического трихорда в верхнем слое гармоний двойной доминанты, где они вновь – лишь один из слоёв сложной гармонии, сохраняющийся в неизменном виде при смене гармонии.

Политоникальность[19] – приём весьма распространённый в гармонии Э. Грига. Он помогает композитору привлечь внимание к сложной и богатой оттенками структуре вертикали, нейтрализовав горизонтальную связь соседних аккордов и заменив их интересом к многоцветию модальных позиций разных слоёв ткани.

В начальном разделе пьесы «Летний вечер» мелодические устои обособлены от гармонических, хотя и не конфликтуют с ними. В третьем и четвёртом тактах примера верхняя терция тонического трезвучия даже приобретает свойства тоники *f moll* со своей доминантой:

Пример 28 Э. Григ. Летний вечер. «Лирические пьесы», Op. 71



[19] Термин С.С. Скребкова.

Начало репризы содержит новый вариант темы, где соотношение слоёв имеет более конфликтный характер: мелодический устой возникает уже на «эмансипированной» септиме малого мажорного септаккорда, прилегающего к тонике.

Пример 28а

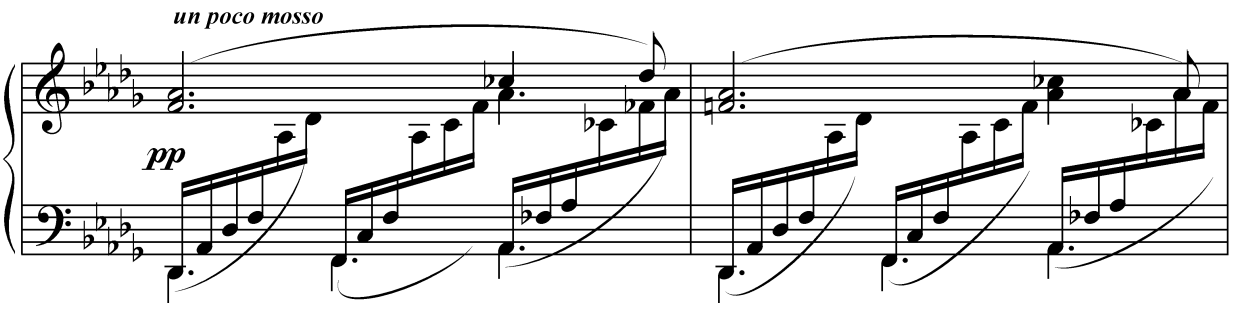
Интересно, что консонирующая гармония первой доли такта «разрешается» в диссонанс второй доли, который оказывается созвучием, прилегающим к тонике.

Основой гармонической цепочки является политоникальная структура гармонической ткани, основанная на мелодической связи аккордов. Её верхний голос основан на пентатонике с переменными устоями, а два голоса нижнего слоя образуют прекрасный тембр параллельных квинт, удвоенных децимами. Тембровое богатство создаётся и контрастом начальной тоники с прилегающей гармонией, где все тоны (за исключением септимы) занимают очень светлую модальную позицию.

Аналогичные, «противоестественные» соотношения неустойчивого консонанса и устойчивого диссонанса мы видели в примерах 25, 25а, 27а, 28а, а в дальнейшем увидим в примере 32.

Не менее интересны проявления политоникальности и порождаемой ею полимодальности, которые мы можем видеть в многочисленных примерах музыки К. Дебюсси. Прекрасный пример приёмов новой модальности представляет середина «Лунного света» – центральной пьесы «Бергамасской сюиты».

Пример 29 К. Дебюсси. Лунный свет. (Бергамасская сюита).



В музыкальном материале темы воплотились активная роль мелодических ладовых функций, вариантность гармонии III ступени – светлого трезвучия высокой минорной III ступени и тёмной мажорной гармонии низкой III ступени, особое поведение неустоев:

Сюда можно добавить типичные для модальной гармонии приёмы:

- Настойчивое утверждение в линии нижнего голоса тоники, представляющей ясный ориентир для вариантности звукоряда верхнего голоса и своеобразного поведения ступеней;
- Устой на квинтовом тоне тонического трезвучия в мелодии, опирающейся на своеобразную *лидийско-миксолидийскую* структуру, с движением низкой VII вверх, а высокой IV –вниз;
- Чёткое разделение мелодии на ***трихорды*** различной основы:
  - ✓ *пентатонический* в первом такте,
  - ✓ *целотонный* во втором такте,
  - ✓ *целотонный трихорд в увеличенной кварте в* четвёртом такте.

Не менее интересно и поведение ступеней в развитии исходного ядра, нетипичное для тональной техники.

Анализируя гармонию 19 и, особенно, 20в., следует к таким всем известным свойствам аккордов, как ***структура*** и ***функция,*** добавить и новое свойство, которое может обогатить представление о выразительном смысле гармонии – их ***модальную природу.*** Смысл этого понятия – отражение в строении вертикали характерных признаков интервальной структуры породившего её модуса.

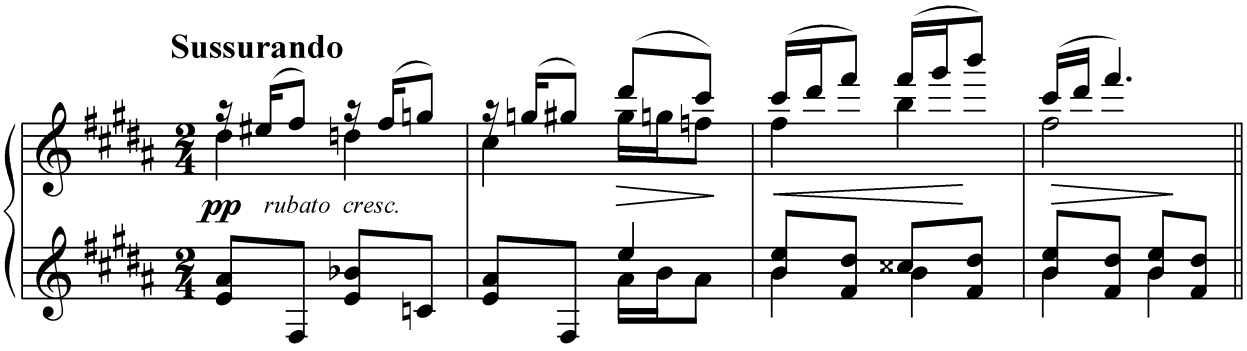
У каждого типа звукоряда есть свои представители среди вертикальных структур:

- преобладание чистых кварт и квинт в составе звукорядов чистой диатоники отражается в структуре «бестритоновых» септаккордов – малого минорного и большого мажорного, а также и нонаккордов и других более многозвучных гармоний, не включающих тритона;
- появление в структуре аккордов «характерных» интервалов гармонических ладов создает колорит ***«условной» диатоники*** (септаккорды уменьшённый, большой минорный, большой с увеличенной квинтой, а также нонаккорды с такими септаккордами в основании);
- ***пентатоническая*** природа, кроме единственного из септаккордов – малого минорного, передаётся многими нетерцовыми и бесполутоновыми структурами (например, в гармониях на акцентированных вторых долях примера 19 из предыдущей части статьи);
- ***альтерации*** порождают множество типов ***хроматической*** вертикали, среди которых выделяются тип ***«целотонных»*** созвучий, самое простое из которых – увеличенное трезвучие;
- ***полимодальность*** порождает весьма сложную смесь интервалов, принадлежащих разным типам звукоряда.

Продемонстрируем это положение несколькими примерами.

В примере №30 различие гармонического языка контрастных тематических элементов нельзя свести лишь к контрасту функций доминанты и тоники. Ожидаемого разрешения диссонанса в консонанс здесь не происходит, однако спад внутреннего напряжения соседних гармонических комплексов весьма заметен, и достигается он контрастом модальной природы гармонии – ***хроматической,*** с элементами ***целотонности*** целотонной у первого тематического элемента, и ***диатонической***, с элементами *пентатоники* – у второго.

Пример 30 А.К. Лядов. Воспоминание ор. 64



При этом сохраняется и внутренняя связь этих гармоний: педаль на звуке примы доминанты у второго тематического элемента, хроматическое «мерцание» среднего голоса у терцового тона тоники. Оба тематических элемента объединяются также и непрерывным ритмическим рисунком.

Следующий пример показывает возможность использовать смену модальной природы соседних гармоний как средство организации движения. Все созвучия, образующие гармоническую цепь в теме прелюдии, ***диссонируют***, но по-разному, различаясь по своей ***модальной природе***:

Пример 31 А.Н. Скрябин. Прелюдия ор.37 №3

- Начальный аккорд – ***чисто диатонический,*** большой мажорный септаккорд – сменяется более напряжённой, ***условно-диатонической*** гармонией (с увеличенной квинтой в составе);

- На сильной доле второго такта возникает ***целотонная*** звучность в качестве задержания, которая переходит к кульминационной точке процесса – гармонии ***полимодальной*** природы, соединяющей в своей структуре целотонность с пентатоникой (см. схему 1):

- Второй двутакт воспроизводит процесс смены модальной природы гармонии в обратном порядке – от диссонирующей полимодальной гармонии к диссонансу чисто диатонической природы. Тот же процесс, с небольшими вариантами, повторяется и во втором предложении.

Если в классической тональной системе контраст гармонических функций сопровождался противопоставлением «консонанс-диссонанс», то в системе новой модальности особое значение приобретают модальные свойства вертикали, заменяющие контраст сонантности созвучий, тем более что и сами созвучия, благодаря развитию системы вертикальных функций, потеряли монолитность, превратившись в многослойные, *политоникальные* образования.

ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ МОДАЛЬНОСТИ

Одним из первых, но очень ярких и выразительных примеров использования политональности как основы контрастных образов была пьеса М. Мусоргского «Два еврея – богатый и бедный» из цикла «Картинки с выставки». Образы сытого богатства и униженной бедности рельефно нарисованы с использованием контраста модальной основы двух тем, подчёркнутого рельефом их мелодического рисунка, контрастной динамикой и артикуляцией.

Не менее интересны образы «Песни Мефистофеля в кабачке Ауэрбаха».

Здесь «дьявольский» образ Мефистофеля также воплощён средствами лада и гармонии. Уже во вступлении на первый план выходят модальные свойства звуков и созвучий: вариантность ступеней звукоряда, затрагивающую не только терцию, но даже доминанту! Низкая V возникает

как субдоминанта к неаполитанской гармонии и непосредственно сопоставляется с высокой («нормальной) доминантой.

Пример 32 М. Мусоргский. Блоха. Вступление.

Поразительно тонко средствами гармонии раскрыт образ блохи, наряженной «в золото и бархат»:

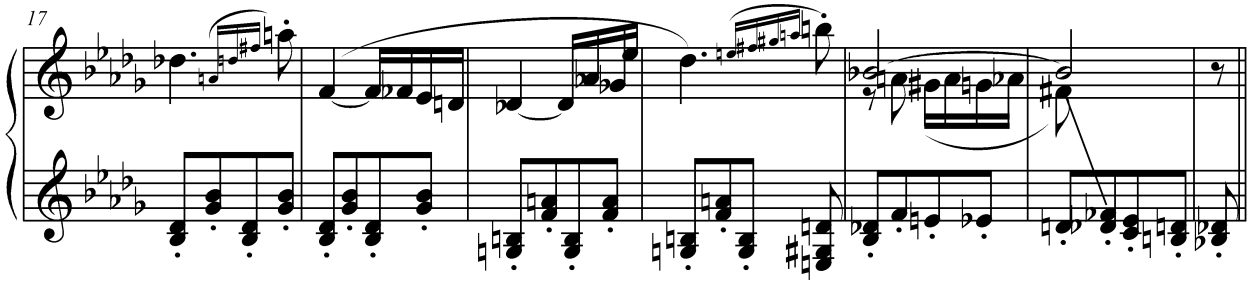
Пример 32а

Пример поражает сочетанием света и тени- результатом ***политонального*** сочетания *Си мажора* и *ре-диез минора*. Сопоставление равных по устойчивости тоник, каждая из которых утверждается мелодическим устоем в своём голосе на тонической приме, создаёт яркую музыкальную характеристику словесного текста: блеск золота передан самым светлым трезвучием Си мажора – гармонией III ступени, а тёмный, бархатный колорит – самой тёмной гармонией ре-диез минора – трезвучием VI ступени.

Пьесы эти открыли длинную историю использования модальных свойств ступеней и аккордов в качестве характеристических средства в создании музыкальных образов. В ряду имён композиторов, прибегнувших к этому приёму можно назвать имена К. Дебюсси, М. Равеля, С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Б. Бартока, Г. Свиридова, Н. Сидельникова, П. Чайковского, А. Эшпая, М. Вайнберга и многих других.

Использование модальных свойств мелодии и гармонии особенно заметно в создании образов реалистических, создающих психологический портрет и раскрывающих тонкости психологического состояния героев, а также содержащих штрихи и оттенки комического – от мягкого юмора до сарказма и гротеска. Рассмотрим несколько примеров, где музыкальные образы обязаны своей выразительностью именно модальным свойствам ступеней лада и гармонии. Первый из примеров в этом ряду – пьеса, написанная ровно сто лет назад.

Пример 33 С. Прокофьев. Мимолётности. №10 (1915)



Сложность этого образа создаётся многосоставностью его модальной основы:

- Остинатный ритмический рисунок педали на тонической гармонии *b moll* с побочным тоном – секстой (самой тёмной ступенью минора) образует фон, на котором которого развёртывается игра всевозможных оттенков света в верхнем слое ткани;
- Тонкий штрих – высокая, светлая шестая, с которой начинается верхний голос, превращается в контрастный, целотонный лад солирующей мелодии, чередующейся с цепью неожиданных «жестов» и «гримас» паяца;
- Неожиданность этих жестов подчёркивают форшлаги-тираты по звукам гармоний, подчёркнуто чужеродных по своей модальной основе и мелодии и остинатному фону;
- В десятом такте верхний и нижний слои неожиданно меняются модусами: мелодия использует только низкие ступени *b moll*, а остинато переходит в звукоряд целотонный.

Продолжение пьесы наполнено свежими тональными поворотами при сохранении опоры на два основных модуса.

Следующий пример из музыки С. Прокофьева показывает мастерство композитора в использовании приёма ***фрагментации*** лада и техники ***производных ладов:***

Пример 34 С. Прокофьев. №2 из цикла «Пять песен без слов» ор.35 (середина).

Композитор как будто заново видит привычный звукоряд, каким является мелодический минор, и раскрывает его непривычное богатство с помощью ***фрагментации***:

Схема:

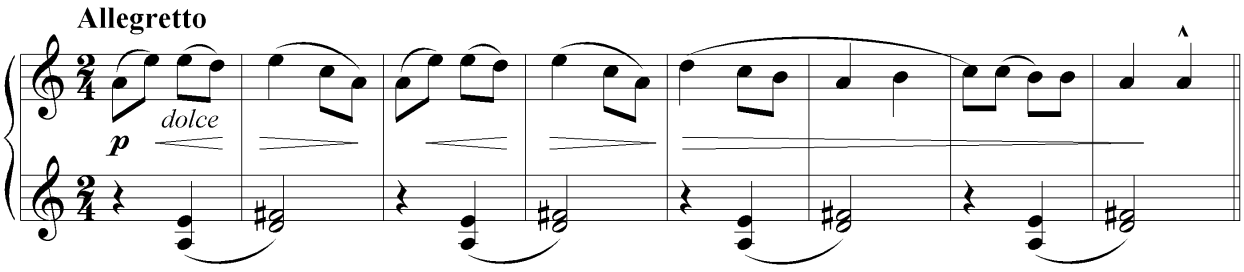
Следующий этап развития этого материала построен на звукоряде ***производного лада***, образованного смещением устоя на секунду вверх (при этом в гармонии сохраняется основной устой):

Пример 34а

Здесь более заметную роль играет контраст фрагментов уменьшённого и целотонного тетрахордов, благодаря чему создаётся причудливый, фантастический образ, противопоставленный спокойной и ясной диатонической музыке крайних частей пьесы.

В следующем примере – пьесе №3 из I тетради цикла Б. Бартока «Детям» – минимальными средствами создаётся психологический портрет, но это уже нарисованный тёплыми красками образ деревенской красавицы. Конечно, фактуру этой замечательной пьесы нельзя рассматривать в качестве примера гармонизации мелодии в гомофонной фактуре.

Пример 35 Б. Барток. Детям. Тетрадь 1, №3



Соотношение слоёв ткани здесь связано с образом детской песни, проиллюстрированной композитором. В приложении к изданию сборника приведён текст этой песни:

Лидия – красавица, / Кавалерам нравится,
Всех водит за нос, / Не выходит замуж.

Композитор нашёл способ нарисовать яркий портрет девушки с помощью тонкого гармонического штриха: мелодия, однозначно ориентированная на тонику ***ля минора***, сопровождается мажорной (дорийской) краской, рисующей улыбку гордой красавицы.

Политоникальность нонаккорда, сочетающего минорную тонику и мажорную субдоминанту, создаёт гармонию, диссонантность которой очевидно нейтрализована благодаря равной устойчивости двух составляющих её трезвучий.

Следующее проведение темы и более красочно, и наполнено движением, а заключительные такты оставляют у слушателя воспоминание об улыбке красавицы.

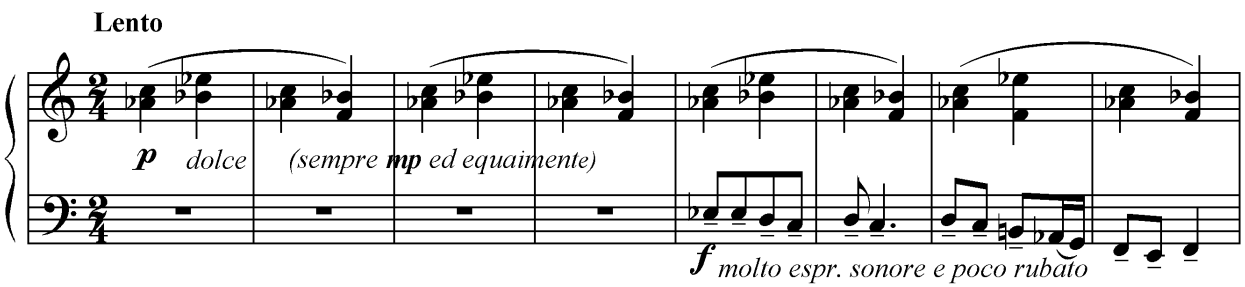
В этом примере, как и во многих, представленных в данной статье, удивляет

Другая пьеса Б. Бартока – «Жалоба», из четвёртой тетради того же цикла «Детям», рисует сложную ситуацию психологического конфликта образов. Драматургия музыкального образа основана на контрасте модальной основы ведущего солирующего голоса и сопровождающего фона.

Модальная основа солирующего голоса – воплощение жалобы, с её подчёркнутыми полутоновыми интонациями, увеличенной секундой, уменьшённой квартой.

Сопровождающий фон – «размагниченная» пентатоника, рисующая образ «равнодушной природы», которая поначалу не проявляет и тени сочувствия к жалобе.

Пример 36 Б. Барток. Жалоба. (из цикла «Детям»).

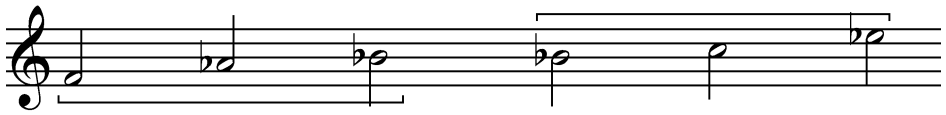


В развитии материала равнодушная природа понемногу начинает слушать эту жалобу, и постепенно сама проникается её интонациями, хотя и не сливается в общем устое.

Как и в предыдущих примерах, мы видим здесь приёмы полимодальности и политоникальности:

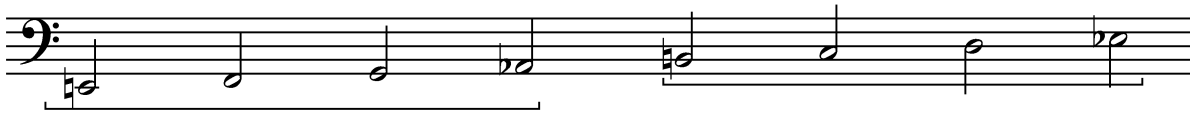
- ведущий голос основан на неоктавном, квинтовом ладе, в котором уменьшённый тетрахорд повторяется через чистую квинту (см. схему 2):

Схема 2



- контрастное сопровождение – тоже неоктавная пентатоника, основанная на сцеплении двух симметрично расположенных трихордов (см. схему 3):

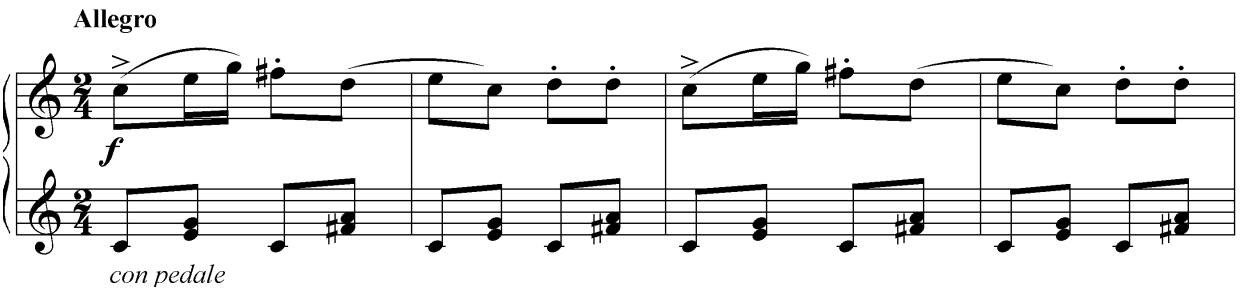
Схема 3:

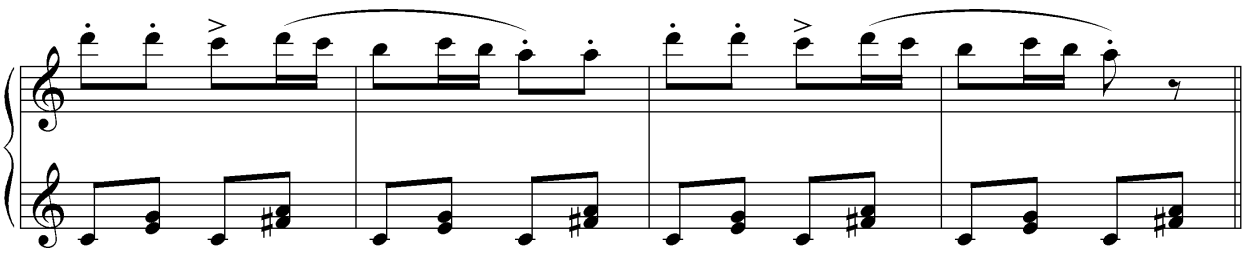


Интересно, что опорные тоны, на которых кадансирует мелодия жалобы, тоже складываются в пентатонику, что роднит лад двух слоёв ткани.

Основой следующего примера также является полимодальность.

Пример 37 Г. Свиридов. Парень с гармошкой.





Но здесь вместе с основным ладом – ***лидийским C dur,*** на основной гармонической тонике, сосуществует одновременно его производные – ***миксолидийский,*** с устоем ***ре,*** и ***дорийский***, прикреплённый к мелодическому устою ***ля***:

Другой фрагмент музыки Г. Свиридова – вступление к романсу «Рыбаки на Ладоге» – имеет сложную ладовую основу. Гармоническим устоем является политоникальное созвучие пентатонической природы, где нижний слой – комплекс из двух кварт, на который накладывается пентатоническое созвучие с основным тоном в верхнем голосе. Его опорное положение подкрепляется октавным удвоением и положением мелодического устоя, подчиняющего себе минорный трихорд.

Пример 38 Г. Свиридов. Рыбаки на Ладоге. Вступление.

Сложность структуры опорного аккорда раскрывается постепенно. Первоначально привлекает внимание конфликт его крайних голосов и разница в организации слоёв – сочетание терцовой и квартовой структур. Постепенно выясняется политоникальный характер начального аккорда: каждый из его тонов становится мелодическим устоем в своей линии,

подкреплённым своими неустоями, что ассоциируется с традиционным для русской музыки подголосочным складом.

Особую остроту и напряжённость придаёт контраст модальных позиций, возникающих между мелодической вершиной на низкой третьей ступени в верхнем голосе и высокой третьей ступенью в среднем регистре.

Из всех этих деталей складывается образ напряжённого мужественного коллективного труда, образ преодоления и достижения цели.

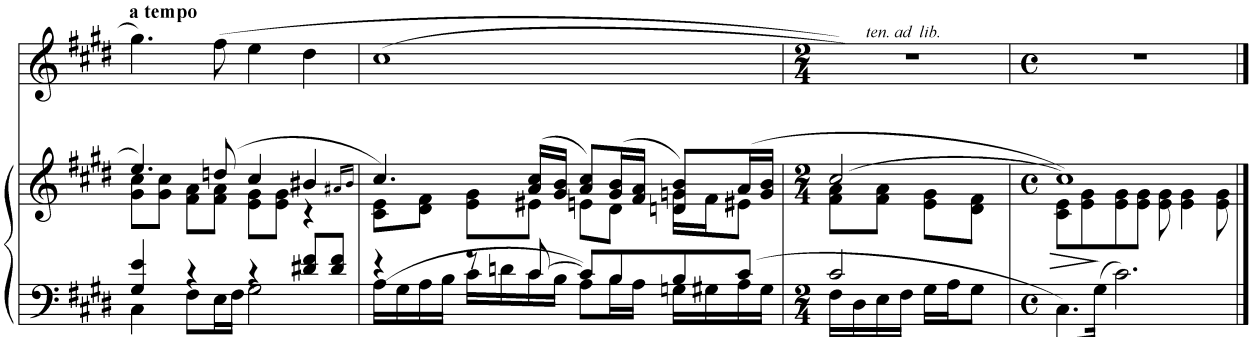
Традиционная система выразительных средств тональной системы способна фиксировать образы яркие и контрастные в сфере лирической, патетической, героической, трагической, однако ей недоступны тонкие оттенки речевой интонации, передающие нюансы психологического состояния, в ней невозможно продемонстрировать контраст сдержанного выражения эмоции на фоне внутренней психологической напряжённости, передать сочетание совершенно разнородных качеств музыкального образа.

Многие из возможностей новой модальности открыты в образах, созданных М.П. Мусоргским, эстафету от которого подхватил и творчески развил С.В. Рахманинов. Свойственное его музыке отсутствие демонстративного новаторства не препятствует психологической глубине образов, созданных им в разных жанрах.

Глубина проникновения композитора в национальную природу интонации позволяет создавать неповторимые музыкальные образы, в которых решающую роль играет взаимодействие тональных и модальных свойств элементов лада.

Можно вспомнить его романсы «Полюбила я на печаль свою», «Здесь хорошо», «Сирень», каждый из которых содержит индивидуальные по технике примеры выразительной роли модальных свойств мелодии и гармонии. Наверное, вершиной, в которой выразительность нового понимания модальности, является музыка «Вокализа».

Пример 39 С. Рахманинов. Вокализ (кода)



Кода этого шедевра представляет концентрированное выражение идеи «новой модальности». Мелодический рисунок вокальной партии построен на настойчивом ***восходящем*** движении ***низких*** ступеней, преодолевающем их тональное тяготение – как будто сольный голос, преодолевая земное притяжение, устремляется в небо, к Богу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В основу материала, предлагаемого вниманию читателей, положен вопрос о взаимосвязи принципов тональной и модальной систем на различных этапах формирования музыкального языка европейских стран.

Другая проблема, также проводимая параллельным пунктиром – вопрос о необходимости адекватного отражения этого процесса в теоретическом анализе музыки, не столько в сфере «высокой» теории, сколько на уровне практическом, в способах анализа музыкального текста, применяемых в системе музыкального образования.

В школьной теории очевиден безусловный приоритет тональной системы: представление о музыкальной ткани, как в изложении учебников, так и в представлении большинства педагогов и обученных ими студентов, сводится к ***последовательности аккордов***, соединённых по правилам голосоведения, и, может быть, усложнённых неаккордовыми звуками и альтерациями. Голоса здесь – лишь «затычки» для аккордов. С большим трудом пробивается более справедливый и адекватный взгляд на гармоническую ткань как ***ансамбль мелодий***, каждая со своей ***гармонической*** или ***тематической*** функциями. Такой взгляд объединяет принципы тональной и модальной систем на общей основе – внимании к особенностям модального профиля голосов и модальной природы аккордов.

К концу 19 века в европейской музыке принципы новой модальности уже активно конкурируют с привычной логикой тональной системы, а в 20 в. практически становятся нормой музыкального языка. Однако на разных

уровнях музыкального образования, начиная от начального и вплоть до высшего, многое сохраняет традиции, заложенные теоретиками 18 в.

Сложившаяся система музыкального языка уже не может быть объяснена при помощи устаревшей и неадекватной системы понятий, и требует активных усилий для превращения теории в инструмент познания новой логики.

Система средств ***новой модальности*** – признак нового этапа развития музыкальной логики, соединяющий преодолённые тональной системой нормы средневековой модальности с их новым, расширенным и обогащённым обликом. Проявления этой новизны весьма многообразны:

- Расширенная, обновлённая и расцвеченная ***модальная основа*** гармонической ткани;
- Преобразованная ***система функциональных отношений*** в ладовых структурах, включающая возросшую роль более активных и гибких ***мелодических функций***, роль которых в качестве тонального ориентира зачастую перевешивает традиционные формы гармонических функций;
- Появление доселе невиданной системы ***вертикальных функций***, преобразовавших нормы гармонической вертикали;
- ***Нейтрализация диссонанса***, возникновение ***политоникальности*** как нормы гармонической вертикали;
- Как следствие – формирование таких средств, как ***полимодальность*** и ***политональность***;
- Проявление неведомого ранее свойства гармонической вертикали – её ***модальная природа***, отражение в структуре вертикали способов интервальной координации опорного модуса.
- Превращение незыблемого ранее принципа школьной гармонии – терцовой структуры аккордов в лишь один из многих типов гармонической вертикали.

Все эти признаки ***новой модальности*** требую адекватного отражения в теоретическом аппарате, прежде всего не столько в сфере высокой теории, сколько в применении к практическим целям музыкального образования. Применение изложенных выше способов анализа музыкальной ткани позволяет преодолеть весьма болезненный разрыв между реальным содержанием музыкального текста и его отражением на страницах учебников и учебных пособий.

Совершенно естественно предположить, что и фиксация принципов новой модальности в аналитическом аппарате теории не станет конечным этапом развития музыкальной теории и педагогики, как и конечной стадией развития музыкального языка. Впереди нас ждут ещё много открытий, удивляющих и поражающих слушателей, исполнителей и исследователей глубиной и точностью отражения жизненных явлений.