БЕТХОВЕН

Сборник статей

ВЫПУСК
I

Редактор-составитель
Н. Л. ФИШМАН

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1971

Ю. Н. Холопов

ПОНЯТИЕ МОДУЛЯЦИИ В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ СООТНОШЕНИЯ МОДУЛЯЦИИ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ У БЕТХОВЕНА

Модуляция есть смена тональности — гласит распространенное в наше время определение.

Если формулировка понятия модуляции может считаться общепризнанной (хотя и допускает различные варианты), то установление конкретных границ, разделяющих принадлежность к одной тональности и ее перемену, на практике оказывается вопросом, по крайней мере сложным, вызывающим большие расхождения во взглядах. Существующие ныне различия, по-видимому, отражают те изменения, которые неоднократно происходили в отношении термина и понятия модуляции в ходе исторического развития науки о гармонии.

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ МОДУЛЯЦИИ

Древнейшее применение термина модуляция не имеет ничего общего с нынешним: musica est modulatio vocis[1], musica est bene modulandi scientia[2] — музыка есть «модуляция голоса», музыка есть «наука хорошо модулировать». Термин «модуляция» первоначально связывался с латинским modus — мера[3], что в применении к музыке впоследствии трактовалось как лад, ладотональность (нем. Tonart).

Понимание модуляции как построения музыки согласно ладу дошло до XVIII века (а отголоски его встречаются даже в послебет-

---

[1] См. у Исидора Севильского: «Harmonica [musica] est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, et coaptatio». Цит. по кн.: Martin Gerbert. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, t. I. Typis San-Blasianis, 1784, p. 21.

[2] Augustinus. De musica, I, 2. Цит. по статье: Heinrich Hüschen. Augustinus. MGG, Bd I. Kassel — Basel, 1949—1951, S. 851.

[3] См.: Августин. Шесть книг о музыке, I, 2. «Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения», составитель В. П. Шестаков. М., 1966, стр. 121.

По отношению к музыке modus значит также такт, ритм, размер, напев, мелодия (modi musici; modos dicere — запеть песню). Modus также — лад (отсюда позднейшие — modus dorius, modus phrygius, modus authenticus). Подробнее об этом см. в Указателе музыкальных терминов Б. В. Левика (там же, стр. 555—556).

ховенскую эпоху). В «Музыкальном словаре» И. Г. Вальтера (1732) «модуляционной музыкой» названа та, которая «хорошо модулирует, то есть следует хорошим правилам лада» (разрядка моя. — *Ю. Х.*)[1]. Любопытно, что это понимание модуляции по существу противоположно современному.

В XVIII веке, в эпоху становления и бурного развития науки о гармонии, происходит перемена значения термина модуляция. Понятие перемены тональности существовало и раньше. Ученик Шютца Кр. Бернгард (1627—1692) определяет понятие alteratio modi («изменение лада») как окончание музыкальной пьесы не в том тоне, в котором она началась[2]. Нечто похожее мы находим и у Н. Дилецкого (вторая половина XVII века)[3]. В XVIII веке постепенно укрепляется объединение понятия перехода в другую тональность и термина «модуляция»[4].

К концу XVIII — началу XIX веков учение о модуляции и тональном построении формы не только наметилось, но уже и оформилось, хотя до полной его разработки было еще весьма далеко.

Так, Кирнбергер описывает модуляцию как переход из одной тональности в другую и как постепенный уход гармонии из главного тона к другим и возвращение к нему в конце пьесы[5]. Учитель Бетховена Альбрехтсбергер в своем руководстве по композиции не только говорит о родственных тональностях (по пяти к каждому ладу), но и указывает конкретные тональные структуры крупной формы (крайних частей симфонии, концерта, квартета и других): в мажоре I—V—VI—IV—II («наконец, также, если угодно») III ступени, от которой, «если нужно прекратить странствования через побочные тональности, следует стремиться красивой и певучей транзицией (переходом) прийти к главному тону, в коем после долгой или краткой модуляции будет завершена пьеса»[6].

---

[1] J. G. Walther. Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek. Leipzig, 1732, S. 433 (цит. по факсимильной перепечатке, Kassel — Basel, 1953). Модуляция же определяется как «ведение мелодий» (стр. 409).

[2] См.: J. M. Müller-Blattau. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens, in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Kassel u. a., 1963, S. 108.

[3] См.: С. Смоленский. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. М., 1910. В разделе «О падежах» (каденциях. — *Ю. Х.*) Дилецкий проводит различия между построениями, начинающимися и заканчивающимися на одной и той же гармонии («падежи обыкновенные») и на разных гармониях («необыкновенные»).

[4] В работе Эггебрехта о музыкальной терминологии (H. H. Eggebrecht. Studien zur musikalischen Terminologie. Mainz, 1955) дается краткая сводка различных толкований понятия и термина «модуляция» авторами XVIII века (стр. 115): Броссаром (S. Brossard. Dictionnaire de musique..., 3-me edition. Amsterdam, p. 68), Маттезоном (J. Mattheson. Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739, S. 293—294, 110; среди «новейших, не менее, чем четырех, значений» термина «модуляция» первое гласит: «Оставаться в ладу или тональности»), Руссо (J.-J. Rousseau. Dictionnaire de musique. Paris, 1768, p. 295—300), Рамо, Грассино и др.

[5] Ph. Kirnberger. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Bd I. Berlin, 1774, S. 104, 109.

[6] J. G. Albrechtsberger. Gründliche Anweisung zur Composition... Leipzig, 1790, S. 9. Порядок тональностей для минора: I—III—VII—V—IV—VI—I (там же).

Позднее А. Б. Маркс предлагает следующий «модуляционный порядок для более крупных композиций»:

Но даже в первой половине XIX века понятие модуляции нельзя считать полностью установившимся в смысле перехода в другую тональность. Г. Вебер считал, что модуляция есть «последование одной гармонии за другой»[1], даже если последование строго однотонально. Сходного взгляда придерживались Лобе[2], учитель Глинки Ден[3]: модуляции делятся на «диатоническую» (leitereigene) или «тоническую» (то есть в пределах тона) и «уклоняющуюся» (ausweichende).

Во «Всеобщем учебнике музыки» А. Б. Маркса (1839) модуляцией называется совокупность «уклонений и переходов из одного строя в другой, равно как и возвращение в главный строй», «в более обширном смысле» — «вообще все гармоническое построение пьесы»[4].

Критерием отличия гармонии, относящейся к одной тональности, от чуждой ей чуть ли не до самого конца XIX века считалась строгая диатоничность (при альтерации — диатоничность гармонической основы), точнее, принадлежность диатонической гамме. Если понимание тональности в единстве двух ее сторон — ладомелодической (тональность как гамма) и аккордово-гармонической (тональность как единство «гармонического центра» с двумя неустойчивыми функциями — доминантой и субдоминантой; «тройная прогрессия» по Рамо) постепенно закрепилась в теории со времен Рамо, то прежнее понимание смены тональности до сего времени в какой-то мере зависит от трактовки тональности как гаммы: чужая гамма — значит другая тональность и, следовательно, модуляционное явление.

О последовании аккордов V—III нат. (в миноре), которое современной наукой признается бесспорно внутритональным, немодуляционным, Г. Вебер пишет: «В мягком ладу (то есть в миноре — in weicher Tonart. — *Ю. Х.*) возможно образовать такого рода последования только с помощью введения чуждого гамме [leiterfremde] аккорда» (разрядка моя. — *Ю. Х.*). И тут же показано, что «чуждый гамме» (то есть недиатонический) — значит, из другой тональности[5] — аккорд

	Dur	Moll	Dur
В мажоре:	C-dur, D-dur, G-dur,	E-moll, A-moll, D-moll,	F-dur, C-dur

В миноре: A-moll, C-dur, G-dur, E-moll, F-dur, D-moll, A-moll
(A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bd I, Leipzig, 1841, S. 193, 195.)

[1] G. Weber. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst... Bd II. Mainz, 1818, S. 1.

[2] И. Х. Лобе. Музыкальный катехизис. М., 1905, стр. 71 (1-е изд.—1851). Приведем образец «модуляции в пределах лада»

-C dur: I-V$^6_5$ |I-I$_6$ |V$^6_5$-I |V |I-VI |IV-II$_6$ |II$^6_4$-V$_7$ |I ||

[3] S. Dehn. Theoretisch-praktische Harmonielehre. Berlin, 1840, S. 228.

[4] Цит. по русскому изданию (1893), стр. 252—253. Впрочем, Маркс уже понимает под модуляцией также и смену тональности и разделяет переход и отклонение.

[5] G. Weber. Op cit., S. 146. Заключительный аккорд «пикардийской терции» в баховском хорале (то есть мажорная тоника в конце минорной пьесы) также трактуется как смена тональности (стр. 272); даже малый доминантнонаккорд в мажоре объясняется как элемент другой тональности — одноименного минора (стр. 279).

до — ми — соль, стоящий между мажорной доминантой и уменьшенным трезвучием II ступени, отнесен не к ля минору (как все остальные), а к до мажору.

В «Учении о музыкальной композиции» А. Б. Маркса к инотональным аккордам — признакам отклонения — относятся, например, минорная субдоминанта и двойная доминанта в мажоре[1].

Закрепление термина «модуляция» за понятием перехода в другую тональность, окончательно установившееся, по-видимому, к середине XIX века[2], не привело, однако (да и не могло привести), к столь же окончательному и точному разграничению самих понятий модуляции и однотонального (тонально устойчивого) изложения. Сложность вопроса, который постоянно как бы возникает вновь, проистекает прежде всего от непрерывной эволюции самой европейской тональной системы, особенно во второй половине XIX века и в XX веке. С течением времени изменяется взгляд на границы тональности, постепенно укрепляется как допустимое понятие концепция расширенной, недиатонической тональности как идеи, более правильно объясняющей явления классической и романтической гармонии и единственно возможной для понимания современной музыки.

Курт пишет в «Романтической гармонии», что для объяснения начальных восьми тактов в сцене смерти Изольды немецкому теоретику Карлу Майербергеру (1883) понадобилась семикратная (!) смена тональности[3]. Геварт[4] же, а за ним и Катуар[5] разработали учение о смешанном (уже не чисто диатоническом) мажоро-минорном ладе, что позволяет, в частности, дать более верное толкование и вагнеровской гармонии. Риман уверенно считает тонические трезвучия в отклонениях принадлежащими единой (главной) тональности и обозначает их не как чужие тоники, а как простые функции[6]. Большую ценность представляет идея объединяющей тональности и объединяющей тональности высшего порядка, выдвинутая С. И. Танеевым на основе изучения им бетховенских модуляций[7]. Особенно важна танеевская мысль о системе подчинения тональностей единому (местному или главному) тональному центру. Танеев также считает, что если сделать отклонения в тональности, соответствующие аккор-

---

[1] A. B. Marx. Op. cit., S. 147.

[2] См. упомянутый труд А. Б. Маркса (1-е изд. 1837—1847), также работы: F. J. Fétis. Traité... de l'harmonie. Paris, 1844; Э. Ф. Рихтер. Учебник гармонии. СПб., 1868 (1-е изд. — 1853) и др.

[3] E. Kurth. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». Berlin, 1923, S. 281.

[4] F. A. Gevaert. Traité d'harmonie théorique et pratique, v. I—II. Paris — Bruxelles, 1905—1907.

[5] Г. Л. Катуар. Теоретический курс гармонии, ч. I—II. М., 1924—1925.

[6] Г. Риман. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. М., 1901, стр. 185—187 (1-е изд. — 1893). Впрочем, в той же книге Риман относит к модуляции и последование из нескольких аккордов внутри периода (стр. 77—78).

[7] «Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам». Примечания Вл. Протопопова. «С. И. Танеев. Материалы и документы», т. I. М., 1952, стр. 219—249; В. Беляев. «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева. «Русская книга о Бетховене». М., 1927, стр. 191—204.

дам каденции (например, к IV—II—V—I в мажоре), то эти тональности «сохранят между собой ту же связь, какую имели аккорды каденции»[1].

Катуар склоняется к тому, чтобы считать, что произведения, «написанные в форме одного периода или в двухчастной и простой трехчастной форме, в большинстве случаев придерживаются одного господствующего строя (тональности. — *Ю. Х.*)», а все встречаемые в них отклонения «признать средитональными»[2].

Примерно той же позиции придерживаются авторы первого издания «Бригадного учебника»: «Вводимое при помощи побочной доминанты трезвучие не создает ухода из главной тональности: оно рассматривается как обычная аккордовая функция ее». Побочные доминанты и субдоминанты «обостряют тяготения к аккордам различных гармонических функций тональности» и «повышают интенсивность общего движения», связанного «единой линией функционального тяготения»[3].

Значительно более радикальны взгляды Эрпфа на модуляцию: признаком модуляции не могут считаться сами по себе ни случайные знаки, ни побочные доминанты, ни функциональная отдаленность аккорда от тоники, ни пространственное или временное расширение эпизода с побочными доминантами (die Ausdehnung einer Klammerepisode). «Таким образом, в гармонии вообще нет критерия для модуляции. Обогащение тональной гармонии в новейшей музыке идет так далеко, что охватывает все гармонические средства», которые благодаря этому включаются в тональность. И если введение в тональность недиатонических гармоний хотят слышать как соответствующие модуляции, то тем самым «разрушают единство гармонического построения и разлагают богатство отношений на цепочку более или менее немотивированных беспрестанных тональных передвижений (Tonartsrückungen), в то время как прямым намерением композитора было развернуть это богатство. В живом художественном произведении гармония может быть только средством для модуляции — наряду с другими. Модуляция в принципе есть дело тематизма и формы, в котором принимают участие все силы и средства композиции; модуляция может быть достигнута лишь совместным их действием». «Не то обстоятельство, что появляется система доминантовых или заключительных формул, относящихся к новой тонике... а вступление новой темы есть решающий момент, который устанавливает новую тонику как тако-

---

[1] «С. И. Танеев. Материалы и документы», т. I, стр. 226—227.

[2] Г. Л. Катуар. Теоретический курс гармонии, ч. II. М., 1925, стр. 75. Правда, отклонения у Катуара являются видом модуляции (стр. 73). Но так как при модуляции строй «покидается» (стр. 41), а при средитональном отклонении «главный строй на самом деле нами не покидается» (стр. 73), то, по существу, у Катуара возникает противоречие: если «главный строй» не покидается, значит и модуляция не происходит (это верно) и «средитональные отклонения» (то есть вставки побочных доминант к обычным тональным гармониям) именно «средитональны», внутритональны, а не модуляционны.

[3] И. Способин, С. Евсеев, И. Дубовский, В. Соколов. Практический курс гармонии, ч. I. 1934, стр. 171 и 201.

вую». «В особенности надо освободиться от представления с модуляции школьных заданий по гармонии»[1].

Г. Шенкер относит отклонения к собственно однотональным последованиям. Так, побочную доминанту к VI ступени он обозначает просто как III ступень (в анализе арии Buß und Reu из «Страстей по Матфею» Баха, такты 9—10)[2]. Такую же трактовку отклонений мы находим впоследствии у Шенберга[3]. Точку зрения Шенберга разделяет Ф. М. Гершкович.

Эти новые трактовки соотношений однотонального изложения и модуляции обрисовывают определенную общую тенденцию, заключающуюся в двух основных идеях: 1) сближение отклонения с однотональным изложением и 2) анализ модуляции в связи с тематическим развитием музыкальной формы. Обе идеи мы находим в высказываниях И. В. Способина, относящихся к тридцатым годам. По свидетельству Ю. Н. Тюлина, Способин в то время придерживался взгляда, что отклонение есть разновидность однотонального изложения, а модуляция — категория формы[4].

Возможно, в какой-то мере новые трактовки понятия модуляции косвенно связаны с развитием гармонии в XX веке. Если, например, в тональность включается VI мажорная ступень с прямым ее переходом в тоническое трезвучие, то нет уже большого препятствия, заставляющего нас считать обороты VI< —II или VI< —IV>[5] всегда чем-то принципиально внеладовым, относящимся только к области модуляции; ведь это, в сущности, хроматизированные варианты строго тональных последований VI—I, VI—II, VI—IV[6]. Поэтому можно считать, что в изменении взгляда на границы тональности и модуляцию своеобразно отражается воздействие музыкальной практики XX века.

Но другая причина оказывается еще более весомой: это углубление и более подробная разработка учения о модуляции на протяжении последних ста лет. То, что сама модуляционная система полностью сложилась в своем классически развитом виде уже в XVIII веке, а ее теория — лишь много позднее, не является чем-то необычным: ведь и теория классических музыкальных форм получила настоящее развитие

---

[1] H. Erpf. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927, S. 98—99.

[2] «Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler». Bd I, Harmonielehre. Stuttgart und Berlin, 1906, S. 187. У него же: модуляцией можно считать лишь такую перемену тональности, при которой первоначальная тональность не возвращается назад длительное время.

[3] A. Schoenberg. Harmonielehre. Wien, 1911; Structural functions of harmony. New York, 1954.

[4] Правда, впоследствии Способин отошел от этой своей точки зрения.

[5] Знаки < и > после римской цифры указывают на хроматическое повышение или понижение соответствующего тона аккорда. Эти знаки без арабской цифры относятся к терции.

[6] Так, например, обороты типа и VI — и III (в мажоре), аккорды которых входят в единую (мажоро-минорную, хроматическую) систему у Геварта и Катуара, образуют отклонения, не выходящие за рамки тональности («средитональные отклонения» по Катуару). Но если тональность не покидается, то нет и оснований относить такие отклонения к модуляции.

в основном в послебетховенское время[1]. Поэтому историческая эволюция понятия модуляции — это прежде всего открытие новых сторон в гармоническом построении музыкального произведения как целого, исследование связей между различными факторами гармонии и музыкальной формы (модуляция и форма[2], модуляция и тематическое развитие, модуляция и жанр). И, обращаясь сегодня к проблеме модуляции у Бетховена с нынешними понятиями о модуляции, мы не хотим ни в какой мере модернизировать классиков, а только выявить некоторые важные стороны модуляции, на которые до сих пор мало обращалось внимания. В рамках настоящей статьи могут быть затронуты лишь некоторые вопросы теории модуляции в произведениях Бетховена, вопросы преимущественно более общего характера, в наименьшей мере — конкретное выполнение модуляции (эта сторона исследована наиболее подробно).

ПОНЯТИЕ МОДУЛЯЦИИ

Итак, «модуляция есть переход из одной тональности в другую», «модуляция есть смена тональности», «модуляция есть установление новой тоники», «модуляция есть переход в другую тональность, завершающий какой-либо раздел музыкальной формы» — исходим мы от общепринятых определений. В то же время «кратковременный переход, не закрепленный каденцией», принято считать не модуляцией в собственном смысле, а отклонением. Таким образом, для модуляции существенны: 1) появление гармоний другой тональности, 2) каданс в новой тонике, 3) продолжительность отсутствия главной тональности, 4) совпадение с окончанием раздела формы.

Связь с тематическим развитием как таковая в распространенных определениях модуляции не учитывается[3].

Эти называемые обычно признаки модуляции, очевидно, наиболее определенны, когда их действие совместно. На каждый же из них в отдельности вряд ли можно полагаться. Побочные доминанты могут иметь характер и значение аккордов с хроматическими неаккордовыми звука-

---

[1] По существу, первое классически разработанное учение о гомофонных формах мы находим у А. Б. Маркса (Die Lehre von der musikalischen Komposition, I—IV. Leipzig, 1837—1847). Предшествующие ему крупнейшие учения о композиции (например, G. Weber. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst... Mainz, 1817—1821; A. Reicha. Traité de haute composition musicale. Paris, 1824—1826 и др.) явно уступают ему по глубине изучения законов этих новых для теории форм (даже трактат Рейха).

[2] Характерно название одной из работ Римана: «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальной форме» (1887). Исследованию формообразующей стороны модуляции посвящены упомянутые работы Танеева; глубокие мысли о связи модуляции с формой высказываются Танеевым также в его знаменитом вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» (1909).

[3] Помимо Эрпфа (и задолго до него) о связи модуляции с тематическим развитием говорил Риман: «Вступление чужой тональности (модуляция) связывается обычно с построением новой темы» (H. Riemann. Katechismus der Musik-Ästhetik. Leipzig, 1903, S. 44).

ми — проходящими, вспомогательными (Бетховен, отклонение в субдоминанту в главной теме финала пятой симфонии). Недиатонические последования могут возникать на основе переменности функций (Шуберт, побочная тема финала симфонии C-dur). Обороты полных совершенных кадансов могут оказаться в середине построения (Бах, прелюдия d-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира»).

Процесс отхода, удаления от тоники и установление другого центра тяготения, очевидно, допускает многоступенную градацию, в зависимости от того или иного сочетания основных факторов удаления:

1. Расстояние между тональностями (например, в обычных условиях E-dur дальше отстоит от C-dur, чем G-dur, а H-dur — дальше, чем E-dur). Степень тональной удаленности определяется при этом конкретным соотношением общих и различных элементов между тональностями, их количеством и значением, интервальным соотношением тоник;

2. Продолжительность удаления (чаще всего — чем дольше не появляется исходная тональность, тем большей при прочих равных условиях оказывается и глубина удаления);

3. Интенсивность удаления. Эффект большего или меньшего удаления от исходной тональности зависит также и от того, будет ли устанавливаться новая тональность, насколько и какими средствами она будет закреплена, насколько она подчинит себе все остальные, или исходной тональности будет противопоставлено непрерывное модуляционное движение и т. д.

Конкретно градация постепенности при движении от исходного устоя, тоники, тональности к другим центрам тонального притяжения может быть представлена следующим образом:

1. Последование близких диатонических гармоний: I—V (Бетховен, 3-я соната для фортепиано, I часть, такты 1—2). Согласно закону переменности функций этот оборот допускает истолкование: IV—I с тоникализацией на аккорде тяжелого 2-го такта[1];

2. Последования диатонических гармоний, дальше уводящие от тоники. I—IV (Бетховен, 11-я соната, Adagio, такты 6—7)[2]. В подходящих метрических и ладовых условиях оборот I—IV уже совпадает с отклонением;

3. Внутриладовые диатонические отклонения в оборотах типа: VI—II—V—I (автентические разрешения по образцу V—I: Бетховен, 1-я соната для фортепиано, I часть, последние такты). Из оборотов этого рода особо надо выделить последование I—VII—III в натуральном миноре (Бетховен, 6-я соната, реприза I части, такты 17—24). Это уже настоящее отклонение, но только без введения «инотональных», хроматических звуков;

---

[1] «Переменная тоническая функция» по определению Ю. Н. Тюлина (Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. М., 1966, стр. 155).

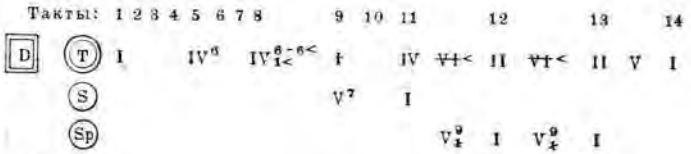
[2] И. В. Способин считал, что у Бетховена оборот тоника — субдоминанта сближается с отклонением (И. В. Способин. Лекции по курсу гармонии. М., 1969, стр. 166).

4. Введение недиатонических элементов. Полиладовость без отклонения. У Бетховена — большая редкость. Пример такого рода приводится Тюлиным: Бетховен, 1-й квартет, I часть, такты 8—1 перед репризой[1] (интенсивное и однозначное тяготение доминантсептаккорда фа мажора исключает допущение какой-либо другой тональности, но нисходящие и восходящие до-мажорные гаммы звукорядно не совпадают с ладовой диатоникой фа мажора).

Некоторые альтерации, допускающие истолкование их в качестве тональных, но недиатонических гармоний (у Бетховена в такой роли — чаще всего «фригийская» неаполитанская гармония): Бетховен, 3-й концерт, I часть, такты 11—12 (местные функциональные связи создают отклонение в субдоминанту, что подчеркнуто секвенцией на кварту вверх от тоники, но в то же время соотношение всех гармоний подчинено главной тонике и вследствие их функционального контраста создается общее тональное тяготение гораздо большей силы и интенсивности, чем при автентических оборотах 1—9 тактов);

5. Отклонения в рамках гармонически устойчивой и тонально-замкнутой структуры (предложения, периода):

Бетховен, 2-я симфония, I часть, главная партия[2].



Такие отклонения не только не расшатывают главную тонику, но, наоборот, укрепляют ее, так как побочные доминанты, утяжеляя, усиливая важные для тонального развития гармонии, в данных условиях лишь интенсифицируют общее тяготение к тонике. При вставлении промежуточных побочных доминант основные гармонии (здесь: I—IV—II—V—I) ни в коей мере не лишаются своего тонального действия (функции), какое они имели бы и без этих «Klammerdominanten» («доминант в скобках» — выражение, идущее от Римана). По сущест-

---

[1] Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии, стр. 169—170.

[2] Условные знаки: в двойном квадрате указывается главная тональность (в простых квадратах — возможные далее подчиненные тональности); в двойном кружке — отношение гармонии непосредственно к основному тональному центру в устойчивых построениях, объединяющая тональность — в неустойчивых; в простых кружках — отклонения; перечеркнутая римская цифра означает побочную функцию в отклонении («зачеркнутая» функция главной тональности); обращения никогда не указываются; арабские цифры (справа) обозначают прибавленные (если цифра зачеркнута, то пропущенные) звуки аккорда по отношению к функциональному фундаменту.

Функциональные обозначения: большие буквы — мажор, малые — минор (S — мажорная субдоминанта, p — минорная параллель к тонике, N — неаполитанская гармония, n — неаполитанская минорная). Чтение составных обозначений: DDp — от мажорной доминанты — доминантовая параллель (то есть си минор по отношению к до мажору).

ву, такие побочные доминанты есть не что иное, как хроматизация («альтерация») диатонических побочных доминант (здесь: I—IV—I—IV—VI—II—VI—II—V—I), превращение скрытого автентического оборота V—I (на ступенях I—IV и VI—II) в явный (центробежная хроматика)[1];

6. Более далекие уходы: кадансы не на тонике. Полукаданс на доминанте (или на другой ступени) в конце построения: Бетховен, 1-я соната для фортепиано, I часть, такт 8; Бетховен, квартет e-moll, ор. 59 № 2, I часть, такт 20. Полный каданс не на тонике (на V ступени, III ступени и на других ступенях): Бетховен, 1-я симфония, IV часть, конец начального периода главной темы (такт 8 от Allegro); 16-я соната, I часть, такт 11 (конец 1-го предложения главной темы);

7. Наибольшие удаления от тоники — в собственно-модулирующих частях — серединах, связующих партиях, разработках.

Где же здесь граница между однотональным изложением (тяготение — к исходной тонике) и модуляционным (тяготение к новой тонике перевешивает)? С какого момента преодолевается притяжение к одному центру и устанавливается безусловное преобладание другого?

Несомненно, что основной тон всякого нетонического аккорда, в какой-то мере уже обладает опорностью, что дает основание говорить о смещении центра тяготения, изменяет пути ладомелодических тяготений, даже если аккорд — диссонирующий. В 4-м такте первой сонаты[2] тонические звуки *ля-бемоль* и *фа* тяготеют к доминантовому *соль*. А смещение центра тяготения может быть названо модуляцией: и переменно-функциональный автентический оборот I—IV, и натурально-ладовый I—VII—III (в миноре), и отклонение ~~II~~ — V, и — тем более — полный каданс на доминанте в конце периода.

Удаление от тоники происходит здесь постепенно. Более того, отдельные этапы удаления как бы «заходят» друг за друга: введение инотонального элемента в конце разработки 1-го квартета не дает ощущения модуляции, а переход к аккорду параллельного мажора (I—VII—III) представляет собой ярко выраженное отклонение. Таким образом, повторяем, все это может быть названо модуляцией. Но эти модуляции неравноправны друг с другом: при прочих равных условиях I—IV сильнее, чем I—V; VI—III дальше отходит от тоники, чем I—IV; хроматическое отклонение сильнее диатонического; каданс на другой ступени служит закреплению другой тоники и т. д. Если все это — модуляция, то модуляция на разных «уровнях», различных «рангов» или «классов».

---

[1] Эта идея близка взглядам И. В. Способина, которых он придерживался в 30-е годы (см.: И. В. Способин. Лекции по курсу гармонии, стр. 23).

[2] В дальнейшем изложении произведения без указания автора будут обозначать сочинения Бетховена, без указания части — I часть, название «соната» без указания исполнительского состава — сонату для фортепиано.

Который из этих видов модуляций должен быть принят за основную ее категорию? Решающим критерием в этом следует считать прежде всего выразительный эффект перехода в другую тональность и главное — его художественное значение. Основная категория модуляции та, которая связана с наиболее сильным эффектом тонального смещения. Однако для его осознания недостаточно принимать во внимание лишь те чисто гармонические процессы, которые описаны выше. Необходимо связать категорию модуляции с ее общим художественным действием, значением для музыкального произведения в целом.

МОДУЛЯЦИЯ И ФОРМА

Необходимость выбрать главную категорию модуляции как наиболее важную по своему значению для целого вынуждает нас учитывать взаимодействие собственно гармонических факторов с другими элементами музыки — в первую очередь метром, ритмом (в широком смысле), структурным членением, а также с тематическим развитием. Видимо, Эрпф прав: в процессе модуляции участвуют все средства и силы композиции. Отсюда неизбежность постановки вопроса об отношении модуляции к форме.

При этом обнаруживается, что кажущийся всегда примерно одним и тем же процесс перехода в другую тональность в действительности представляет собой несколько групп различных явлений в зависимости от того, в какой композиционной форме он происходит. Модуляция в периоде — не то же самое, что модуляция в простой трехчастной форме, а модуляция в рондо — качественно иное явление по сравнению с модуляцией в сонатном аллегро. В пределах одного стиля они кажутся одинаковыми процессами лишь тогда, когда их рассматривают с точки зрения некоторых технических средств выполнения (как это делается обычно в школьных учебниках). Но средства модуляции не есть сущность модуляции как процесса тонального развития.

Прежде чем непосредственно перейти к рассмотрению этих различий, необходимо разграничить два рода модуляции, на что обычно не обращается специального внимания: 1) модуляция как закрепление, установление новой тональности (упрощенно: модуляция-закрепление), 2) модуляция как непрерывное тональное движение (соответственно: модуляция-движение).

Не будучи абсолютными противоположностями, эти два рода модуляций в их «чистом» виде качественно различны — как устойчивое пребывание в чужой тонике и беспрестанное странствие по чужим тональностям.

Итак, рассмотрим различия в степени удаления, продолжительности и интенсивности тонального движения в различных формах.

1. Период

16-я соната, такты 1—45:

Такты	1	11	12	22	26	39	45
	G	D	F	C	G	D(=V)	

В конце первого предложения (11-й такт) — полный каданс в доминанте, в 22-м — полный каданс в субдоминанте, в 26-м — в тонике (заключительный каданс 2-го предложения), в дополнении — полукаданс на доминанте (такт 39). Звучания ре мажора в тактах 9—11 недостаточно, чтобы преодолеть уже созданное тяготение к *соль;* едва достигнутая тоника (такт 11) тут же покидается (такт 12) и таким образом ре мажор не успевает закрепиться как тональность, он остается отклонением в пределах главной тональности соль мажор. Такты 12—22 повторяют первое предложение на тон ниже. В результате возникает необычайно смелый эффект: фа мажор не может быть понят как самостоятельная тональность из-за резкого противоречия с основной тоникой, это ведет как к неизбежному следствию к кадансу в до мажоре (такт 22; до мажор есть объединяющая тональность для соль мажора и фа мажора). Но каданс в этой тональности также не может быть устойчивым, так как до мажор — субдоминанта, которая в условиях классического лада не обладает заключительным действием[1]. Кроме того, этому препятствует тональное тяготение, возникающее между заключительными гармониями обоих (одинаковых!) одиннадцатитактов — ре мажор и до мажор[2] (такты 11 и 22) объединяются обобщающей тоникой соль мажор, которая, взаимодействуя с начальным почти восьмитактовым звучанием соль-мажорного трезвучия, оказывается безраздельно господствующей в периоде. Главенство тоники достигается, несмотря на всю сложность тональной структуры периода и завершающий полукаданс в доминанте (так как внутри периода был сделан один шаг в субдоминанту, выходящий за пределы трех основных функций, то для поддержания тонального равновесия в конце делается один шаг в доминанту).

Таким образом, процесс тонального развития в этом периоде обнаруживает постепенное, диалектически противоречивое становление тонального центра необыкновенной мощи, способного уверенно подавить все попытки сместить его и только усиливающегося от этих попыток.

1-я симфония, III часть, такты 1—8:

Такты	‖: 1	3 4	5–6	7–8 :‖
	C	G	C	G

[1] Об этом справедливо писал Риман («Систематическое учение о модуляции». М., 1929, стр. 20—21).

[2] Применяемые здесь термины «до мажор», «соль мажор» и т. д. могут обозначать и тональности, и отдельные аккорды, гармонии, ладовые звукоряды.

Заключительный каданс в соль мажоре в одном отношении производит модуляционный эффект: главная тональность покидается надолго (далее следует обширная модуляция-движение с закреплением одной из доминантовых тональностей). Но тональность соль мажор не успевает установиться настолько, чтобы она могла преодолеть силу («массу») начального до мажора. Поэтому модуляции-закрепления здесь фактически нет, хотя эффект каданса не на тонике, а на доминанте и весьма сходен с модуляцией, если вырвать период из контекста.

Кроме того, для всех тональных структур подобного рода (каданс на звуке тонической квинты в пределах построения) может быть действительно одно древнее правило гармонии: кадансы на тонике и доминанте принадлежат одному тону[1]. Четырехкратное последование подчеркнутых в гармонии основных тонов *до* и *соль* служит укреплению тоники *до*, в гармонию которой они складываются. В системе мажора и минора то же в принципе касается и последования гармоний I—III в аналогично построенном периоде.

2. Простые двухчастная и трехчастная формы

8-я симфония, IV часть, такты 1—28

1–6	7–9–10	11–17–19–23	24–26–28
F	gF C	C F	g F

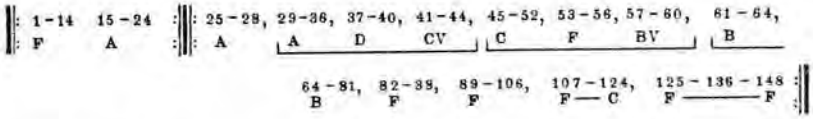
Отличие от модуляции в периоде (даже столь развитого, как в главной теме 16-й сонаты) состоит в том, что простая двухчастная или трехчастная форма содержит часть — середину, специальное назначение которой — противостоять начальному изложению мысли и ее гармоническому устою. Поэтому даже в тех случаях, когда середина выдержана на ярко тяготеющей к тонике доминантовой гармонии (на доминантсептаккорде — трио менуэта 1-й симфонии; на доминантовом нонаккорде — трио менуэта 18-й сонаты), эта доминанта приоб-

[1] По происхождению оно связано, по-видимому, с парным родством средневековых ладов: I и II, III и IV, V и VI, VII и VIII (каждая пара имеет общую тонику-финалис). Так, например, доминантовый тональный ответ в фуге, по существу, есть повторение темы в другом ладу того же тона: если в теме лад автентический (с ходом на квинту I—V), то в тональном ответе лад плагальный (V—I главного тона), и наоборот (ср. фуги Баха es-moll и b-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира»). Своеобразное отражение этого правила мы усматриваем в сохранившемся до нашего времени термине «однотональная фуга» по отношению к тем фугам, которые имеют вступление только от опорных звуков одного тона (то есть в тонике и доминанте). См. в кн.: С. С. Григорьев и Т. Ф. Мюллер. Учебник полифонии. М., 1961, стр. 276—281. Подробнее о системе кадансов каждого из старых ладов см. в трактате Свелинка «Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling» (в издании: «Werken van Jan Pieterszn Sweelinck», Deel X. Leipzig, 1901, S. 29—50). Очевидно, каждая ладотональная система, достигшая высокого развития, предполагает такого рода объединения крупного плана, позволяющие охватить все богатство свойственной ей гармонии.

ретает значение «антитоники», переменно-функционального устоя[1]. Хотя это нельзя называть модуляцией (гармонии принадлежат главной тональности), но эффект «антитональности» родствен модуляционному — на одном из «уровней».

Из этой «антитональной» направленности середины происходит тенденция к собственно модуляционному ее построению. В приведенном примере из 8-й симфонии модуляционный эффект значительно, качественно сильнее, чем в периодах. Модуляционны здесь: 1) покидание тоники на протяжении целой части формы (середины); 2) quasi-закрепление тональности доминанты на протяжении всей середины после полного каданса на доминанте (такт 10). Впрочем, нетрудно доказать, что такая модуляция не затрагивает глубинных устоев тональности: если бы в середине по-настоящему установилась новая тональность (до мажор), мы ощущали бы пребывание на органном пункте *до* как покой, устойчивость. Но этот органный пункт производит впечатление подготовки взрыва (который и наступает непосредственно вслед за этим в 17—18 тактах). Органный пункт на *до* — не тонический, а доминантовый. А следовательно, нет и настоящей модуляции, устраняющей непосредственно ощущаемое тяготение к тонике.

7-я симфония, III часть, такты 1—148 (до трио)



Хотя форма этой темы, казалось бы, та же самая, что и в предыдущем примере, глубина модуляции здесь намного больше. Сама тональность ля мажор дальше отстоит от фа мажора, чем более традиционная доминанта (до мажор). Каданс в ля мажоре в конце периода, с одной стороны, поддерживает структурную устойчивость (основные тоны главных гармоний складываются в устойчивую тоническую терцию *фа — ля*), но с другой — отчасти нарушают ее (продолжительное противоречие *до-диеза* — терции ля мажора по отношению к тонической квинте — звуку *до*). Ля мажор по общей протяженности звучания приближается к начальной длине главной тональности и закреплен повторениями кадансовой формулы. После ухода в ля мажор главная тоника отсутствует очень долго, а тональности середины прочно «заслоняют» ее, не создавая ощущения непосредственного тяготения к ней.

В результате модуляция в этой теме действительно способна преодолеть притяжение главной тоники. Однако такая модуляция не

[1] Риман поэтому называет середину «промежуточным миксолидийским членом» формы. H. Riemann. Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). Leipzig, 1897, S. 86 (разрядка моя. — *Ю. Х.*).

устанавливает новой тоники, способной по-настоящему противостоять главной. Это как бы модуляция средствами отклонения, без установления нового центра. Интенсивность собственно модуляционного процесса внутри периода для этого недостаточна: ля мажор установился слишком «легко», без предварительного основательного разрушения главной тональности и без поддержки собственных родственных тональностей.

3. Сложная трехчастная форма

2-я соната, III часть

I. Скерцо	‖:	1—8	:‖	‖:	9-12,	13-16-19,	20-25,	26-32,	33-44	:‖
	‖:	A A	:‖	‖:	fis	gis	gis-gis		A-A	:‖
II. Трио	‖:	1-5,	6-8	:‖	‖:	9-11,	12-13,	14-16,	17-24	:‖
	‖:	a	e	:‖	‖:	C	d	a	a	:‖

III. Скерцо da capo

Подобного рода сложные (составные) формы обладают характерной двойственностью: их можно считать и единой формой, и чередованием двух форм (по типу Менуэт I — Менуэт II — Менуэт I da capo в старинных сюитах). В соответствии с этим и тональная их структура может рассматриваться: 1) как чередование двух модуляционных циклов (при этом тональность средней части, если она не совпадает с основной, трактуется как самостоятельная) или 2) как единый модуляционный цикл, охватывающий все сочинение (тогда новая тоника средней части должна считаться модуляционного характера закреплением устоя на новой высоте).

В отношении гармонии двойственность и состоит в том, что тональную структуру таких форм необходимо рассматривать с обеих точек зрения одновременно.

По сравнению с предыдущими примерами новым здесь является длительное закрепление новой тоники. По своей силе и прочности тональность трио лишь немного уступает главной, почти равноправна с ней, (хотя и имеет все же подчиненное значение). На всем протяжении трио вообще не ощущается гармонического тяготения к ля мажору, новый центр властвует безраздельно, поддерживается подчиненными ему родственными тональностями.

Таким образом, здесь уже не может быть сомнений в том, имеем ли мы дело с модуляцией или с отклонением. И если уже в середине темы скерцо 7-й симфонии тональное развитие носило безусловно модуляционный характер, то здесь модуляция приобретает еще одно, принципиально новое качество. Если «антитональность» середины скерцо противопоставляется главной тональности как противоположность, диалектически выведенная из самой сущности начального

тезиса (то есть как производный контраст), то в трио новая тональность присоединяется как бы извне и не соприкасается непосредственно с частью, которой она противопоставляется (контраст сопоставления). В этом проявляется принципиальное различие между модуляцией-переходом и модуляцией-сопоставлением.

Особо следует подчеркнуть значение средства, крайне важного для установления новой тональности — введение новой темы. Побочная тема (в широком смысле — подчиненная, контрастирующая главной) обычно уступает главной по значению: она не столь ярка, меньше по масштабам, менее устойчива по структуре. Однако сам факт ее введения требует в большинстве случаев хотя бы небольшого участка экспозиционного изложения. Гармонически экспозиционность достигается относительной устойчивостью тональности, то есть закреплением подчиненной тональности в качестве местного центра.

Вообще, следует придать большое значение взаимозависимости между мотивным развитием и характером тональной связи (и — шире — между тематизмом и гармонией). Тип тональных связей (в особенности на большом расстоянии) не безразличен по отношению к типу мотивных связей. Однотемная форма строится на разнообразном повторении основных мотивов. При этом мелодические и аккордовые частицы в большей или меньшей мере сохраняют свои контуры, благодаря чему связи между частицами могут быть представлены как их транспозиции (в соединении с другими приемами видоизменения). Если же появляется новая тема, то транспозиция старых мотивных частиц прекращается и может уступить свое место аналогичным преобразованиям частиц другой темы. Отсюда качественное различие между модуляцией в однотемной форме и многотемной. Его можно сравнить с различием между развитием в пределах одного и того же лада («мотивного лада», если возможно применить такое выражение) и переходом от одного лада к другому.

Взаимодействие тонального мотивного развития, рассматриваемого с точки зрения модуляции, неизбежно ставит вопрос о характере перехода от одной темы к другой (а также о возвратном переходе): есть ли «мотивная модуляция» или переход совершается скачком?

В скерцо 2-й сонаты таких переходов нет (вторая тема — трио — вводится сопоставлением, скачком). Модуляция происходит скачкообразно, без переходных звеньев[1]. Это, так сказать, одно закрепление (тональности ля минор) без собственно модуляционного движения, что типично для «составной» формы с трио.

16-я соната, II часть

I	1 – 8,	9 – 13,	14 – 16	17 – 19,	20 – 22,	23 – 26, 27 – 34
	C		G	d	C	C

[1] Здесь, как и в других случаях, наш анализ не может охватывать всего богатства бетховенского развития формы. Так, мы вовсе не рассматриваем мотивного родства тем (ср. такты 21—22 скерцо и тему трио).

II 35, 36–41, 42–45, 46–49, 50–63, 64
c As As f c C

III 65–98 = 1–34

Кода 99, 100–101, 102–103, 104, 105–106, 107–108, 109–119
C F C F C

Согласно общепринятой у нас классификации форм сложная трехчастная с эпизодом относится к той же группе, что и сложная трехчастная с трио. Поэтому можно было бы предположить,что и модуляционное строение их будет аналогично. Однако сходства между ними значительно меньше, чем ожидается.

Главное различие заключается в том, что в трио скерцо новая тональность господствует безраздельно, а в этом эпизоде очень скоро выясняется непрочность нового центра. В трио две основные тональности не соприкасаются друг с другом, а здесь новая тоника (ля-бемоль мажор) и вводится кратким, но связным переходом ($C — c — As$), и покидается с помощью обстоятельной модуляции к главной тонике. Здесь впервые нам встречаются модуляция одновременно тональная и тематическая (мотивная), что представляет собой еще одно существенное различие в типе модуляции.

Художественное богатство модуляционного развития в подобной форме выражается в объединении тонального движения двух «рангов»: «внутреннего» движения в пределах I части и возвышающегося над ним «междутемного» (краткий переход к новой теме и обширное модуляционное возвращение). Подобно тому как отклонения внутри периода оказываются в конечном счете внутритональным явлением, модуляция внутри трехчастной темы кажется большим кругом около тоники по сравнению с покиданием тоники за пределами темы.

4. Рондо[1]

1-й концерт для фортепиано, III часть.

гл. тема	ход	1 поб. тема	ход	гл. тема	
1 — 20,	21 – 40	41 – 65	66 — 128	129 — 151	152 – 171, 172 – 191
C-G-C,	C-G-C,	C-a-D-G,	G-Es-c-g-G,	Des-Es-f-c,	C – G – C, C – G – C,

2 побочная тема				ход	
192 – 207,	208 — 226,	227–238,	239 — 260,	261 —— 273,	274 —— 310
a-e-a-e,	d-C-d-C-a,	a — a,	g-F-g-F-d-a,	a-F-d-F-d-a,	Es-F-g-d-F-C

[1] В настоящей статье термин рондо применяется в том значении, какое придавалось ему Бетховеном. С точки зрения нынешней классификации форм, основная для Бетховена форма рондо трактуется как рондо-соната.

гл. тема		ход	1 поб. тема	ход
311 - 330,	331 - 350,	351 — 381,	382 — 436,	436 — 485,
C - G - C,	C - G - C,	C-e-As-f-Es-f-c,	C-As-f-c-C,	C-F-d-C-H-Fis-h-G,

гл. тема	кода
486 - 505	506 - 571
C - G - C,	C - a - C

Принципиально новой по сравнению с рассмотренными ранее является здесь модуляция-переход от главной темы к первой побочной, представленный в двух вариантах — в тактах 41—65 и 351—381. В отличие от аналогичного модуляционного перехода от второй темы к первой во II части 16-й сонаты, эта модуляция не имеет характера продолжающей составной части, как бы второго отдела темы (в чем сходство с более обычными серединами в простых формах), здесь нет характера восстановления ранее нарушенного тонального равновесия (в чем можно усматривать нечто вынужденно-необходимое, питающееся энергией другого стимула формы). Такая модуляция совершенно самостоятельна; это часть формы, специальное назначение которой — переход в другую тональность. Следовательно, связующая партия сонатного типа, появляющаяся в высших формах рондо, есть модуляция в наиболее прямом и полном смысле этого понятия. Здесь определенная часть формы словно освобождается от всех других композиционных функций ради сосредоточения на эффекте преодоления уже прочно установившейся главной тональности и завоевания новой тоники. Вместе с появляющимся далее большим массивом доминантовой тональности побочной темы, связующая партия образует высокоразвитый тип модуляции-закрепления.

Встречаются здесь и модуляции рассмотренных ранее разновидностей: межтемная возвратная (такты 129—151, 274—310) и сопоставление (введение 2-й побочной темы), по своему «рангу» стоящие близко к уводящей во вторую тему; внутритемная (во всех трех темах); модуляция в конце периода (в главной и во второй побочной). Как и во II части 16-й сонаты, красота модуляционного построения формы, в первую очередь, зависит от строгого соподчинения модуляций различного «уровня», когда каждая модуляция более высокого порядка выполнена как контраст по отношению ко всей структуре, содержащей модуляцию соответственно более частного значения.

5. Сонатная форма

Самая развитая из гомофонных форм естественно имеет и наиболее сложное модуляционное строение. Более того, принцип конструкции сонатной формы органически включает в себя модуляцию в качестве

одной из коренных основ формы. Поэтому закономерно ожидать от сонатной формы еще одного варианта выполнения модуляции.

21-я соната, I часть.

Экспозиция[1]

гл. партия 1 – 13	св. п. 14 — 34	поб. партия 35 — 74	заключ. и перех. 75 — 82 — 89
C – G – F – cV	C – G – a – eV – EV	4 раза ‖: E – cis – E :‖	E – A – E – a – e – a – e – C – F

Разработка

90 — 96 – 100 – 104 — 112 – 116 – 120 – 124 – 128 – 132 – 136 – 142 – 155
F – C – g — c – f – b – As – f – C – F – B – es – h – c – cV – CV ———

Реприза

гл. п. 156 — 173	связ. партия 174 — 195	поб. партия 196 — 235	заключ. и переход 236 — 248
C – G – F – cV – Des – Es – cV – C – G – a – aV – AV	A – fis – A – a – C –	2 раза ‖: a – C :‖	– C – F – C – f – c – F – C – F – f

Кода

248 ——— 302
As – b – c – f – cV – CV – d – C – a – C – d – C – a – C – a – C – G – F – C

Из рассмотренных ранее видов модуляции здесь нет самого элементарного из них — сопоставления (при введении новой темы). Тональные смены-отклонения встречаются внутри тонально устойчивых разделов (главной, побочной и заключительной партий).

Еще больший вес, чем в рондо, приобретает связующая партия (ход).

Но особо выдающейся частью сонатной формы является, конечно, разработка. В отличие от связующей партии разработка не только специально посвящается модуляционному развитию, но противостоит всей экспозиции как целому — так, как будто главная тема, модуляционный ход и побочная тема с заключительной частью составляют вместе одну гигантскую «сверхтему», тему наивысшего порядка[2]. Благодаря этому разработка (будучи по исходному своему значению возвратной модуляцией, симметрично отвечающей на модуляцию при переходе ко второй теме и, следовательно, стоящей с

[1] Повторение экспозиции не учитывается (два такта первой вольты после 85-го такта считаются повторением тактов 1—2 и не нумеруются).

[2] В этом сравнении учитывается аналогия между сонатной разработкой в ее отношении к экспозиции и серединой простой трехчастной формы в ее отношении к начальному периоду — формами, структурно сходными друг с другом.

ней в одном ряду с точки зрения модуляционных «рангов») по тональному удалению, продолжительности и интенсивности намного превосходит аналогичные свойства модуляции в связующей партии, приобретая тем самым новое значение тонального движения высшего (и теперь уже — наивысшего) порядка. Соотношение между модуляциями внутри экспозиции и в разработке на высшем уровне воспроизводит соотношение между модуляциями в конце периода и в середине простой трехчастной формы (вспомним скерцо 7-й симфонии).

В результате модуляция-разработка оказывается самым развитым, самым «высоким» по классификационной шкале видом модуляции.

Совмещение модуляций различных «рангов» — от самого низшего до самого высшего — в пределах единой формы особенно настоятельно требует соответственных разграничений при анализе. В целях большей наглядности иное понимание модуляции целесообразно выразить и графически. Применяемый обычно для этого способ нотации не может отразить тех качественных различий между модуляциями, о которых здесь сейчас говорилось. Тем самым подвергается искажению план модуляционного построения формы.

Конечно, никакая схема не в состоянии выразить гениальность модуляционного замысла, адекватно передать всю сложность тончайших нюансов тональной структуры. Но схема не должна быть и столь плоской регистрацией тональностей, как последняя из приведенных здесь, где, например, тональный центр главной партии имеет почти то же значение, что и эпизодически появляющиеся в разработке местные тоники до мажора и до минора[1]. При всей условности, всегда свойственной схеме, она должна отражать хотя бы наиболее крупные, наиболее важные из названных различий между модуляциями[2]. Тональная структура I части «Авроры» в действительности вовсе не представляет собой почти непрерывной модуляции, как говорит об этом схема.

КЛАССИФИКАЦИЯ МОДУЛЯЦИЙ В ИХ ОТНОШЕНИИ К ФОРМООБРАЗОВАНИЮ

Анализируя различие типов модуляции в связи с формообразованием и в зависимости от него, мы нащупываем наиболее достоверное различие между однотональным изложением, осложненным диатониче-

---

[1] Схема на стр. 351 почти точно совпадает с приводимой Риманом («Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах», стр. 229—232). Придерживаясь того же принципа в определении тональности, Риман соблюдает его еще более строго и в результате приходит к курьезным результатам: так, в главной партии экспозиции вообще не оказывается главной ладотональности (G—F—c)!

[2] Разумеется, речь идет здесь не о способах нотации (это вопрос чисто формальный), а об отражении в понятиях, терминах и соответствующих им обозначениях действительно существующих и крайне важных тональных и модуляционных соподчинений.

скими и недиатоническими отклонениями и другими временными уходами от центра, и собственно модуляцией той или иной силы и интенсивности.

Как видно из предшествующего обзора, смены тональности внутри периода как структуры с экспозиционным, устойчивым типом изложения[1] музыкального материала должны безусловно относиться к однотональному изложению. В реальном контексте они, по существу, и не могут считаться сменами тональностей, так как ощущение непосредственного отношения аккорда, которому предшествует его побочная функция к тонике, фактически означает безраздельность господства главной тональности как единственной в периоде (даже в таких сложно построенных структурах, как главная тема 16-й сонаты).

Каданс в доминанте в конце периода обычно не может подорвать общей гармонической устойчивости периода (ведь период в целом в этом случае продолжает оставаться формой гармонически устойчивого изложения музыкального материала). Момент собственно движения по различным тональностям, что подрывало бы силу основной тоники, здесь обычно выражен сравнительно слабо (или даже отсутствует вовсе). Новая гармония, в особенности если она впервые появляется в устойчивом виде (то есть после каданса, в тяжелом такте) лишь в качестве самой последней в периоде, не успевает проявить себя как новая тоника на сколько-нибудь значительном протяжении и поэтому по своей силе намного уступает главной тонике. При этих условиях модуляционное значение каданса на другой ступени чрезвычайно скромно. Более важно здесь другое: каданс на нетонической гармонии может быть первым этапом устранения тоники, в том случае, когда дальнейшее развитие (середина) продолжает уклоняться от возвращения к тонике. Тогда каданс периода и модуляционная середина в месте создают настоящую модуляцию. В бетховенской форме такого рода модулирующий период как правило — часть простой однотемной формы. Это подтверждает трактовку каданса на нетоническом аккорде в конце периода как составной части модуляции более крупного плана.

Таким образом, мы выделяем модуляцию в пределах однотемной простой формы в качестве одного из важных типов тонального движения, тональной неустойчивости.

Другой тип модуляции представляет переход ко второй теме в многотемных формах[2]. Прежде всего к ним относятся связующие партии в рондо и сонатной форме, а также возвратные модуляции в рондо, сложной трехчастной форме (то есть переходы от побочной темы к главной). Следовательно, сонатная разработка также должна относиться к этому типу.

---

[1] Учение об экспозиционном и других типах изложения музыкального материала развито И. В. Способиным в его книге «Музыкальная форма» (1-е изд. М., 1947).

[2] Ради упрощения терминологии мы условимся называть многотемными все формы с более чем одной темой (сложная трехчастная, рондо, сонатная).

Каждая из этих модуляций может быть выполнена с большей или меньшей обстоятельностью, с той или иной степенью интенсивности. При уменьшении роли собственно модуляционного элемента — перехода через различные тональности — модуляция первого типа может превратиться в однотональное изложение с отклонениями или с заменой модуляционной середины родственной ей по формообразующему эффекту переменно-функциональной тоникализацией гармонии доминанты («миксолидийская середина»). Модуляция второго типа при уменьшении роли собственно модуляционного элемента превращается в простое сопоставление тональностей, либо в сопоставление, завуалированное связкой или вступлением (переход ко второй теме финала 21-й сонаты).

Для классификации модуляций с точки зрения формообразования важно и их соотношение друг с другом. Решающим критерием здесь следует считать градации контраста, вносимого модуляционным движением того или иного типа. Этот контраст находится в единстве с действием других формообразующих средств композиции (тематизма и тематического развития, образования частей формы).

Модуляция внутри однородно-тематического построения (будем называть ее внутритемной) в сравнении с межтемной имеет местное значение и по своей функции в крупной (многотемной) композиции подобна отклонению внутри периода, это как бы отклонение высшего порядка. Соотношение между этими типами модуляции можно выразить в виде следующей пропорции:

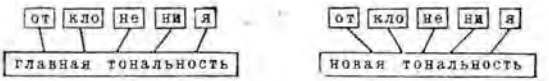
$$\frac{\text{межтемная модуляция}}{\text{внутритемная модуляция}} = \frac{\text{внутритемная модуляция}}{\text{отклонение}}$$

Два типа модуляции можно поэтому условно называть малой и большой. Малая модуляция есть тональное движение внутри темы, охватывающее возможный каданс не на I ступени в конце периода, модуляционное развитие середины и возвращение к главной тонике. Большая модуляция есть переход в другую тональность, совершающийся одновременно с переходом к другой теме, пребывание в другой тональности (тональности другой темы) и возвращение к главной тональности в репризе первой темы. Отсюда система обозначений тональности, учитывающая качественные различия между модуляциями и благодаря этому позволяющая в большой мере воссоздать модуляционную перспективу сочинения.

Отклонения внутри построений с определенным тяготением к основной тонике трактуются как переменно-функциональные тоникализации различных функций ладотональности. Поэтому они в качестве отклонений обозначаются как побочные ячейки лада: местные тоники нотируются согласно своей функции по отношению к главной тонике, а различные аккорды — римскими цифрами по их фундаменту (см. стр. 341).

Новыми тональностями в собственном смысле тогда оказываются не простые переменно-функциональные системы, а новые центры, с разветвленной собственной системой соподчинения звуков, аккордов,

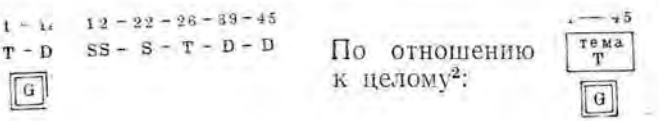
местных побочных ладовых ячеек. Доказательством того, что появилась новая тональность, обычно и служит прорастание такой новой системы отношений из другого корня:



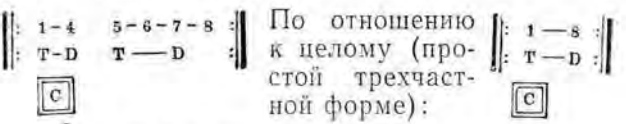
Поэтому только основные тональности как центры в собственном смысле слова обозначаются по их имени: C-dur (C), G-dur (G), d-moll (d). Для различения главного и подчиненных центров соответствующие буквы на схеме и оказалось необходимым заключить в квадраты — двойной (для главного центра) и простой (для подчиненных).

Если принять это разделение, то оказывается возможным устранить «статистику» предыдущих трактовок тональных планов и зафиксировать существенные различия в силе центров тяготения, а также отразить различия в типах модуляции в зависимости от их роли в формообразовании[1]. В связи с этим вернемся еще раз к тональным структурам различных форм Бетховена.

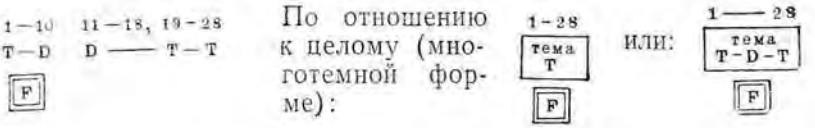
1. 16-я соната, I часть



1-я симфония, III часть



2. 8-я симфония, IV часть



[1] Вряд ли следует считать недостатком возникающие иногда при данном понимании модуляции сложности с функциональными обозначениями проходящих тоник, участвующих в процессе модулирования (такие сложности отражают реально существующие отношения тональностей — между собой и к центральной тонике).

[2] Возможное обозначение T—TD здесь не применяется, так как последняя в периоде доминанта — не тональность, а простая функция. Если считать «малой модуляцией» тональное движение внутри темы, то, очевидно, необходимо сделать обратное отступление, в сторону расширения понятия модуляции, и трактовать отклонения в периоде как нечто аналогичное малой модуляции, если период составляет полное изложение темы (здесь: T D S T D).

7-я симфония, III часть

|: 1 – 24 :|: 25 – 37 – 41 – 45 – 53 – 57 – 61 – 64 – 82 – 85 – 91 – 117 – 125 – 136 – 148 :|
|: T – pD :|: pD – SpD – DV D – T – SV S – S – T – TV – T – D – T – T – T :|

F

или (выделение наиболее сильных тональных опор):

|: 1 – 24 :|: 25 – 61 – 91 – 118 – 126 – 148 :|
|: T – pD :|: pD – S – T – D – T – T :|

F

3. 2-я соната, III часть[1].

|: 1 – 8 :|: 9 – 44 :| |: 1 – 8 :|: 9 – 24 :|

скерцо	трио	скерцо da capo
|: T :|: p – pdd – T :|	|: t – d :|: P – s – t :|	
A	a	A

16-я соната, II часть

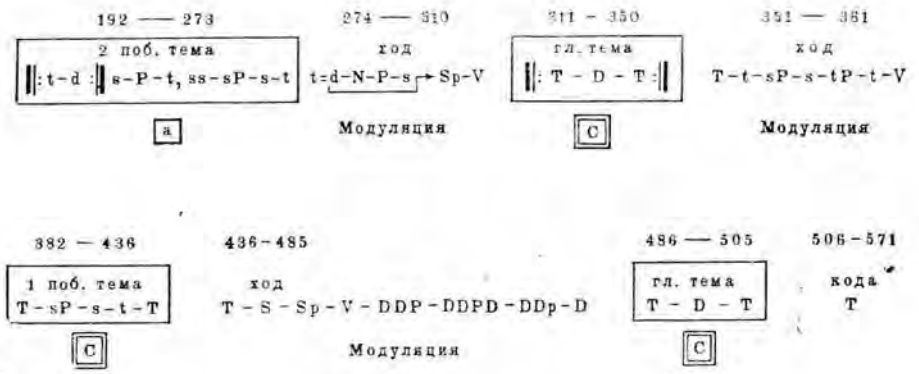
1 — 34	35	36 — 41	42 — 64	65 — 98	99 – 119
гл. тема T – D Sp – T	ход t = Dp	поб. тема T	ход (разр.) T = sP – s – t – V	гл. тема T – D Sp – T	кода T
C	Модуляция	As	Модуляция	C	

4. 1-й концерт, III часть

1 — 40	41 – 65	66 – 128	129 — 151	152 – 191
гл. тема |: T – D – T :|	ход T = S – Sp – D	1 поб. тема T – sP – s – t – T	ход T = D – N – tP – s – V	гл. тема |: T – D – T :|
C	Модуляция	G	Модуляция	C

---

[1] Возможна и другая трактовка скерцо, при которой трио рассматривается не как подчиненная тема, а как самостоятельная часть (согласно прототипу: Менуэт I — Менуэт II — Менуэт I da capo). Эта двойственность есть отражение двойственности самой сложной трехчастной формы: 1. Как единой и 2. Как чередования двух форм, в зависимости от чего в основе тонального плана лежат: 1. Одна большая модуляция или 2. Две малых.



5. 21-я соната, I часть

ГЕНЕРАЛЬНАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Таким образом, наглядно доказывается сложная иерархия тонального соподчинения частей бетховенской формы, своеобразная «модуляционная перспектива». В этой классификации чем выше по «рангу» модуляция, тем она важнее для формообразования крупного плана, для всей композиции в целом.

Естественно, что один из модуляционных процессов оказывается наивысшим по сравнению с остальными. Он охватывает целиком всю одночастную форму и представляет собой, так сказать, главную магистраль тонального развития. Назовем эту наиважнейшую из модуляций генеральной.

В каждом из типов формы генеральная модуляция получает специфический облик в связи с определенным для каждого из них последованием тем, характером перехода (в том числе и модуляционного) от одной темы к другой, с определенными масштабами и пропорциями частей и т. д.

В крупных формах, а часто также и в малых, генеральная модуляция имеет составной характер и осуществляется несколькими этапами, как бы частными модуляциями[1].

Для менуэтов и скерцо с трио[2] наиболее характерна модуляция-сопоставление, иногда с возвратной модуляцией-переходом. Как правило, у Бетховена при этом отсутствует развернутая специально-модуляционная часть (сопоставление лишь условно относится к модуляции).

Модуляция в сложной трехчастной форме с эпизодом обычно получает следующий вид: сопоставление и возвратная модуляция-переход.

Форма рондо, рондо-сонаты — самая богатая различными видами модуляции.

Сонатное аллегро содержит модуляции самые длительные, самые интенсивные, самые далекие[3].

Богатство модуляций в сонатном цикле в таком случае должно означать богатство модуляционных форм, возникающее от объединения различных композиционных структур в качестве частей цикла.

Основной для музыкальной формы произведения в целом вид модуляции — генеральная модуляция — имеет «закругленную», как бы «кругообразную» форму: тональное движение исходит от тоники высшего порядка (то есть от главной тональности), затрагивая другие тональности, в той или иной мере, и в конце вновь приходит к отправной точке. «Кругообразное» тональное движение имеет закономерность, которую можно считать основной для генеральной модуляции. Назовем ее полнотой охвата тональностей. Сущность ее заключается в стремлении к максимальному охвату определенного круга подчиненных тональностей, число которых зависит от величины композиции и степени интенсивности тонального развития.

Конкретные проявления этой закономерности генеральной модуляции могут варьировать в зависимости от различных условий, конкретных для каждого из типов формы. Наиболее интересна тенденция к неповторяемости гармонии в модуляционном процессе. Она реализуется в виде неповторяемости тональностей от начала генеральной модуляции до ее окончания при замыкании модуляционного «круга» (то есть при возвращении к исходной точке тональ-

---

[1] По существу, эти этапы модуляционного процесса имеются в виду авторами «Практического курса гармонии» (стр. 191): 1. Нарушение тональной устойчивости благодаря уходу из главной тональности. 2. Движение от одной неустойчивой функции высшего порядка к другой и 3. Восстановление устойчивости возвратом главной тональности.

[2] Трио не всегда в другой тональности. Например, трио в менуэтах и скерцо 1-й, 2-й, 3-й, 4-й, 8-й симфоний идут в главной тональности (смена не тональная, а интонационная).

[3] В задачу статьи не входит подробная систематика всех форм. Рассматриваются только несколько наиболее важных типов форм.

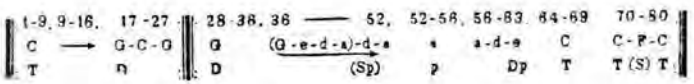
ного развития — к главной тональности). Если даже между разными тональностями некоторые аккорды оказываются общими, то вследствие различий в их тональном значении они обычно звучат неодинаково и не производят эффекта повторения гармонии.

Идея неповторяемости гармонии не нова. Объяснение Альбрехтсбергером законов тонального плана (см. стр. 334), по существу, является изложением этой идеи. У А. Б. Маркса мы находим совершенно прямое ее выражение: «Каждая тональность, кроме начального и конечного главного тона, появляется лишь один раз»[1].

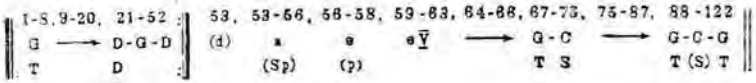
В музыкальной практике эта основная закономерность генеральной модуляции в полной мере проявляется уже у И. С. Баха, чаще всего в виде плавного обхода всех родственных тоник, при сокращении длины модуляции — с пропуском некоторых из них; при увеличении длины — с более сложной группировкой тональностей, по возможности сохраняющей основную закономерность[2].

У Бетховена наряду со спокойным, плавным обходом участвующих в модуляционном процессе тональностей встречается — и, пожалуй, является даже преобладающей — модуляция обостренная по характеру, подчеркнуто динамичная, иногда даже взрывчатая. Динамика модуляции — стилистически характерный признак бетховенского тонального развития крупного плана[3]. Сравним между собой два произведения, несколько родственные по форме и модуляционному плану:

Бах, соната C-dur для двух скрипок
и цифрованного баса, IV часть, жига:



Бетховен, 20-я соната, I часть:



---

[1] А. Б. Маркс. Op. cit., S. 195 (см. схемы в сноске на стр. 334—335). Сходного взгляда придерживался и Танеев, передавая это своим ученикам. По свидетельству Ю. Д. Энгеля, Скрябин в свое время основательно изучал сонаты Бетховена, особенно модуляционные планы и разработки. При этом он находил, что у Бетховена «разработка базируется на иных тональностях, чем изложение». Энгель добавляет, что «уча формам, Танеев именно на все это у Бетховена и указывал» (см.: В. Беляев. «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева. «Русская книга о Бетховене», стр. 203).

[2] Направление тонального движения в генеральной модуляции определяется общеизвестным функциональным законом TDST.

[3] Использование динамизма модуляции как специального эффекта свойственно не только Бетховену (например, это характерно и для других венских классиков). Но у Бетховена динамизм модуляции приобретает особо яркое выражение.

Мы намеренно берем для сравнения более простое по модуляционному плану сочинение Бетховена[1] (в других различие будет много сильнее). Но если сравнивать даже это очень спокойное по тональному развитию сонатное аллегро с зажигательной жигой предшествующей эпохи, становится ясным, что баховская модуляция и здесь остается исключительно плавной и связной, а модуляционное развитие — постепенным и текучим. Бетховенское же модуляционное развитие делает резкие повороты, стремится к яркости тональных сопоставлений (упор на яркую гармонию доминанты к параллели в 59—63 тактах); даже в столь спокойном сочинении основной принцип тональной структуры органически связан с острыми контрастами между устойчивостью экспозиционных частей и неустойчивостью развивающих (в противоположность Баху, Бетховен, например, полностью устраняет всякую устойчивость изложения из средней части)[2]. Поэтому принцип обхода родственных тональностей у Бетховена вуалируется даже там, где он, казалось бы, представлен в своем чистом виде. Спокойствие такого обхода вступает в противоречие с бетховенским динамизмом модуляции. Новизна модуляционного ритма у Бетховена, таким образом, проистекает от иной концепции переживания времени.

С динамизмом бетховенской модуляции связаны пропорции тональных соотношений как важная в эстетическом отношении категория ритма высшего порядка. Соотношения между тональностями по их временно́му протяжению ощущались в качестве существенного элемента эстетической ценности музыки и в добетховенскую эпоху (вспомним хотя бы великолепное баховское искусство пропорций — например, в Adagio соль-минорной сонаты для скрипки соло). Различный «вес» тоник, различная «длина» тональности, различная сила (крепость) местного центра — все это становится средством художественной выразительности. Так, например, простота аккордовых последований в бетховенской главной партии (минимум отклонений, подчеркивание функционально предельно сильных автентических оборотов) становится средством для выражения сложного гармонического замысла: чем сильнее, активнее укрепляется, утяжеляется тоника главной партии, тем эффектнее ее мощное преодоление (у Бетховена часто — «взламывание») в процессе модуляции. Чем интенсивнее модуляция, надолго уводящая от тоники в начале экспозиции, тем более оправдана с точки зрения классического равновесия пропорций однотональность обеих тем репризы. Относительная непродолжительность модуляции-перехода и быстрое возвращение к главной тонике, либо простота сопоставления тональностей во многих рондо соответствует общей сравнительной «легкости» этой формы по сравнению с сонатной. Замечателен

---

[1] 20-я соната — раннее сочинение. Кинский датирует работу над ней 1796 годом (G. Kinsky. Das Werk Beethovens. München — Duisburg, 1955, S. 116).

[2] В средней части у Баха (такты 28—63) встречаются участки устойчивого изложения (такты 28—36, 52—56), обстоятельные совершенные кадансы (такты 52, 63), а в разработке Бетховена (такты 53—66) — одни только неустойчивые структуры: секвенция (*d—a, a—e*), пребывание на яркой напряженной гармонии (*H*), быстрый возврат (*H—e—a—D*).

эффект неустойчивой тоники в начале некоторых разработок (например, в 9-й симфонии) — непродолжительное и структурно не закрепляемое звучание главной темы в главной тональности не в состоянии противостоять весомости массива новой тоники в побочной партии и поэтому оказывается лишенным уверенности или покоя, типичных для действительной (по функции) тоники. Поразительным по силе оказывается эффект сжатия модуляции, часто встречающийся у Бетховена в конце основного раздела разработки, когда модуляционное движение учащается настолько, что тональности меняются в каждом аккорде (17-я соната, такты 109—114).

Иногда кажется, что тональности меняются чаще, чем аккорды, как бы эллиптически (21-я соната, такты 126—128, где как будто пропущена тональность Ges-dur, связывающая es-moll и h-moll). Создается впечатление, что та же энергия действует на все более узком участке, вследствие чего ее сила возрастает в обратной пропорции к площади ее приложения [1].

МОДУЛЯЦИЯ И ТОНАЛЬНОЕ РОДСТВО

С гармонической стороны связность музыкальной мысли обеспечивается соотносимостью всех высотных элементов с единым центром высотной системы. В гармонически устойчивых и гармонически неустойчивых частях формы связность достигается различными способами в соответствии с различием между экспозиционным и развивающим изложением музыкального материала. Для модуляционных частей таким средством является тональное родство.

Для понимания стройности, динамизма, красоты бетховенского модуляционного процесса, особенно его высшего вида — генеральной модуляции, необходимо рассматривать все тональное развитие формы как единый цикл тонального развития, где каждая местная тоника прямо или опосредованно связана с единственной главной, где все тональные смены — не что иное, как то или иное удаление или приближение по отношению к тональному центру. Только при этом обязательном условии выявляется истинное значение и каждой тональности и каждого модуляционного поворота.

Исходя из такого понимания модуляции, мы лишь укрепляемся в трактовке категории тональности как основы классической формы, как эстетического фактора единства музыкального произведения. В результате оказывается, что все сочинение развивается как бы в рамках одной макротональности, уходя от ее центра постепенно на большее или меньшее расстояние в определенном направлении и воз-

[1] Интересно, что одно и то же средство — кратковременность перехода в другую тональность в условиях тональной устойчивости (например, в периоде) и тональной неустойчивости (в разработке) — дает прямо противоположный эффект: наименее сильной смены в одном случае и наиболее сильной в другом.

вращаясь в конце назад, притом благодаря классическим способам перехода из тональности в тональность сохраняется ясность и определенность характера связи каждой тональности с главной.

При этом часто обнаруживается замечательная особенность функционального соотношения между тональностями, воспроизводящая на высшем уровне особенность функциональной связи аккордов лада с тоникой и неаккордовых звуков с опорными аккордовыми — единство функции-значения и функции-действия. Функцией-значением мы называем абстрактное отношение какого-либо элемента высотной структуры к главному элементу системы, а функцией-действием — всегда конкретный способ перехода от главного элемента к подчиненному или наоборот. Функция-действие принципиально есть конкретная реализация функции-значения. Функция-значение — иметь обязанность, функция-действие — выполнять обязанность.

Одна и та же подчиненная тональность может иметь различное значение для данной. Каково ее действительное значение — это определяется прежде всего реальным способом связи, конкретным для каждого контекста.

Так, например, E-dur для C-dur может быть и мажорной параллелью к доминанте (DP), и доминантой для параллели (pD); с энгармонической заменой он может иметь и более сложное, далекое отношение к тонике: sPsP или nP.

Поэтому функция тональности нередко фиксирует модуляционный путь — от главной тоники к данной или наоборот. Например, в разработке 21-й сонаты (см. стр. 357): t-s-ss или T—S—SS—SSs——SSssp... [1].

Анализ показывает, что для бетховенских тональных соотношений необходимо и достаточно учитывать две группы самостоятельных тональных значений:

1. Диатонические (T, D, S, p, Sp, Dp в мажоре; t, P, s, sP, d, dP — в миноре).

2. Значения одноименного лада (t, s, sP, tP, d, dP в мажоре, T, D, S, Tp, Sp, Dp в миноре).

Особняком стоит неаполитанская гармония и неаполитанская тональность (N=ssP). Значения остальных тональностей получаются, в основном, как комбинации этих основных.

Известные в теории системы родства тональностей представляют собой обобщения конкретных значений тональностей (в конечном счете — обобщения наиболее часто встречающихся конкретных путей модуляции). Они суммарно правильно отражают существующие

---

[1] В этом смысле тональная функция есть потенциальная энергия тонального движения, программа пути к тонике.

О взаимозависимости между способами перехода и степенями родства тональностей писал С. М. Слонимский (С. М. Слонимский. Симфонии Прокофьева. М.—Л., 1964, стр. 165).

отношения подчиненных тональностей к главной на основе наиболее типичной в условиях данного гармонического материала (определенных аккордов, звуков гаммы, аккордовых, функциональных последований и т. д.) общности тональных элементов [1].

Однако система тонального родства говорит лишь об отношениях близости или отдаленности между тональностями, но сама по себе не предопределяет конкретных путей модуляции. Модуляция может идти и через наиболее родственные тональности и, наоборот, вопреки естественному родству тональностей. Бетховен часто (видимо, сознательно) пользуется переходом через неродственные тоники, ради особенно сильного эффекта модуляции-слома, модуляции «наперекор», модуляции, как бы опрокидывающей препятствия (3-я симфония, финал 17-й сонаты, 23-я соната, 27-я соната).

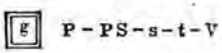
Единство, целенаправленность и связность модуляции у Бетховена в первую очередь достигаются закономерным отношением тональностей к главной тонике, что связано с пониманием главной тональности как фундамента всего сочинения. Иначе говоря — на базе родства всех тональностей к одной лишь главной, а не только друг к другу.

Бетховен совершенно свободно распоряжается, в сущности, всеми двадцатью четырьмя тональностями, используя цепное движение по родственным тональностям лишь как один из возможных приемов. Модуляционный план — своего рода искусство использовать наиболее контрастные средства тональности. Построение модуляционного плана — область особо индивидуализированной гармонической техники, в наименьшей мере регламентированная конкретными законами тональной структуры. Все это особенно касается сонатных разработок как сферы применения самой интенсивной и свободной модуляции.

Приведем несколько наиболее важных приемов построения модуляции (в целом или на отдельных участках).

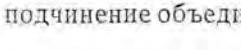
1. Непосредственное подчинение главной тональности как объединяющей (движение по ее ступеням):

19-я соната, разработка:



2. Непосредственное подчинение объединяющей одноименной тональности:

16-я соната, основная часть разработки:



[1] Одна из наиболее совершенных систем родства принадлежит И. В. Способину (см. сб. «И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый». М., 1967, стр. 132—133).

3. Непосредственное подчинение главной и одноименной тональностям вместе как объединяющим:

1-я симфония, разработка:

[C] rV - SpV - dV - tV - t - s - dP - tP - s - d - Sp - p - pV - TV

4. Переход через одноименную тонику (один из самых распространенных у Бетховена приемов модуляции; встречается много чаще, чем переход через минорную субдоминанту мажора или мажорную доминанту минора):

3-я симфония, разработка:

[Es] ... P - p - T - t - tP ...

2-я симфония, Larghetto, связующая партия:

[A] T - t = s - t - V - [E]

5. Модулирующая секвенция (транспозиция на определенный интервал):

2-я симфония, разработка:

[D] ... S - D - SpD - DpD ... (то есть: ... Gdur - Adur - Hdur - Cis dur ...)

(мажорные тональности по тонам вверх). При модулирующей секвенции связь с основной тоникой в средних звеньях часто утрачивается. Многократный ход по квинтам (квартам) [1]:

6-я соната, разработка:

[F] (S) ... Dp - p - Sp ... (то есть: ... d moll - g moll - c moll ...)

15-я соната, разработка:

[D] ... s - t - d - Sp - p - pV ...

[1] По существу, это также вид секвенции. Здесь он выделен потому, что в учебной практике его обычно не допускают к употреблению из-за однообразия. Однако Бетховен (и другие композиторы) очень часто им пользуется, особенно при небольшом (3—4) числе звеньев. Впрочем, в условной школьной «модуляции в форме периода» для многократного хода по квинтам действительно мало оснований.

3-я симфония, разработка: [1]

Es (p) ...dd-d-t-s-ss...

1-й квартет, разработка:

F ...p-Sp-d-t-s...

6. Ускоренный переход с использованием родства по гармоническому ладу (минорной субдоминанты мажора или мажорной доминанты минора):

6-я соната, конец разработки:

F ... P = SpD-Sp-V [-T]

18-я соната, разработка финала:

Es tP-tPs = pDDp-pD-p... (то есть: Ges dur - h moll - G dur - c moll...)

(сжатая модуляция; обе промежуточные тональности представлены лишь своими тониками).

7. Эллипсис (пропуск соединяющей родственной тональности); замена ожидаемой новой тоники ее одноименным вариантом [2].

23-я соната, разработка:

as (sP) ...-t-sp... (то есть:...e moll - c moll...)

(вместо пропущенной sP).

Благодаря родству в конечном счете всех тональностей (даже в сонатной разработке) с главной обеспечивается внутренняя связь тонального целого. Это и обуславливает возможность долгого отсутствия главной тональности без того, чтобы была утеряна необходимость ее возвращения. В результате целое предстает как громадная «тональность тональностей» (подобно тому, как мелодический лад есть

---

[1] До минор (p) здесь объединяющая тональность высшего порядка:

тональности: d—g—c—f—b

объединяющие тональности: g—c—f

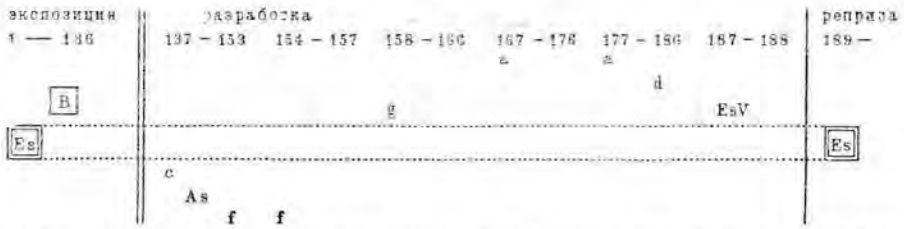
объединяющая тональность высш. порядка: c (параллельная к главной).

[2] Эти приемы часто оказываются близкими. Объединяет их пропуск легко подразумеваемой связующей тональности.

«тональность звуков», а гармонический многоголосный лад — «тональность аккордов»).

Отсюда можно сделать один вывод о характере модуляционного процесса у Бетховена с точки зрения тонального родства: напряжение модуляции связано, в частности, со степенью и характером удаления от тоники; следовательно, модуляционная система включает в себя принципиально все тоники на каждой из ступеней хроматической гаммы. На уровне тональностей здесь уже реализуется то, что впоследствии произойдет с аккордами: все гармонии в пределах расширенной «омнитональной» или «пантональной» системы. При модуляции у Бетховена учитывается значение и самых отдаленных тональностей [1]:

4-я соната



Модуляция в разработке имеет два основных раздела (такты 137—153 и 154—178). Первый из них — уход в сторону субдоминантовых тональностей, непосредственно подчиненных основной тонике, второй — движение к предельно далекой от тоники тональности a-moll (тритоновое соотношение, противоположный лад). Достижение ее знаменует критическую точку в развитии разработки, после чего третий раздел (такты 179—188) оказывается возвратным ходом к тонике. Таким образом, контрастная тонике тональная сфера здесь эффектно используется как крайнее средство гармонического развития. Ясно, что этот эффект был бы невозможен, если бы a-moll не ощущался как гармония определенной функции к тонике (хотя бы и как наиболее далекий «полюс» функционального мира данной тональности). Гармония тритоновой тональности координирована с тоникой и поэтому ощущается как составной элемент «всетональной» системы [2].

---

[1] Иногда модуляционный процесс у Бетховена приобретает и «глобальный» характер: модуляция не только уходит к самым отдаленным тональностям, но может идти и дальше, возвращаясь к тонике «с другой стороны», как бы после кругосветного путешествия (5-я симфония, 3-я и 23-я сонаты, 8-й квартет — в его I части даже два таких «витка»).

[2] Охват крайне далеких тональностей — не есть бетховенское изобретение. Это встречается, например, у Моцарта. Интересно, что использование этого средства не всегда кажется столь необходимым и логичным, как у Моцарта и Бетховена. Так, в сонате Ф. Э. Баха f-moll появление в разработке I части тональности Fes-dur (такты 19—23 разработки) производит впечатление чрезмерно сильного модуляционного эффекта, недостаточно оправданного общим, весьма строгим стилем модуляций в этом произведении.

В заключение необходимо сказать еще о модуляционных планах, подразумевая под этим термином не только и не столько порядок чередования тональностей, через которые идет модуляционное движение, а ту художественную мысль, выражением которой служит последование тональностей. Саму эту мысль в отличие от простого чередования тональностей при модуляции мы будет называть модуляционной идеей.

Модуляционная идея есть частный случай гармонической идеи — то есть мысли, концептирующей ту или иную гармоническую структуру. В гармонической идее проявляется художественное богатство, оригинальность, фантазия композитора — творца гармонии. Бетховен, как и другие гениальные мастера, был великим изобретателем и гармонических идей, воплощенных им в его бессмертных творениях. Естественно, что это отражалось и на его модуляционных структурах. Создание и выполнение гармонических идей есть такое же высокое искусство, творчество, как и сочинение, например, музыкальных тем; точно также создание модуляционных идей — столь же высокое искусство, как и выполнение тематической разработки.

В целях упрощения возьмем в качестве образца модуляцию связующей партии сонатной формы, имеющую не столь большое число разнообразных типов, как, например, модуляция в разработке. Типы модуляционных идей Бетховена в связующих партиях во многом сходны с аналогичными типами у его великих предшественников — Моцарта и Гайдна. Назовем три наиболее часто встречающихся типа модуляционных идей у Бетховена:

1. Модуляция метроритмическими средствами [1] (что так часто встречается у Моцарта), то есть постепенное смещение центра тяжести с тоники на доминанту главной тональности (3-я и 20-я сонаты, 1-я симфония).

2. Движение в сторону доминанты с заходом на квинту выше будущей тоники, то есть к аккорду или тональности квинтой выше тоники побочной партии (преобладающий тип).

3. Использование одноименного лада.

Если конкретная модуляционная идея относится к одному из этих типов, то ее своеобразие часто зависит от того облика, который приобретает модуляционный план в зависимости от индивидуально свойственных данному произведению обстоятельств (гармонические особенности главной или побочной тем и другие), либо от какого-нибудь иного специального замысла.

Так, часто встречающийся и у Гайдна, и у Моцарта прием «избыточной тоники» в начале модуляции [2] в I части 5-й симфонии приобре-

---

[1] По терминологии В. А. Цуккермана (в лекциях по курсу анализа музыкальных произведений).

[2] Тоника звучит так долго и так громко, что это усиливает желание от нее «избавиться» и перейти к другой тонике. Парадоксальный факт: чрезмерное «количество» тоники есть средство модуляции.

гает особый характер. Количественная чрезмерность тоники достигается благодаря органному пункту тоники, занимающему всю вторую половину 2-го предложения главной партии (такты 34—47). Начало же связующей партии ознаменовано новым видом «чрезмерности» — она получает теперь и качественный характер: звучание тоники tutti forte есть прорыв мощной энергии, безраздельно затопляющей все вокруг и не оставляющей места для какого бы то ни было развития в области главной тональности. Своеобразие модуляционной идеи выявляется, таким образом, в связи собственно гармонического процесса с динамикой и фактурой, метром, ритмом (в частности, с масштабными соотношениями), структурой (размещение части «избыточной» тоники в пределах главной партии) и другими средствами формы. Продолжение модуляции обнаруживает то же подчеркнуто динамичный, взрывчатый характер. После крупно показанных тоники (такты 44—47) и доминанты (такты 48—51) до минора следует крутой поворот (такты 51—52), где разрешающая доминанту тоника занимает всего одну четверть (в 51-м такте), уступая подобающее ей место на тяжелой доле той гармонии (такты 52—57), которая окончательно уводит из главной тональности.

Но модуляционная идея может быть индивидуально своеобразной и сама по себе, не только в связи с ритмом, фактурой, тематизмом и т. д. Такова, например, модуляция в связующей партии 4-й сонаты. Для того, чтобы перейти из Es-dur в доминантовую тональность B-dur, Бетховен сначала делает шаг в субдоминантовую сторону (As-dur), то есть идет в противоположном направлении; далее — еще один шаг к субдоминантовой параллели от субдоминанты (b-moll). И лишь в предыкте выясняется, что доминанта b-moll есть также доминанта и B-dur: идя в сторону субдоминанты, мы попадаем в доминанту. Остроумная модуляционная идея! [1]

Сказанное о модуляционных идеях в связующей партии полностью — и в еще большей мере — относится и к модуляции в разработках [2].

*

Изложенная здесь трактовка понятия модуляции в соотношении с формообразованием (критерии модуляции, многоступенность градации модуляционных явлений, связь модуляции и тематизма, модуляции и развития формы, единство модуляционного процесса в масштабе всего сочинения и др.) касается не только Бетховена, а имеет и более общее значение.

---

[1] Анализируя бетховенские модуляционные планы, приходишь к мысли, что на вопрос: «а знал ли композитор?..» — часто можно дать утвердительный ответ.

[2] Здесь мы не имеем возможности говорить о модуляционном строении разработок сколько-нибудь подробно. Укажем только на один парадоксальный пример разработки почти без модуляции. В разработке I части 11-го квартета (f-moll) единственным аккордом, уклоняющимся от главной тональности, можно считать побочную доминанту к субдоминанте (такты 3—4), которая, однако, не разрешается в свою местную тонику, а переходит в основную доминанту (такт 5). Гармоническая идея этой разработки и заключается в замысле построить разработку не как обход контрастирующих тональностей, а без модуляции, то есть, по существу, всю в главной тональности.

В сочинениях каждого большого мастера мы находим то художественное единство противоположностей, согласование между собой контрастных частей, которое является отражением общеэстетического закона единства в многообразии. В области гармонии модуляция представляется одним из самых сильных средств контраста, и в этом прежде всего заключается ее формообразующая роль. Если представлять гармонические контрасты, вносимые модуляцией, в их эстетическом единстве, то все тональное строение пьесы образует одно целое — тональность тональностей.

Для классического стиля в музыке особенно специфична предельно выраженная централизация отношений, в том числе и тональных связей. По словам Танеева, тональная система «группирует все второстепенные тональности вокруг главной, причем тональность одного отдела влияет на тональность другого, начало пьесы на ее заключение» [1]. Специфичность именно бетховенского соотношения модуляции и формообразования заключается в том, что модуляционное строение пьесы органически сочетает в себе одновременно и огромные тональные контрасты (вплоть до использования «глобального» охвата тональностей) и предельную тональную централизацию (когда значение главного центра как «объединяющей тональности наивысшего порядка» ощущается непосредственно). Возможно, что это сочетание огромного тонального диапазона с высшей централизацией является уникальным во всей истории музыки: до Бетховена не было такого разнообразия и размаха модуляционного развития, а после него дальнейшее усиление тональных контрастов отчасти происходит за счет усиления самостоятельности контрастирующих частей, что ослабляет непосредственность координации контрастных тональностей с главной.

---

[1] С. И. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959, стр. 8 (разрядка моя. — *Ю. Х.*)