Гармония в сочинениях Стравинского русского периода творчества

Стравинский принадлежит к тем композиторам XX века, которые уже в начале эры Новой музыки пережили и осознали всю глубину кризиса и распадения старой гармонии как фундамента музыки: «Формы, основанные на модуляционных и на гармонических последованиях, — всегда неопределенного и неясного характера»[1]. «Гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю», «как фактор музыкальной конструкции она [гармония] не дает новых возможностей, к которым стоило бы прибегать», — подтвердит он много лет спустя[2]. Композитор ощущает себя живущим после уже завершившегося «века гармонии».

Но вместе с тем Стравинский всю жизнь продолжает «слышать гармонически» (как он сам выражается); притом, даже обратившись в конце жизни к серийно-двенадцатитоновому методу композиции, считает, что серийное письмо «обогащает гармонический кругозор»[3]. В музыке XX века аккорды стали «новыми сущностями», свободными от всяких принуждений в смысле структурных функций старой тональной гармонии[4], а «нетональная» музыка — тоже тональна, «но не в тональной системе XVIII века»[5].

Отсюда проблема гармонии Стравинского — вышедшей за пределы старой гармонической системы, не тональной в смысле XVIII века, отражающей музыкальную действительность своего времени, образующей своеобразную систему общих принципов в русле общих основ его музыкального стиля. Гармония же раннего, русского периода творчества Стравинского — процесс становления нового типа гармонического мышления, исходящего от самых традиционных позиций и быстро

Статья (MGS № 240) написана в 1981 году и пятью годами позже опубликована по-немецки с некоторыми сокращениями и несколько измененным названием: *Cholopov Yu.* N. Die Harmonik im Frühwerk Strawinskys // Beiträge zur Musikwissenschaft (Berlin). 1986. № 4. S. 251–266. Печатается (в более полном виде) по русскоязычной машинописи из архива Ю. Н. Холопова. Подготовка к печати Т. С. Кюрегян.

1 *Strawinsky I.* Quelques mots de mes derniers oeuvres // Muzyka (Warzawa). 1924. № 1. S. 14. Цит. по: Музика (Київ). 1925. № 2. С. 82. (См. также полный русский перевод данного текста: О моих последних произведениях // И. Стравинский — публицист и собеседник / сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1988. С. 43–46. — *Примеч. ред.*).

2 *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. С. 237–238.

3 Там же. С. 243.

4 *Стравинский И.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 30.

5 *Стравинский И.* Диалоги. С. 245.

находящего индивидуально понятые художником новые рубежи. Рассмотрение важнейших этапов этого процесса и составляет содержание настоящей статьи.

1. Корни. Влияния

Гармония Стравинского отражает типичное явление музыки XX века как нового исторического этапа — скачок в новое качество. Однако реально такой скачок совершается в виде очень быстрой эволюции, от одного сочинения к другому, подчас даже внутри одного и того же произведения (опера «Соловей»). Становление индивидуального гармонического стиля Стравинского особенно рельефно выступает при сравнении с исходными стилевыми пластами первых опусов, явно примыкающих к поздней русской школе композиторов, близких к группе беляевского кружка[6]. Наиболее очевидны связи первых сочинений Стравинского с творчеством Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова.

Римский-Корсаков — учитель Стравинского, оказавший, вероятно, наибольшее влияние на формирование молодого композитора и оставивший неизгладимый след на всем духовном облике Стравинского вообще, хотя последний не вполне осознавал это[7]. Дело не в сходстве мелодий или гармонического языка, но более всего в глубоком родстве самого типа музыкального мышления. Слова Стравинского о значении для человека места его рождения[8] можно переадресовать и ему самому в отношении его композиторского «рождения» в классе Римского-Корсакова[9]. Не только очевидные параллели: «Кащей бессмертный» — «Жар-птица», «Золотой петушок» — «Петрушка», сцена таяния героини как великая жертва весне в «весенней сказочке» Римского-Корсакова[10] — «великая жертва» весне в Финале «Весны священной» («картин языческой Руси»), но и некоторые основные закономерности гармонической системы раннего Стравинского свидетельствуют не только о связях, но и о преемственности Стравинского от Римского-Корсакова. Прежде все-

---

[6] Беляевский кружок — группа композиторов, собиравшихся в 80–90-е годы XIX века в доме музыкального мецената и издателя М. П. Беляева. Главой кружка был Н. А. Римский-Корсаков, членами — многие его ученики (А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Н. Н. Черепнин, Ф. Блуменфельд, Я. Витол и другие; кружок посещали также А. П. Бородин и критик В. В. Стасов).

[7] «Весь Стравинский “пошел” из “Золотого петушка” и “Кащея”, как бы он сам ни отрекался» (*Шнитке А. Г.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 384).

[8] «У человека одно место рождения, одна Родина — и место рождения является главным фактором его жизни», — сказал Стравинский в 1962 году (в СССР). (Цит. по: *Стравинский И.* Диалоги. С. 314. — *Примеч. ред.*)

[9] О влиянии личности Римского-Корсакова см. в книге: *Смирнов В. В.* Творческое формирование И. Ф. Стравинского Л.: Музыка, 1970. С. 10.

[10] «Весенняя сказочка» — авторский подзаголовок оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» (как «осенняя сказочка» — оперы «Кащей бессмертный»).

го, это — использование симметричных ладов[11] (у Римского-Корсакова они — обычно средства воплощения народно-сказочной фантастики, так же, например, и в «Жар-птице»), народных ладов (в частности ангемитонных), противоречащих общеевропейской тональной системе, стилистического многообразия в гармонии (например, банальная песенка «Чижик» в «Золотом петушке» — банальная «уличная» музыка в «Петрушке»).

Заметное влияние оказали на раннего Стравинского эстетика и гармоническая система М. П. Мусоргского. От его «невкусных» простонародных образов идет специфически русская окраска антиромантических прозаизмов у Стравинского («Кондуктор и Тарантул»[12]; музыка кучеров и конюхов в 4-й картине «Петрушки», 1911; хор «Пузище», 1915; «глыбистая и «корявая» обработка песни «Эй, ухнем», 1917; и др.). Резкий (и подчас демонстративный) разрыв между «грубой» свежестью гармонии Мусоргского и «культурно-утонченной» гармонией западной музыки конца XIX века послужил одним из толчков для эволюции гармонии Стравинского в сторону отдаления от традиционной мажорно-минорной тональной системы. «Звоны» в «монастырской» песне «Весна» — отзвук знаменитого колокольного звона в Прологе «Бориса Годунова» (см. пример 4); «серо-суровый» колорит лада песни «Где в лунном свете» явно родствен ладовой окраске в начале II действия «Бориса Годунова» (сцена Ксении); отголоски Мусоргского ощущаются в песне «Душу сковали» (си-бемоль дорийский в т. 1–4).

Глазунов-симфонист послужил образцом для Первой симфонии Стравинского. Отпечаток концепций Шестой и Пятой симфоний Глазунова особенно ощущается в музыке, в гармонии IV и I частей Симфонии Стравинского. Тогда как в III части, Largo, мелодически подвижные аккорды явно идут от гармонии П. И. Чайковского (ср. с его Первой симфонией); кварто-квинтовые созвучия во II части Симфонии напоминают Бородина и Глазунова.

Несколько неожиданной (но всё же не совсем случайной) оказывается связь с А. Н. Скрябиным — композитором, весьма чуждым Стравин-

---

[11] Симметричные лады — системы, основанные на равнодольном делении двенадцати полутонов октавы. Оливье Мессиан называет эти звукоряды «ладами ограниченной транспозиции». Об одиннадцати симметричных ладах см. в статье автора: *Cholopov Ju.* N. Symmetrische Leitern in der Russischen Musik // Die Musikforschung. 1975. H. 4. S. 379–407. (Публикация на русском языке: *Холопов Ю. Н.* Симметричные лады в русской музыке [1973] // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Музиздат, 2008. С. 114–145. — *Примеч. ред.*)
Наиболее частые симметричные лады — целотоновый (интервалы в полутонах: 222222), уменьшенный (21212121), увеличенные (313131, 211211211), тритоновые (321321, 22112211, 31113111 и др.).

[12] На текст басни Козьмы Пруткова. В 1906 году исполнялось в доме Н. А. Римского-Корсакова; не опубликовано; данных о рукописи нет. — *Примеч. ред.*

скому[13]: Четыре этюда для фортепиано обнаруживают сходство фактуры и звучности со скрябинскими этюдами ор. 42, ор. 8.

Наконец, важнейшим стилевым истоком гармонии Стравинского явилась русская народная песня. Для русской музыки, вышедшей на мировую арену в середине XIX века, обращение к фольклору всегда было одной из важных проблем, говорящих о самобытности, а следовательно, и о самом существовании русской школы, отличной от немецкой, французской, итальянской. Если в 1-й половине XIX века (Глинка) народная мелодика трактовалась в контексте общеевропейской гармонии, во 2-й половине (Мусоргский) стало подчеркиваться противоречие «русской» гармонии и европейской, то в XX веке эта тенденция еще более усилилась. В начале своего творческого пути Стравинский обращается к народной мелодике (песня «Чичер-Ячер» в финале Первой симфоний, ц. 13), к характерным ритмам и ладам (пентатоника в финале Первой симфонии)[14].

Из прочих влияний особенно важно отметить сравнительно кратковременное, но сильное воздействие музыки Дебюсси[15]. Эволюция в сторону Дебюсси — прежде всего иное ощущение гармоний как краски, освобождение диссонанса от классической функции подготовки консонанса, далее жадное овладение новой аккордикой XX века, построение тональных структур на совершенно новых, неклассических основаниях.

2. У последних границ старой системы

Великий кризис в развитии европейской гармонии, разразившийся около 1908 года, был тем переломом, который исподволь подготовлялся в недрах старой системы во 2-й половине XIX века у самых разных композиторов (Вагнер, Лист, Регер, Мусоргский, Римский-Корсаков). Под влиянием новых задач художественного содержания накопление количественных изменений и постепенная реорганизация гармонической системы приобрели различный, своеобразный облик у новаторов начала века (Прокофьев, Скрябин, Барток, Веберн, Берг, Шёнберг и др.). Своеобразие новой гармонии Стравинского в сочинениях 1910-х — начала 1920-х годов определяется комплексом стилевых качеств его гармонической системы у последних ее границ и идейной направленностью ее

[13] «“Божественная поэма”, “Прометей”, “Поэма экстаза”— это тяжелые случаи музыкальной эмфиземы» (*Стравинский И.* Диалоги. С. 55).

[14] «Превосходные сборники русских народных песен Чайковского и Лядова и более или менее хороший Римского-Корсакова <...> несомненно оказывали на меня влияние» (Там же. С. 170).

[15] Академическое направление поздней русской школы в Петербургской консерватории Стравинский характеризует, как «формализм», от которого он «к счастью вскоре освободился. Музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси» (Там же. С. 90).

эволюции в этот период (в частности, направленностью на развитие русской «народнической» фольклорной традиции в сторону максимального выявления национально-самобытных черт, идущих вразрез с общеевропейскими закономерностями гармонии).

Последняя стадия гармонической системы Стравинского, предшествующая скачку в новое качество, представлена в ряде его сочинений переходного периода (1909–1911), вместе с рядом наиболее значительных сочинений предыдущих лет («Две песни» на слова Городецкого, 1907–1908; «Фейерверк», 1908, и др.[16]). Многие из явлений гармонии Стравинского этого периода схожи и с тем, что у других композиторов, но индивидуальны пропорции и конкретные гармонические формы. Отметим некоторые важнейшие явления.

2.1. Расширенная тональность (хроматическая тональная система)[17] *и альтерация*

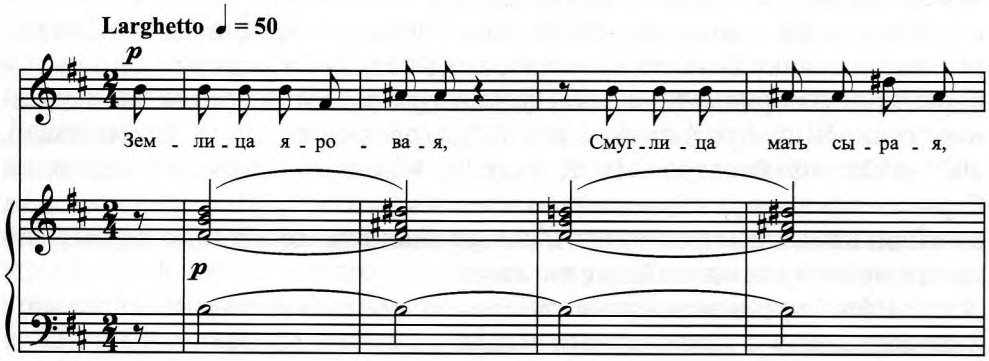
В гармонии раннего Стравинского это средства утонченной выразительности позднеромантического типа, способы передачи изысканных нюансов экспрессии. Еще в романсе «Туча» (начало 1902 года), незрелом сочинении, начинающий композитор применяет обороты с хроматиче-

[16] К таким проблемным сочинениям, по-видимому, относится и утраченная «Погребальная песнь Римскому-Корсакову» ор. 5, исполненная 17 / 30 января 1909 года в Петербурге; полувеком позже Стравинский вспоминал ее как «лучшее» из своих сочинений до «Жар-птицы» и «наиболее передовое по использованию хроматической гармонии» (*Стравинский И.* Диалоги. С. 42). Самопохвала Стравинского многозначительна. О своей четырехчастной Сонате для фортепиано fis-moll (1904) он, например, написал: «Моя первая большая вещь, к счастью, потерявшаяся» (Там же. С. 27). В «Списке произведений И. Ф. Стравинского», составленном И. Белецким и И. Блажковым, указано, что автограф этой Сонаты находится в Государственной публичной библиотеке в Ленинграде (см.: Там же. С. 376).
(Оркестровые голоса «Погребальной песни» Стравинского весной 2015 года были обнаружены петербургским музыковедом Н. А. Брагинской при содействии библиотекаря И. Ю. Сидоренко в ранее недоступном нотном хранилище Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Подробнее см.: *Брагинская Н. А.* О судьбах некоторых ранних сочинений Игоря Стравинского: возвращение “Погребальной песни”» // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 84–91. По воссозданной партитуре, для большого симфонического оркестра тройного состава, сочинение было впервые исполнено под руководством В. А. Гергиева 2 декабря 2016 года; позже и другими коллективами. Ранняя Соната fis-moll для фортепиано была издана спустя три года после смерти автора. См.: *Stravinsky I.* Sonata in F-sharp minor (1903–4) for piano / ed. by E. W. White. London; New York: Faber Music; G. Schirmer, 1974. — *Примеч. ред.*)

[17] Под расширенной тональностью подразумевается (в русской терминологической традиции) смешанная мажоро-минорная система (например, включение в C-dur всех гармоний одноименного лада, c-moll, — нVI, нIII, I> и т. д., а также фригийской гармонии нII ступени; то же и наоборот — включение в c-moll всех аккордов C-dur и фригийской нII ступени), далее и хроматическая система (предполагающая возможность в пределах данной тональности любого аккорда на каждой из 12 ступеней хроматической гаммы, например, в C-dur — аккорд нV ступени, *ges·b·des*, нIII, *des·e·as* или *cis·e·gis*, и т. д.).

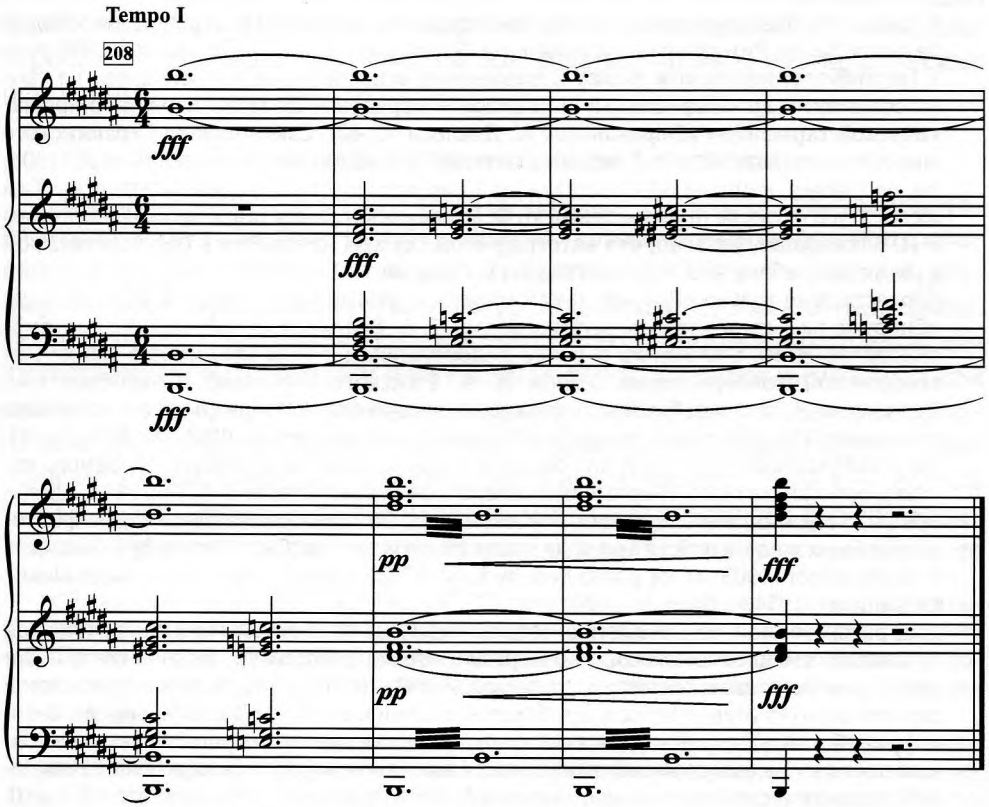
скими аккордами: I–VI>–I (в миноре). В «Росянке» ор. 6 № 2 (1908) сходные соединения (I–вIII–I; тоже в миноре), в т. 16–17 — нV ступень.

Пример 1. «Росянка» (Хлыстовская) ор. 6 № 2



Гармонический оборот в конце «Жар-птицы», построенный на лейтмотиве Жар-птицы, имеет на «вершине» аккорд нV ступени:

Пример 2. «Жар-птица» (т. 8–1 от конца)



В «Пасторали» (1907) предыкт (подготовляющая часть формы) к репризе (т. 14–16) опирается на доминанту не в виде традиционного аккорда V ступени, а в виде аккорда увеличенной сексты на нII ступени (*g·h·d·eis·a* в Fis-dur); эта «дубль-доминанта», тритоновая замена обычной, предвещает тритоновые функциональные тождества в системах Новой музыки[18].

2.2. Функциональная инверсия

Новое качество гармонии композитор первоначально пытается создать средствами старой тональности, только смещая центр художественного интереса с центростремительного тяготения к тонике, устою, консонансу, аккордовому звуку на противоположное — стремясь сосредоточить внимание на не-тонике, неустое, на диссонансе, на неаккордовом звуке, то есть посредством обращения функционального тяготения. Это и есть функциональная инверсия (как еще у Вагнера во вступлении к «Тристану»).

Блистательный образчик функциональной инверсии у Стравинского — главная тема оркестровой фантазии «Фейерверк» (1908). Огромная часть произведения целиком стоит на D^7 тональности E-dur. Инверсия функционального тяготения проявляется здесь в том, что, оставаясь формально в рамках тональности классико-романтического типа (с консонансом как центром; пьеса кончается разрешением в тонику E-dur) музыка фактически имеет своим центром диссонанс (*h·dis·fis·a*), и его свойства составляют реально действующую структуру. Сияющий радужными красками центральный аккорд указывает пути мелодического движения, исходящие от него и ведущие к нему же (а не к недействующему тоническому аккорду E-dur).

2.3. Симметричные лады[19]

Другая симфоническая пьеса — «Фантастическое скерцо» ор. 3 (1907–1908) — представляет виртуозное развитие техники симметричных ладов Римского-Корсакова: малотерцовый ряд аккордов типа 4·3·3[20] от *e·gis·h·d* (ц. 7 и повторения), типа 3·3·4 от *a·c·dis·fis* (ц. 8), четырехголосная имитация в ладу тон-полутон (ц. 50, пример 3), диссонантные ряды в малотерцовой системе (ц. 54), хроматический поток созвучий в той же системе (от ц. 95 до конца).

В балете «Петрушка» весь эпизод с медведем из 4-й картины (ц. 100, т. 1–9) почти абсолютно выдержан в целотонике *e-fis-gis-b-c-d*.

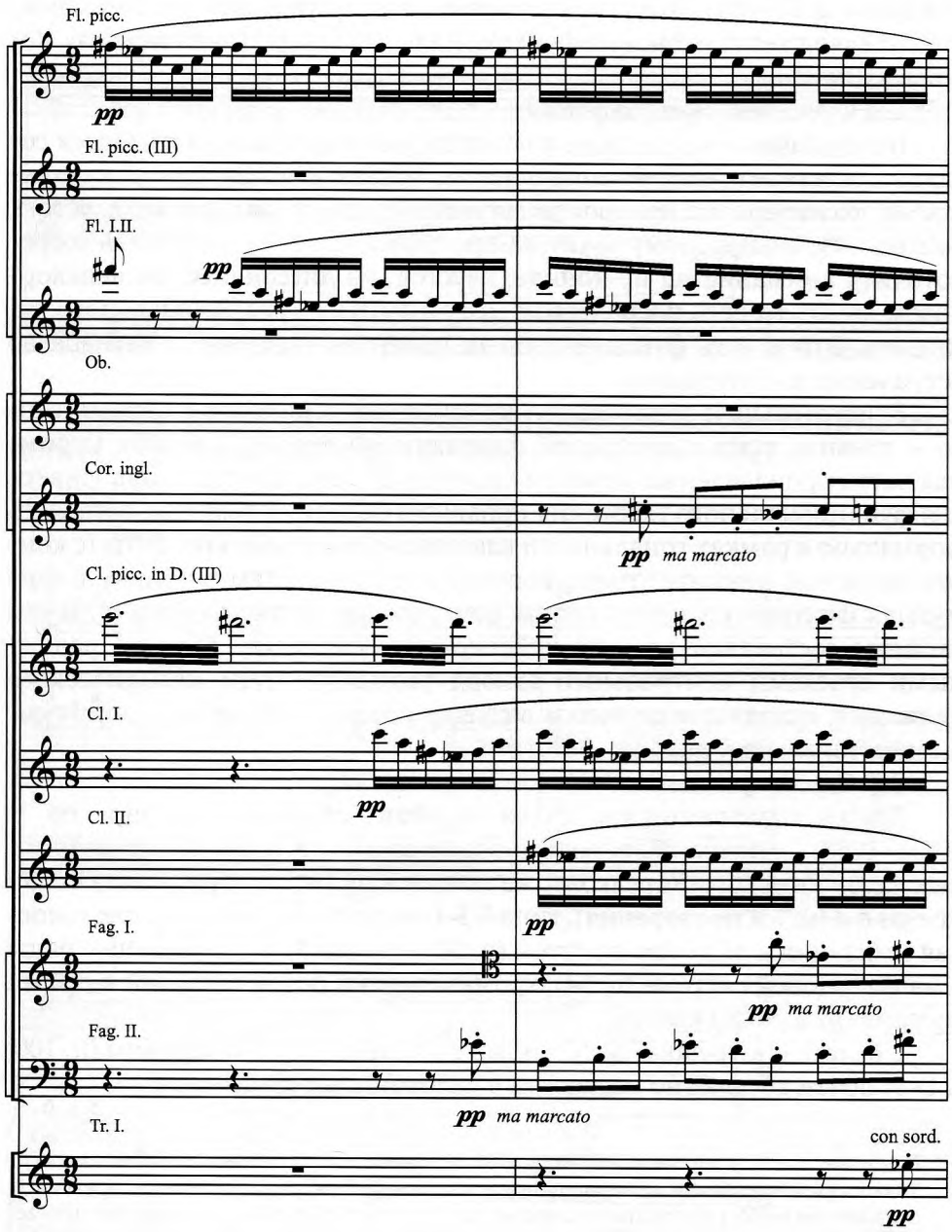
---

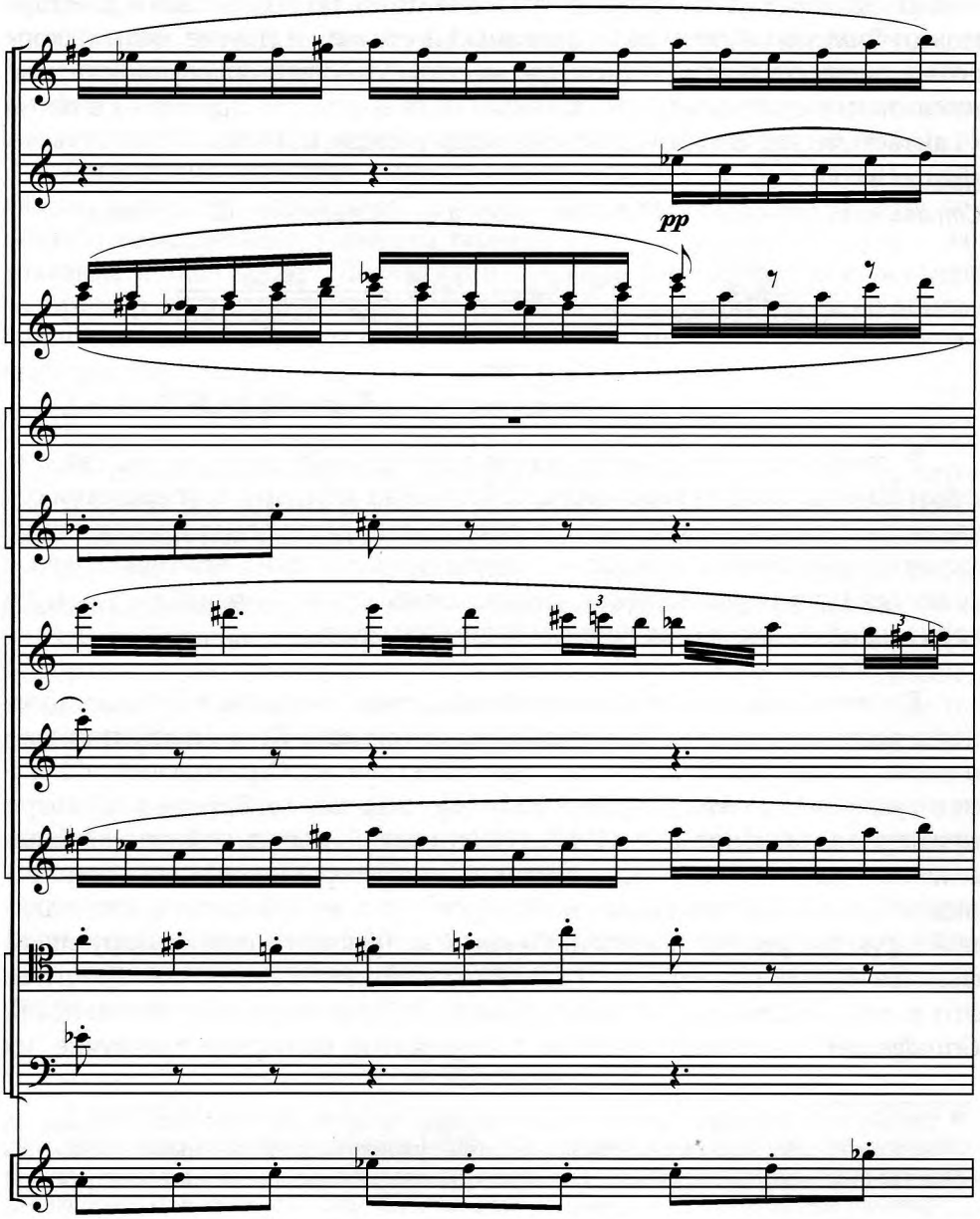
[18] В той же пьесе заметна тенденция к замещению нормативных тональных квинтовых связей особыми интервальными ходами (т. 3–4); в характере экспрессии — ослабление непосредственного эмоционального переживания в позднеромантическом духе, что намечает специфические черты эстетики будущего Стравинского.

[19] См. сноску 11.

[20] Интервалы в полутонах, например: E 4.3.3 — *e·gis·h·d*
4 3 3

Пример 3.
«Фантастическое скерцо» ор. 3 (без партий струнных)



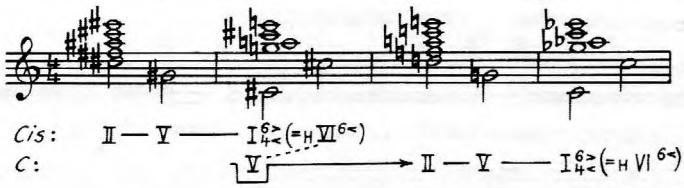


2.4. Прочие аккордовые ряды

Симметричные лады у раннего Стравинского часто представлены в виде аккордовых рядов — гармонических последований, гармоническое единство которых поддерживается не центральной функциональной связью обычного типа, а повторяемостью как гармонических комплексов, так и интервала смещения (как в секвенции, сжатием которой можно пред-

ставить такого рода аккордовые транспозиции). Но опять-таки в духе гармонии Римского-Корсакова Стравинский создает и другие виды аккордовых рядов секвентного типа, где местные отношения, в сущности, уже не связаны с центральным тональным тяготением (см. пример 4), а также «Фантастическое скерцо», ц. 51–53; «Жар-птица», ц. 44, 91.

Пример 4.
Стравинский. «Весна» ор. 6 № 1 для голоса и фортепиано (т. 12–16, схема)



В тональном отношении техника аккордовых рядов часто связана с функциональной инверсией (ц. 115 из «Жар-птицы»). В отношении созвучий и симметричные лады, и аккордовые ряды обнаруживают примечательное общее свойство — выделение постоянно повторяющегося созвучия (или группы звуков, реализуемых как по вертикали, так и по горизонтали). Такие созвучия мы будем называть:

2.5. Константы

По мере того, как слабеет тональная связь, возникает грозная опасность разрушения гармонии, музыкального смысла. Стоя у последних границ старой системы и стремясь к движению вперед, Стравинский попадает в ту же самую ситуацию, что и нововенская школа, Веберн и Шёнберг, примерно того же времени (1907–1909 годов)[21]. И выход, найденный Стравинским (как и множеством других композиторов), кое в чем принципиально сходен с нововенцами. Проблема логической связи в музыкальной структуре решается введением компенсирующего, стабилизирующего фактора — повторности одной и той же звуковой группы. Это и есть *константа* (по идее примерно то же самое, что нововенский *Grundgestalt*[22]. В нашем примере 1 константно минорное трезвучие, их

[21] Шёнберг, рассмотрев в своем «Harmonielehre» модуляцию, побочные доминанты, подойдя к многозначности (тональной вездесущности) уменьшенных септаккордов и увеличенных трезвучий, дает главе книги многозначительное название: «An den Grenzen der Tonart» — «На границах тональности» (см.: *Schönberg A.* Harmonielehre. 3.te Aufl. Wien: Universal Edition, 1922. S. 288–320) Ситуацию «у последней черты» — тональности — описывает и Веберн в своих лекциях 1932 года: «катастрофа» 1906–1908 годов; см. также лекцию от 10 апреля 1933 года. См.: *Webern A.* Der Weg zur neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen / hrsg. von W. Reich. Wien: Universal Edition, 1960. (См. также издание на русском языке: *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма / пер. с нем. В. Шнитке. М.: Музыка, 1975. — *Примеч. ред.*)

[22] Мало обращается внимания на то, что первым нашел этот принцип Веберн, в Струнном квартете (E-dur), относящемся к 1905 году. Вступление к Квартету (явно ориентированное на мотивы из поздних квартетов Бетховена) в начальных тактах

последование: *h-c-gis-a* (т. 8–15), и далее каданс, с мажорными трезвучиями F-Fis-H (т. 16–21). В примере 3 константно всё восьмизвучие *fis-gis-a-h-c-d-es-f*, тогда как звуки *g-b-cis-e* не берутся ни разу. В Этюде ор. 7 № 4 Fis-dur (т. 16–23) длинная и сплошная цепь мажорных секстаккордов охватывает полный круг хроматики, превышаемый на 4 аккорда (всего 16).

Логический принцип малозвуковых констант (2–3–4 звука) — создание развития посредством перехода к новым, еще не звучавшим позициям константного элемента гармонии; по исчерпанию круга — замыкание и окончание[23]. Логический принцип многозвучной константы (например, восьмизвуковой) — остинатное повторение, дающее обновление звучания благодаря различным комбинациям, допускаемым большим числом тонов.

2.6. Индивидуализация гармонических структур

Одно из характерных свойств гармонии позднеромантического типа — образование индивидуально конципированных структур, которые и непохожи друг на друга, и практически не имеют единого прообраза. Упомянутые по другим поводам три образца тоже обнаруживают это качество: подчеркнуто *одно*тональная песня ор. 6 № 2 — подчеркнуто *разно*тональная песня ор. 6 № 1 — подчеркнуто *модальный* фрагмент из ор. 3. Если тональность венско-классического типа принципиально единообразна (одни и те же аккорды, в примерно одном и том же порядке), то уже в самых ранних сочинениях Стравинский стремится к неповторяемости структур. Тональность сочиняется, а не просто применяется.

Индивидуализации гармонии начинают способствовать даже композиционно-структурные факторы. Так, главная тема «Фейерверка» написана не в традиционной песенной «кристаллической» форме, а в виде конструкции «процессуального» характера: фон — «собирание» темы, посредством полифонического «сгущения» ее элементов. Разнотональность песни «Весна» (ор. 6 № 1) смыкается с традиционным для вокального жанра воплощением процессуального содержания текста: «Звоны, стоны, перезвоны» — «плачет дочка звонаря».

3. Переход

В качестве сочинений, в которых происходит переход к новому качеству, выступают произведения 1909–1911 годов. Сущность перехода к новой гармонии состоит в твердом установлении гармонических законов

допускает истолкование как структуры, сплошь сотканной из интервалики головного мотива cis-c-e, действие которого ощущается не только по горизонтали, но также и по вертикали (т. 3–4, 6, 7 и др.). Если Скерцо Шопена Des-dur именуется «Скерцо b-moll», то по имени начального Grundgestalt'а произведение Веберна могло бы называться «Квартет Cis-C-E». Беспрерывно повторяющийся ряд в серийном сочинении также есть не что иное, как «макроконстанта».

[23] Вполне аналогично тому, как описывает Веберн свой опыт 1911 года: «Я чувствовал: как только пройдут все двенадцать звуков, пьеса кончается» (лекция от 12 февраля 1932 года; *Веберн А.* Лекции о музыке. С. 74).

новой музыки XX века, во многом предвосхищенных тенденциями позднеромантической системы. Фундаментальные законы гармоний новой музыки — самостоятельность диссонанса, двенадцатиступенность тональной системы (то есть принципиальная возможность в пределах данной тональности любого аккорда на каждой из двенадцати ступеней хроматической гаммы), реорганизация системы функциональных отношений под влиянием свойств нового гармонического материала.

Явления гармонии, возникшие как формообразующие средства кульминаций и других сильных движений, впоследствии становятся простой звуковой материей. Особенности гармонии Стравинского, отличающие его, например, от нововенской школы (в особенности от Веберна), в том, что компоненты старой гармонии у него не вытеснялись новыми полностью, а также в том, что творческая эволюция его в большой мере была направлена в сторону обновления ритма, нередко и за счет гармонии. В переходный период встречаются самые разнообразные пропорции старого и нового.

Даже одно только сгущение гармонических связей может давать новое качество. См., например, песню «Где в лунном свете» ор. 9 № 2 (1910), т. 16–19: после целотонового пассажа на основе большетерцового ряда аккордов типа 4.6 (т. 16) следует повторяющийся оборот II–V–I–IV, где каждый аккорд усложнен диссонансами и хроматизмами (константа — большая терция).

Симметричные лады и автономные аккордовые ряды высвобождаются от связи с обычной тональностью. Структуры, подобные нашему примеру 3, еще допускают истолкование в качестве особого рода фигурации простых тональных аккордов (как часто и у Римского-Корсакова, например, в сцене снежной метели из оперы «Кащей бессмертный»). Но есть и такие, что по степени независимости от ладов мажорно-минорной системы уже ничем не отличаются от аналогичных «ладов ограниченной транспозиции» у Оливье Мессиана (лад gis 1.1.2 совпадает с 3-м ладом Мессиана).

На основе окрепшей оригинальной техники модальности, аккордовых и интервальных структур Стравинский создает и обширные формы, соответственно и крупномасштабное гармоническое развитие. Особо важны самые большие его сочинения 1909–11 годов — балеты «Жар-птица» и «Петрушка». Единое сквозное развитие охватывает в них произведение на всем его протяжении.

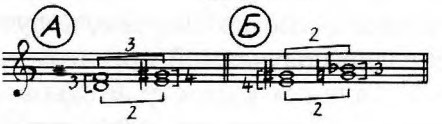
Одна из двух констант (Grundgestalt'ов) «Жар-птицы» — интервальная структура, состоящая из малой терции и лежащей тоном выше большой («оковы Кащея») (см. пример 5).

Из этого интонационного ядра образуется в дальнейшем множество композиционных элементов[24] (см. пример 6).

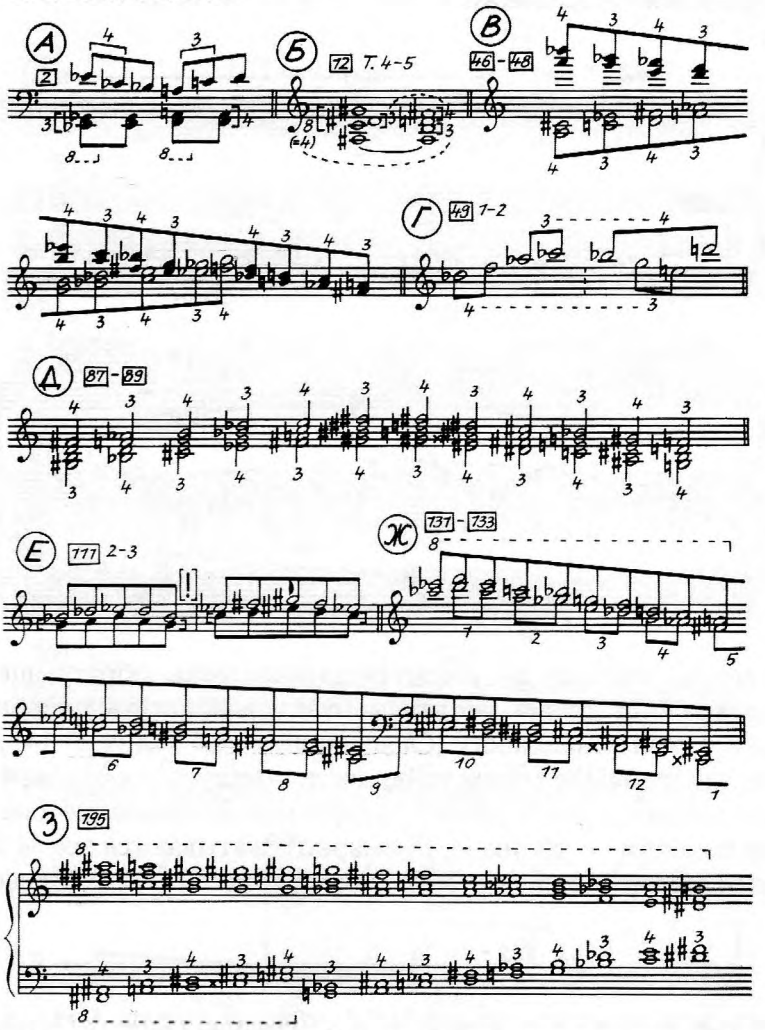
[24] См. также: ц. 2, т. 7; ц. 6, т. 7–9; ц. 109, т. 1; ц. 112, т. 1; ц. 127–128; ц. 131–133 (полный нисходящий ряд, от *d-f* до *cisis-eis*); ц. 169–171; ц. 171–174; ц. 176–178; ц. 188–194.

Пример 5 А, Б

или

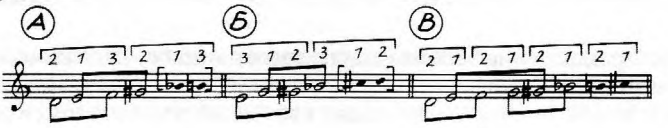


Пример 6 А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, З



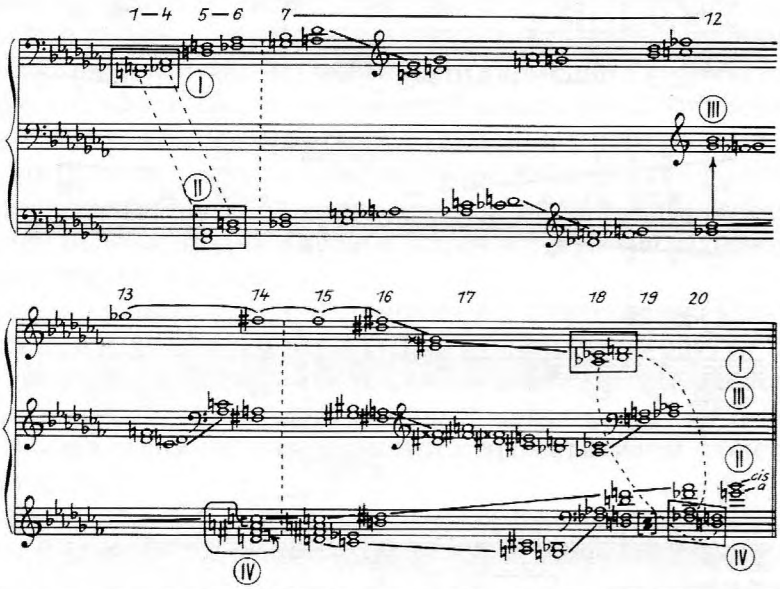
«Терции Кащея» могли бы быть истолкованы в каком-либо из симметричных ладов (ср. с примером 5):

Пример 7 А, Б, В



Однако Стравинский в основном принципе делает иначе. Он располагает пару терций секвентно по квартам, получая замыкание лишь в 13-й паре[25]. Своеобразие получаемой при этом гармонии продемонстрируем анализом Вступления к балету. В основе формы Вступления (трехчастной: 6, 8, 6 тактов) лежат два параллельно идущих терцовых ряда (на расстоянии тритона):

Пример 8



Как видим, ходы терций имеют решающее формообразующее значение. Начальная позиция (т. 1–6) знаменует устойчивость, подобную пребыванию в одной тональности. Следующий далее ход (т. 7–14) действует, как середина, нарушение устойчивости («модуляция»); а в 14-м такте находится кульминация. И далее — репризное возвращение к начальной высотной позиции («к тонике»). Суммарно охватываются все 34 терции.

Сходен метод обращения и со второй константой, с мотивом Жар-птицы:

as - fes - es - d
4 1 1

(часть симметричного лада 411411, совпадающего с 5-м ладом ограниченной транспозиции Мессиана).

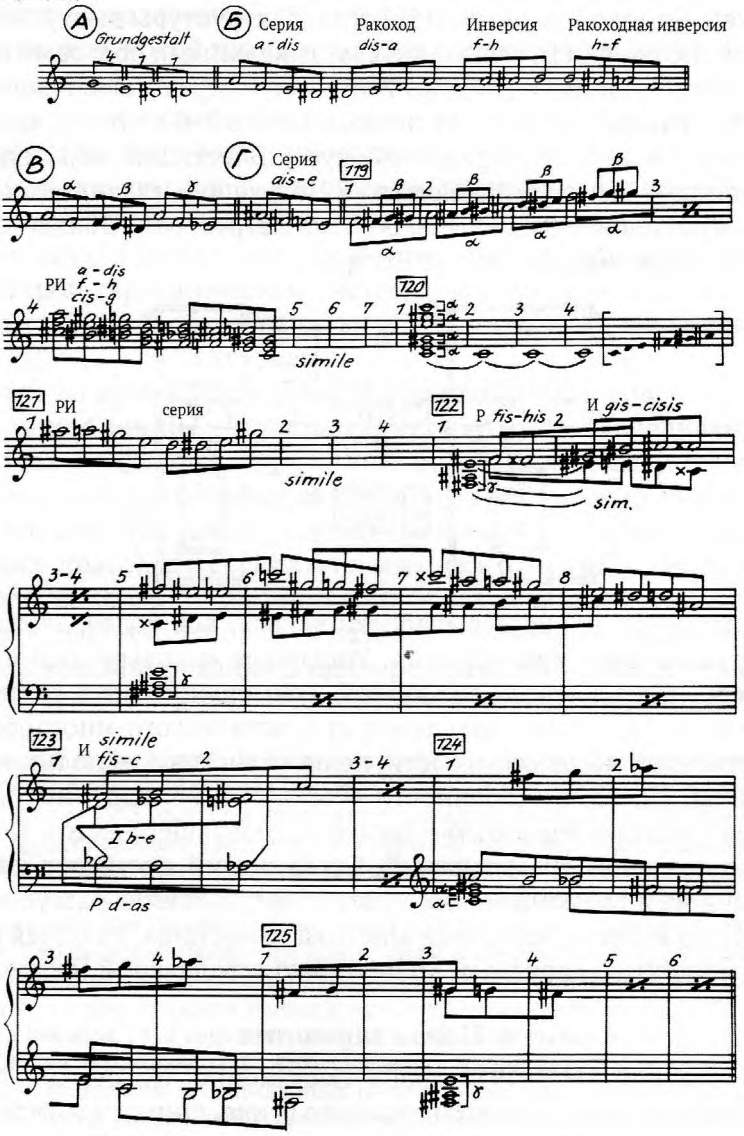
Этот Grundgestalt применяется настолько последовательно, что может иногда рассматриваться как четырехзвуковая серия[26], применяемая и в пол-

[25] Возможно, что ощущение бесконечности этого длинного ряда символически связано с «бессмертием» Кащея.

[26] Стравинский писал в «Диалогах»: «Если какой-нибудь несчастный соискатель ученой степени принужден будет отыскивать в моих ранних сочинениях “серийные

ном виде (пример 9 А, Б), и в частичном (пример 9 В). Общая quasi-серийная структура сцены «Появление Жар-птицы» (ц. 119–126) — 9 Г:

Пример 9 А, Б, В, Г

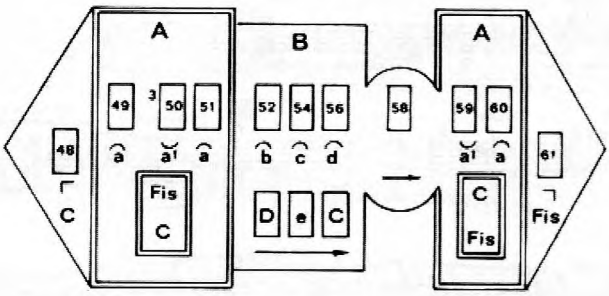


Следующий далее номер — «Пляска Кащеевых слуг под чарами Жар-птицы», по крайней мере, между ц. 126 и 131, в большой мере разложим на проведения двух «серий» — мотива Жар-птицы и «терций Кащея»[27].

тенденции", подобные вещи, я полагаю, будут оценены как праобразцы» (*Стравинский И.* Диалоги. С. 142).

[27] Конечно, в подобных гармонических структурах есть серийный принцип, но дело не в том, что здесь Стравинский предвосхитил принципы додекафонии (это неко-

Другой, но родственный метод Стравинский использует в «Петрушке». Гармоническая структура балета в целом (4 картины которого напоминают 4 части симфонии) охватывается единой высотно-интервальной концепцией. Основой целостной тональной структуры выступает противопоставление тоники D, связанной с музыкальными образами масленицы, народного гуляния, и тритона тоник Fis-C, представляющего двуполярность Петрушки (также Фокусника, см. Fis в 1-й картине, «появление Фокусника», т. 4 до ц. 30, и далее «Фокус»). Блестящий образец мастерства гармонии — 2-я картина балета «У Петрушки», главная тональность которой — тритоновая система C-Fis («Лад Петрушки»). Общая тональная структура 2-й картины (в «форме Adagio»):



Продолжается процесс выработки новых, всё более неожиданных и смелых гармонических приемов. Упомянем «наплыв» одного пласта гармонии на вытесняемый им другой, совмещение двух разнородных пластов (см. ц. 14, 72–74); доведение стилистического многообразия до степени стилевой несовместимости, полистилистики, использование банальности (ц. 12, 13; в особенности «Вальс» из 3-й картины, ц. 71–76). Продолжая традиции Римского-Корсакова, создавшего метод контрастов гармонико-стилевой драматургии[28], Стравинский достигает необыкновенной сочности гармонических противопоставлений: разгул народно-праздничного веселья, восточная мистика Фокусника, изящная куколка-Балерина и надутый нарядный Арап, горько страдающий Петрушка.

4. Новая гармония

В сочинениях 1909–1911 годов постепенно, но быстро исчезают остатки ученичества и раннего незрелого стиля, ширятся и укрепляются фундаментальные основы гармонического мышления XX века — свобода

торая натяжка), а в том, что он создал свой принцип, согласно которому «серия», Grundgestalt, допускает некоторые вариантные и вариационные производные (сходно с тем, как в серийной технике поступал Альбан Берг в Скрипичном концерте).

[28] Например, метод противопоставления тонально-функциональной мажорно-минорной системы при воплощении образов реальной жизни и симметричных ладов при воплощении народной фантастики в операх «Садко», «Ночь перед Рождеством», «Золотой петушок» и других.

диссонанса, автономность хроматических явлений, новая логика гармонических связей, в глубоко оригинальной творческой интерпретации Стравинского. Опыт новой аккордики — и новой функциональной логики — кантата «Звездоликий (1911–1912).

Манифестом новой гармонии явился знаменитый балет «Весна священная», начальный замысел которого приходится еще на время сочинения «Жар-птицы», а окончание в целом относится к началу 1912 года[29]. Одно из программных созданий новой музыки XX века, «Весна священная» явилась таковым и в отношении гармонии. Грандиозная новая идейно-художественная концепция впервые у Стравинского дала и столь же законченную концепцию новой гармонии, где уже нет места рудиментам старой гармонической системы, нет ни одного такта, который гармонически мог бы быть написан в XIX веке (этого нельзя сказать ни о «Жар-птице», ни о «Петрушке»).

Первый танцуемый номер балета («Весенние гадания») открывается «втаптыванием земли» — тридцатидвухкратным «вдалбливанием» одного аккорда-диссонанса; то, что этот номер был первым сочиненным, символично: семизвучный диссонанс есть своего рода «эмблема» произведения, его импульс-исток[30]. Партитура «Весны» — богатая палитра гармонических красок диссонантных аккордов[31]. Типологическая особенность аккордики Стравинского — ведущая роль терцовости, трезвучности и септаккордности, образование сложнодиссонантной вертикали путем комбинирования в одновременности простых терцовых созвучий. Вместе с тем как контраст этому основному принципу, нередки

[29] *Стравинский И.* Диалоги. С. 149. Стравинский надеялся, что Дягилев поставит «Весну священную» в сезоне 1912 года (Там же). Окончательное завершение партитуры датируется мартом 1913 года. Сам композитор осознавал громадность скачка в новое качество, представленного «Весной»: «Как будто 20 лет, а не 2 года прошло со времени сочинения "Жар-птицы"!» (из письма к А. Н. Римскому-Корсакову, Кларан, [7 марта] 1912 года, цит. по: *Вершинина И. Я.* Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. С. 145).

[30] Инъекция могучих («варварских») новых сил дала новые импульсы европейской музыке. Стравинский нашел эти новые силы в обращении к миру древнеславянских образов, работая совместно с Н. К. Рерихом, которой по словам Стравинского, «ведает всю тайну близости наших предков к земле» (из письма к Н. Ф. Финдейзену от 15 декабря 1912 года, цит. по: Письма И. Ф. Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 470). Общность жизни людей с землей композитор передает слушателям в «лапидарных ритмах» (Там же). В статье «Что я хотел выразить в "Весне священной"» композитор писал: «Я хотел выразить светлое воскресенье природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение полное, стихийное, воскресение зачатия всемирного» (Музыка. 1913. № 141. С. 489). В эскизах к «Выплясыванию земли» (№ 7 балета) Стравинский выписывает свой афоризм: «Музыка всегда налицо, когда есть ритм, как жизнь — когда бьется пульс» (*Ярустовский Б. М.* Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 177, 205).

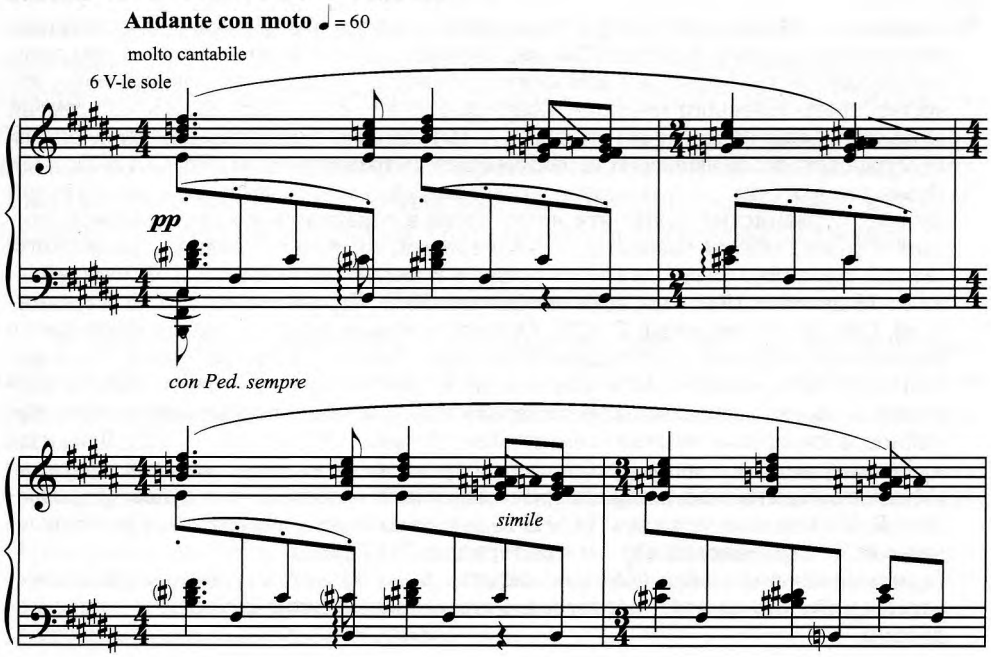
[31] Гармония «Весны священной» многократно была объектом музыковедческих исследований. Мы поэтому рассмотрим это и последующие сочинения менее подробно.

и нетерцовые созвучия: терцовые с побочными тонами (ц. 129), квинтаккорд (ц. 16–17), созвучия квартовой основы (ц. 1), комбинации септим и нон (ц. 94–95), квинт и тритонов (ц. 104). Все эти созвучия применяются и в виде простых аккордов, и в виде полиаккордов, также как гармонические поля (участки гармонической координации тонов, линий и субаккордов) в местах с полифонизированной тканью (например, в полиостинатной третьей теме финального рондо, ц. 174–180, 181–186).

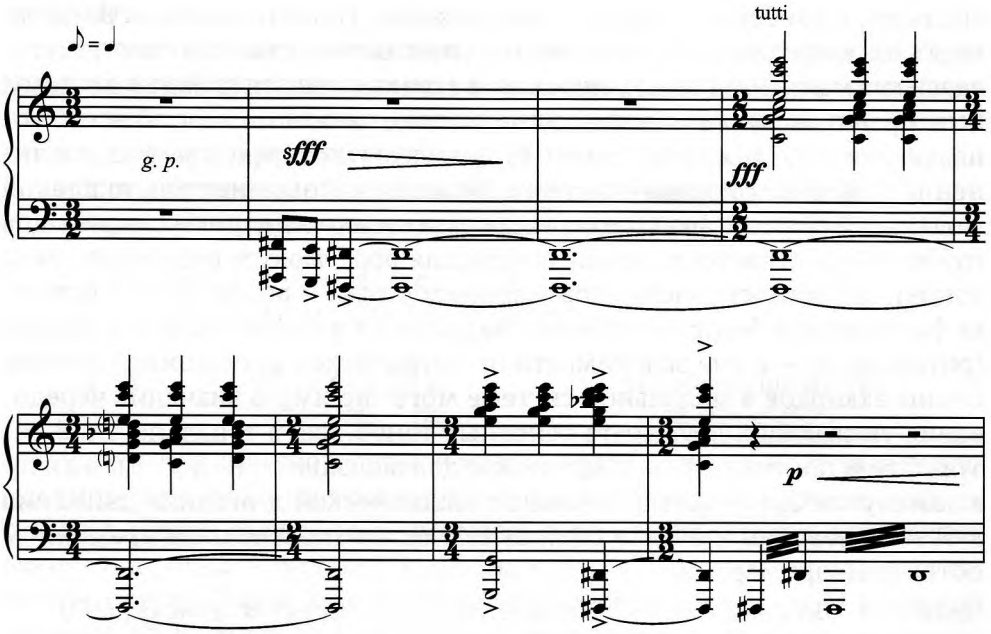
Тональный принцип новой гармонии Стравинского утвержден им в «Весне» предельно определенно. Однако это другая, новая тональность по сравнению с гармонией XIX века — тональность, центральным элементом которой может быть и определенный диссонанс (из числа вышеназванных), но может быть и отдельный тон (центральный тон; по Стравинскому — «полюс»). Главный признак тональности в подобной системе — наличие определенного доминирующего главного звука или созвучия, образующего сеть своих функциональных отношений с другими звуками и созвучиями в рамках действия данной системы. Понятие тональности при этом чрезвычайно расширяется, и возникает необходимость выяснения специфики тональности у Стравинского, прежде всего отличий ее от классико-романтической системы.

В «Весне священной» изредка можно найти и тонально-функциональные связи по типу T-S-D-T (пример 10 А), часто — линеарные функции гармоний (функции вспомогательных созвучий, проходящих, педальных и т. п.; пример 10 Б):

Пример 10 А. «Тайные игры девушек»



Пример 10 Б. «Взывание к праотцам»



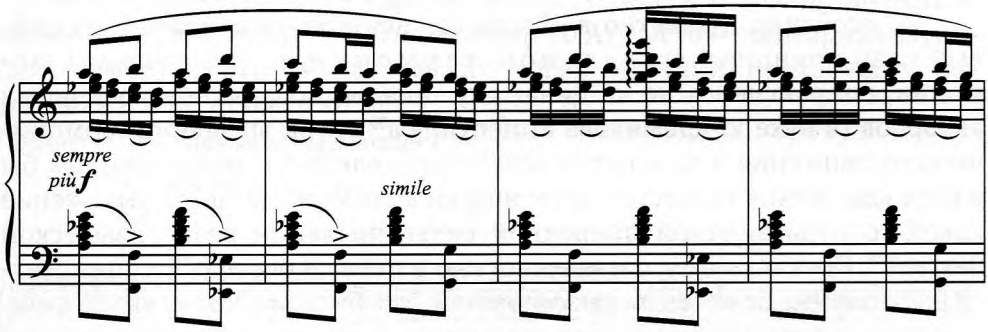
Но особенно приметно в «Весне священной» выдвижение на первый план принципа модальной гармонии, то есть системы гармонии, опирающейся не на динамику тонального движения основных аккордов (в духе хиндемитова Stufengang'а[32]), а на вращение гармонического движения в замкнутом кругу определенного звукоряда, как бы в виде «движения на месте». Эстетически в этом сказывается выражение какой-то первозданной природной силы, питаемой вечно языческой Землей[33]. По-видимому, с модальностью в первую очередь ассоциируется впечатление от «Весны» как о мощной «глыбистой», но негибкой силе. Замкнутый круг определенного звукоряда, «модуса», в отличие от древних модусов-гамм, в условиях свободы диссонанса допускает включение хоть всех тонов звукоряда сразу в один аккорд, также и в любой их комбинации. Отсюда поджигающее ощущение снятия запретов европей-

[32] См.: *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. 1. Tl. Mainz: Schott, 1937. S. 173. *Stufengang* у Хиндемита — последование основных тонов аккорда (которые именуются ступенями), подчиненных тональному центру (см.: *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4 / ред.-сост. Т. А. Лебедева. М.: Музыка, 1966. С. 231). — *Примеч. ред.*

[33] В контексте содержания «Весны священной» это, вероятно, можно связать с идеями Стравинского эпохи создания произведения: «варвар» — «носитель культуры другой концепции, чем наша»; не исключено, что «в ней заключается такая же огромная ценность, как и в нашей культуре» (из письма к Ромену Роллану от 26 сентября 1914 года; *Роллан Р.* О Стравинском. (Из дневников военных лет) // Советская музыка. 1935. № 5. С. 60, 61). «Варварство», язычество могло восприниматься как могучий родник свежих, здоровых сил культуры.

ской функциональной тональности (когда если одно «можно», то другое «нельзя», и наоборот; а здесь — «всё можно»). Принципиальная возможность совмещения любых контрастов уничтожает (или «снимает», в гегелевском смысле) динамику перехода от одного элемента лада к другому. Если сравнить функционально контрастные элементы классической тональности (T, D, S) с личностями, индивидами, которые в рамках подчинения разумному порядку системы обладают автономностью, то в такой модальной системе функциональная разделенность ладовых индивидов грубо преодолевается в пользу всевластия рода-модуса (основного ряда тонов), самостность элементов-индивидов если и возникает, то остается фиктивной и беспрепятственно нарушается в любой момент времени (ритмически — и вне зависимости от метрической регуляции). Поэтому смены аккордов в модальной системе могут не иметь значения чередования уважающих друг друга основных тонов, как в тональности. В результате и получается специфическое для модальности пребывание в замкнутом круге времени (вместо классической динамики движения в безостановочно и мерно струящемся однонаправленном временном потоке). Например, так:

Пример 11. «Весенние гадания. Пляски щеголих» из «Весны священной» (ц. 33)



В этой модальной гармонии всё подчинено роду-модусу (здесь — ряду *g-a-h-c-d-es-f*). Чередование аккордов более не дает ощущения гармонических смен: над всем довлеет ладовая неподвижность, сколь бы ни были энергичными «мускульные», ритмические движения голосов и пластов, и сколь бы велико ни было число «участников» этой «ладовом общины». Существенный признак модальности — пребывание в звучании замкнутой группы звуков вместо перехода от одного тонального основного тона к другому[34]. Очень красноречивы в данном отношении

[34] Понятно, что «архаика», «варварство», «язычество», «древняя красота космоса», «древняя Русь» — всё это сугубо современные, новейшие проблемы европейской культуры, и в действительности Стравинский взрывает новые пласты актуальности всего XX века. Тем не менее любопытно, что обнаруживающаяся трактовка времени (и ритма! неслучайно ритм стал едва ли не главнейшей областью художественных открытий Стравинского) показывает несомненное сходство ее со спящим

«наплывающие» друг на друга смены двух аккордов (аккорд $\alpha = a{\cdot}c{\cdot}es{\cdot}g$, $\beta = g{\cdot}h{\cdot}d{\cdot}f$).

Соответственно, прославленная «политональность» гармонии Стравинского в действительности есть *полиладовость* (полимодальность): не две (или более) тональности одновременно, а одна, но только составная (двух-, трехпластовая) модальная система. Например:

«Вступление», т. 2–3, — ля эолийский и ля миксолидийский;

«Игра двух городов», полиладовость:

ц. 57, т. 3–4 $\left[\begin{array}{l} h - c - d - e - f - g - a \\ h - cis - d/dis - e - fis - gis - a \end{array}\right.$

ц. 64 $\left[\begin{array}{l} b - c - d - e - f - g \\ \quad gis - ais - cis \end{array}\right.$ (на основе полиустоя $\underline{gis{\cdot}cis^1} - \underline{c^2{\cdot}e^2{\cdot}g^2}$)

Частой ритмической формой модальности и других высотных структур выступает остинато, к которому часто обращался Стравинский, не только в «Весне священной», но также и во многих других сочинениях раннего периода — балете «Петрушка», песне «Голубь» (на слова Бальмонта), опере «Соловей», стихотворении «Я белые цветы» («Из японской лирики», № 1), пьесе № 1 из цикла «Три пьесы» для струнного квартета, кантате «Свадебка», «Байке про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Сказке о беглом солдате и чёрте», «Четырех русских песнях» для голоса и фортепиано. Остинато представляет собой логически наипростейший способ связи между элементами гармонии — такими, которые уже не связуемы методами мажорно-минорной тонально-функциональной системы. Отсюда закономерность широкого распространения остинатности в гармонии Новой музыки 1-й половины XX века.

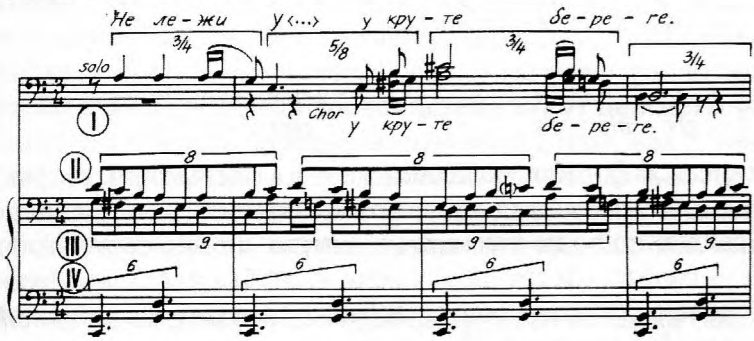
Остинато на диссонантной основе облегчается вышеописанной возможностью совместного звучания практически каждого из тонов (или созвучий) ряда с каждым другим. Отменяя тем самым старые ограничения в гармонии (когда диссонанс не мог применяться свободно), такая закономерность требует от композитора установления каких-то новых ограничений («правил»), уже иного рода, во избежание нивелирующего выразительность гармонии безразличия. Вседозволенность грозит уничтожить искусство гармонии, и поэтому новая гармония XX века, где «всё можно», особенно убедительно показывает, в чем выбор композитора — тот выбор, который обнаруживает его музыкальную мысль

в самом слове «время» коренным смыслом: древнерусское «веремя» от «вертеть» (древнеиндийское vertatē — поворачиваться), то есть нечто вращающееся (почти что «Хождение по кругам»). В «Диалогах» Стравинский цитирует мысль Э. Ловинского, выразительно различающего тональность и модальность: модальность представляет по сути стабильный, а тональность — динамический взгляд на мир» (*Стравинский И.* Диалоги. С. 263).

посредством накладываемых при этом композитором на себя ограничений. В подобном выборе (особенно если он ведет к повторению одной и той же константы, гармоничесной структуры) есть нечто родственное серии, которая ведь тоже свободно избирается композитором (что влечет за собой повторение одной и той же структуры серии).

Искусство остинатной гармонии Стравинского покажем на примере фрагмента «Свадебки» — песни баса «Не лежи у круте береге», ц. 117–119. Начало песни:

Пример 12



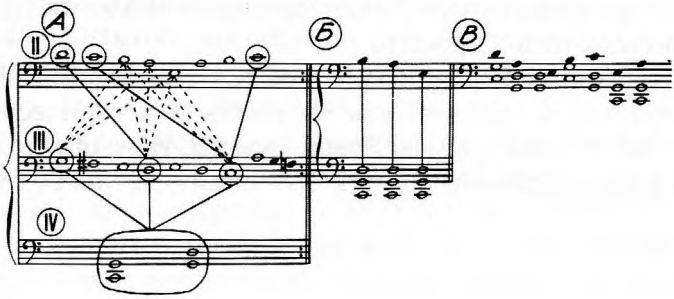
Одно только острое несовпадение двух остинантных линий первоначального соединения (т. 1–2) на 8/8 и на 3/8 уже дает в производных соединениях неминуемо совмещение смежных тонов. В полиладовых сочетаниях же квинт нижнего регистра C-G и фригийско-дорийского лада ми мелодии солиста (где есть звук *cis*[1]!), звучащих одновременно с теми двумя остинатными линиями, казалось бы, должен господствовать полный произвол случайности (об остинато подобного типа часто так и думают). Но искусство гармонии состоит как раз в обратном; в точном контроле над всеми возникающими звучаниями посредством расчета всех комбинаций. Гармония управляется слухом[35].

Суть дела состоит в таинственной связи между внутренней структурой трех остинатных элементов, полиритмом их созвучания и действующими в качестве самостоятельных интервальными отношениями, также с учетом тембровых и регистровых факторов. Необходимо прежде всего отделить два пласта: инструментальное трехэлементное остинато (в примере 12 это II, III и IV) и вокальные голоса (в примере 12 — элемент I). Элементы III и IV оказываются кратными друг другу, причем совместно берущиеся звуки образуют одно и то же созвучие *c-d-g*, в разных комбинациях (см. в примере 12 остинатные элементы III и IV). Таким образом проблему составляет сочетание IV+III — с одной стороны, и голос II

[35] Много позже Стравинский говорил: «Я устанавливаю слухом определенные возможности, а затем делаю выбор» (Там же. С. 242). Думается, сказанное можно отнести и к методам его работы в ранний период.

(на 8/8) — с другой. При сравнении интервалики II с центральным созвучием IV+III выясняется, что три из восьми звуков II совпадают с ним (d^1, c^1), а прочие три высоты — *h*, *a*, *e* — образуют легко понимаемую гармоническую комбинацию. Схематически:

Пример 13 А, Б, В



Оказывается, вокальные голоса (внеостинантный элемент I) имеют все те же самые опорные звуки — *e*, *g*, *a*, *h*. Только один звук прибавляется новый — острая вершина cis^1 в т. 3, и еще раз, через 7 тактов (ц. 118, т. 4). Без этого яркого «перцового тона» гармония фрагмента носила бы тускловатый характер. В обоих случаях звук *cis* подпирается снизу «своим» квартсекстаккордом A-dur (см. пример 12), который образует вместе с прочими тонами звучный эффективный полиаккорд (в 3-м такте примера 12: $C{\cdot}G{\cdot}d{\cdot}e{\cdot}a{\cdot}cis^1$). Конечно, в контексте все эти аккорды как части модальной структуры не образуют «индивидов» со своими противопоставляемыми друг другу основными тонами (модус вбирает их в себя и тем самым подавляет). Но образующиеся аккорды полностью выполняют отведенную им роль регуляторов мелодических линий и мерцающих, как в калейдоскопе, ярких гармонических бликов.

И последняя из (затрагиваемых здесь) проблем гармонии, идущая от свободы диссонанса, автономности хроматики и индивидуализации функциональных отношений, касается индивидуализации гармонических структур.

Если в эпоху венских классиков структура тональности имела характер всеобщности (у всех композиторов центром системы было консонирующее трезвучие, второе место по важности занимал D^7, и так далее, вплоть до типовых тональных планов музыкальных форм), то в новой гармонии конкретная гармоническая система избирается композитором индивидуально, в расчете на данное сочинение. Конкретная гармоническая система становится предметом творчества (как в XIX веке — тема)[36].

[36] *От редактора:* В этом месте у автора предполагался обширный «пример 14 (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K)», включавший 11 образцов разных гармонических структур с пояснениями. В немецкой публикации, однако, этот фрагмент не был напечатан. В русскоязычном оригинале рассматриваемые образцы не названы, а в доступной сейчас части архива Холопова рукописные примеры к статье отсутствуют.

В результате каждая часть (пьеса, номер) образует свою систему смысловых значений тонов и созвучий, это и есть индивидуализация гармонии. Придание каждой пьесе (нередко и ее фрагментам) индивидуального облика неожиданно напоминает принцип серии — ведь серия тоже индивидуально избирается для каждого сочинения. Очевидно между этими двумя явлениями есть определенная аналогия, при всех очевидных различиях того и другого.

Анализ гармонии Стравинского времен становления его раннего стилевого периода показывает как музыкально-историческую закономерность ее эволюции к нормам Новой музыки, так и обусловленное историческим и национальным контекстом индивидуальное своеобразие.

Тем не менее для представления об авторском методе анализа указанный фрагмент важен, поэтому небесполезно с ним ознакомиться, даже не зная комментируемых образцов (а кто-то, возможно, их опознает). Приведем этот текст.

«Рассмотрение вопроса индивидуализации гармонических структур потребовало бы несколько громоздкого сравнительного анализа немалого количества более или менее развернутых форм. Поэтому ограничимся демонстрацией ряда основных гармонических моделей в разных сочинениях (схематически). *Пример 14 А-К.* В них есть всё, что угодно, кроме общеевропейской гармонии классико-романтического типа. Во множестве случаев вообще центром не является консонирующее трезвучие (как в гармонии XVIII–XIX веков). Даже там, где композитор ближе всего к обычной тональности (пример D), это оказывается искусной имитацией модальной системы русско-деревенского фольклора. Поэтому при оценке подобной гармонии принципиально неверной точкой зрения было бы усматривать в ней (как правило с великими натяжками!) лишь те или другие фрагменты (рудименты, подобия) прежних, зато хорошо известных гармонических структур, либо их комбинаций. Правильно — находить и н д и в и д у а л и з и р о в а н н ы е новые структуры, те, которых прежде вообще не было. Так, в примере 14 А — уменьшенный лад, то есть система с симметричным звукорядом *d-e-f-g-as-b-h-cis* и устоем (центром) *d*, либо *d-f*. Сходство с d-moll несомненно, особенно в мелодии среднего голоса, однако, в целом это не d-moll, а структура совершенно иного типа. Сходство с d-moll есть и в образце 14 F (см. мелодию главного, верхнего голоса). Одного постоянного присутствия звука *fis* достаточно, чтобы разграничить пример 14 F и любой классический d-moll; с учетом же постоянно звучащего слоя диссонирующих кварт различие неизмеримо возрастает. Смысловое же значение тонов и созвучий во всех подобных случаях порывает с классико-романтической тональной функциональностью. Общим принципом, п о - р а з н о м у воплощаемым в каждом из них, оказывается зависимость значения тона или созвучия от формы связи со звуковыми элементами д а н н о й основной модели. Так, кварта d^1-g^1 в примере14 G — вспомогательное созвучие по отношению к основной кварте c^1-f^1, схематически:

$$f^1 - g^1 - f^1$$
$$c^1 - d^1 - c^1$$

Неподвижно устойчивые звуки баса *G-E* в примере 14 I дают гармоническую опору для мелодических звуков e^1-f^1-g^1 и g^1-fis^1-e^1 во 2-м такте (хотя опорная гармония допускает истолкование не только с основным тоном *E*, но также и с основным тоном Cis^1)».