

УДК 32

М.Е. Маслеева

Санкт-Петербургская государственная консерватория

им. Н.А. Римского-Корсакова

г. Санкт-Петербург, Россия

mariachebykina87@ya.ru

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЛАДОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИЛИЯ АЛЕКСЕЕВИЧА БАЛАКИРЕВА

**[Masleeva M.E. The basic principles of modal organization works
by Milia Alekseevich Balakirev]**

It is made characterization and analysis of the principles of modal organization works by M.A. Balakirev. In his creativity it is found expression trends that are particularly optional for music art of the second half of the XIX century. For example, definite works are considered as cases of deliberate concentration of modal instability, avoiding tonic selection of colorful harmonies as supporters. Particular attention is paid to the various ways of combining relative key, using the variable-functional rotations, and such stylistically significant phenomenon as "The Dominant way".

Key words: M.A. Balakirev, modal organization, major-minor system, functional relationships, communication tone, tonic harmonic succession.

Лад – одна из важнейших сторон музыкальной организации, вне рассмотрения которой невозможно полноценное исследование художественного произведения. По мнению Т. Бершадской, «лад – всеобщий, обязательный аспект музыкальной системы, атрибутивная категория музыкального языка» [1, с. 21]. Представления о его сущности менялись со временем. Они определялись, с одной стороны, мировоззрением той или иной эпохи, теми взглядами, которые были приоритетными в теории музыки, с другой стороны, самими свойствами музыкальной системы. На протяжении достаточно длительного периода описывались лишь ладовые отношения, характерные для мажор-минорной системы. Естественно, что при этом речь всегда шла о централизации, о главенстве тоники и т.д.: «Лад – система звуковых связей, объединенная тоническим центром в виде одного звука или созвучия» (И. Способин) [3, с. 24]. В дальнейшем в исследовании лада обнаруживаются новые тенденции: описываются слабоцентрализованные, децентрализованные си-

стемы, как гармонические, так и монодийные, характеризующиеся переменностью, результативностью и т.д. Возникает вопрос о функциональных отношениях иного типа. В частности, наряду с устойчивостью и неустойчивостью, рассматривается такое понятие как опорность.

Во второй половине XIX века определяющим является процесс постепенного расшатывания мажоро-минорной системы, при несомненном сохранении ее господствующей роли. Аккорд продолжает оставаться основным носителем ладовой функции, но параллельно с этим нередко организующее значение приобретает отдельный тон как выразитель мелодического начала. По словам Т. Бершадской: «Способы проявления функционально-гармонических отношений все более индивидуализируются, становятся все более свободными и разнообразными, вплоть до того, что выражение ладовой функции определенным комплексом начинает фигурировать скорее как символ, как идея, получающая материализацию в самых разных интонационных и фактурных формах, через сложные ассоциативные связи, иногда – ряд ассоциативных связей» [2, с. 217].

Все это – выражение наиболее общих идей, определяющих развитие искусства в XIX веке: индивидуальной трактовки того или иного явления, множественности конкретных решений.

В процессе обновления ладофункциональных отношений можно обнаружить ряд важнейших тенденций. Одна из них напрямую связана с процессом мелодизации. Мелодия начинает играть управляющую роль, и это ведет к тому, что в условиях гармонического склада организующими становятся те отношения, которые изначально характерны для монодийских ладов. Тон как таковой все больше берет на себя инициативу выразителя ладовой функциональности, а это в ряде случаев вызывает ослабление централизации. Этому также способствуют возникающие повсеместно переменнно-функциональные связи. Одновременно, напротив, усиливаются гармонические тяготения, возрастает «гармоническое напряжение», посредством альтерации, хроматизации. В результате, в условиях данной стилистики, аккорды разных функций могут «приблизиться» по звучанию.

Осуществляется перенос акцента с устойчивости на неустойчивость за счет избегания реального присутствия тоники, что также приводит к ослаблению централизации лада. Таким образом, «снимается» ощущение единствен-

но возможной направленности аккорда или тона, стираются грани между стабильной и нестабильной гармонией, исчезает ожидание немедленного разрешения и даже ощущение необходимости разрешения. В процессе непрерывного модулирования нередко теряется ощущение основной тональности.

По мнению Т. Бершадской, «пребывание в состоянии неустойчивости становится возможным и даже естественным, вследствие чего направление дальнейшего движения также становится неясным. Этим характеризуется основная тенденция развития музыкальной системы в XIX веке, которую можно было бы обозначить как эмансипацию неустоя» [2, с. 219].

Важнейшей тенденцией следует считать объединение мажора и минора, реализуемое в самых различных формах. Нередко возникают образцы переменного лада; одновременно все чаще встречаются примеры использования вариантных созвучий, «пришедших» из одноименной, либо параллельной тональности.

Мы видим, что в неразрывной связи с эволюцией функциональных отношений находится эволюция звукоряда. И в данном аспекте можно говорить о двух основных направлениях развития, то «расходящихся», то «объединяющихся», подчас в одном произведении, в том числе и у Балакирева. Речь идет, с одной стороны, о возрастании роли «чистой» диатоники и, с другой, о хроматизации.

Для Балакирева особенно характерны случаи концентрации ладовой неустойчивости, неопределенности, намеренного избегания тоники. Пожалуй, самый яркий пример – в первом разделе романса «Шепот, робкое дыханье». Гармонические последовательности образуют небольшие звенья, внутри которых функциональные отношения достаточно понятны. Но между ними (особенно в моменты перехода) традиционные связи ослаблены. Так, в первых двух тактах четырежды повторенное соединение S – D *fis-moll*, оставшееся неразрешенным, сменяется сходными последованиями в A-*dur*, также без разрешения, а в дальнейшем – в *Fis-dur* и т.д. Как результат – непрерывное тональное развитие (во всей миниатюре 16 тональных отклонений).

В предпоследнем разделе романса «7 ноября» на слова Хомякова длительное блуждание, избегание тоники, завершающееся органическим пунктом на тоне *B*, способствует созданию эмоционального напряжения, ощущению скованности, что соответствует содержанию словесного текста: «И смертью закрыт повелительный взгляд».

Близкая ситуация – в романсе «Беззвездная полночь». Он начинается с неустоя, и в рамках всего первого раздела разрешения в тонику не происходит. Постоянно чередуются S и D созвучия тональности D-dur. Невольно напрашиваются сравнения с фрагментами из иных произведений Балакирева, в частности, с первым экспозиционным участком фортепианной пьесы «Каприччио».

Довольно длительно тональный центр не проясняется в романсах «Спи!» (со слов «Дня замогильного»), «Заря». При этом в последнем примере несколько раз подчеркивается нетрадиционное, индивидуальное соотношение трезвучий, и здесь уже в ряде ситуаций можно говорить о выявлении функции гармонической опоры.

Подобные ситуации можно неоднократно встретить и в инструментальных произведениях Балакирева. В качестве показательного образца, хочется указать на довольно протяженный фрагмент избегания тоники в III части «Концерта № 2».

Усложнение функциональных отношений во многом обусловлено возрастающей ролью красочных аккордов. При активном выявлении их фонических свойств, ладовые тяготения «ослабевают». Зачастую в примерах, где ярко выражено «любование» колорированными созвучиями, предвосхищаются приемы, характерные для импрессионизма.

Эффект «расплывчатости», «туманности» создается в романсах «Шепот, робкое дыханье», «Сосна» – посредством использования альтерированных гармоний, полифункциональных созвучий, аккордов увеличенной структуры и т.д. Отдельного внимания в данном отношении заслуживает псевдоаккорд из романса «Песня золотой рыбки». Он (подобно «рахманиновскому аккорду») включает признаки всех функции – T, S и D.

Весьма типично для Балакирева объединение параллельных тональностей, при фактическом равенстве двух устоев. Особую роль при этом приобретает общность созвучий субдоминантовой функции. Пожалуй, особый интерес представляет вступительный фрагмент романса «Догорает румяный закат»: при начальной установке на dis-moll, уже через 2 такта возникает основная тональность Fis-dur. Следует обратить внимание на такие образцы, в которых непосредственно сопоставляются тоники параллельных тональностей без какого-либо промежуточного движения: «Сон» на слова Михайлова и «Nachtstück». Иногда это является основанием частичного действия переменных функций. В первом из этих двух примеров сам характер мелодии указывает на ладовую переменность.

Более явные переменно-функциональные обороты встречаются не столь часто. Можно привести в пример фортепианное завершение романса «Когда волнуется желтеющая нива», отдельные гармонические последования из романса «Заря», начало вокальной партии в «Песне» на стихи Лермонтова. Последний образец, пожалуй, наиболее показателен в стилистическом отношении. Ввиду явного ориентира на русскую песню, он вызывает ассоциации с обработками подлинных народных тем в сборниках Балакирева. Особого же внимания с точки зрения выявления переменных функций заслуживают многочисленные эпизоды из симфонической картины «Русь».

Для многих фрагментов произведений Балакирева характерно наличие достаточно специфических переменно-ладовых отношений, получившее название «доминантовый лад». Сам термин принадлежит И.В. Способину. Согласно его описанию: «Доминанта минорного лада слышится как тоника *особого* по составу звукоряда мажорного лада (особого – то есть не присущего «обычному» мажору)» [3, с. 101], [4, с. 150].

По классификации Ю.Н. Холопова, «тональность доминантового лада» относится к разновидности «многозначных» [5, с. 393]. Доминантовый лад характеризуется двойственностью: условный устой слышится и как *доминанта* минорного лада с тоникой, лежащей на кварту выше. Таким образом, одновременно присутствует эффект смещения центра и ощущается действие изначально утвержденных отношений. Смысл этого явления заключается в том, что возникает явный акцент на аккордах доминантовой функции. Создается такое впечатление, что на какое-то (часто продолжительное) время доминанта «подменяет» тонику. Но по сути – это не явно выраженная тоникальность; речь идет, скорее, об опорности.

У Балакирева обороты подобного типа возникают, чаще всего, в конце отдельных построений, либо всего произведения, в момент образования доминантовых органических пунктов. В центре «стоит» либо доминантовое трезвучие, либо доминантсептаккорд. И этот комплекс многократно повторяется. К числу типичных гармонических последований относятся следующие: I – V (S-T = T-D); IV – V (ss – T= s – D). Второй из них Способин определяет как «главный функциональный оборот доминантового лада». Для обоих характерно чередование минорной и мажорной окраски. И оба они являются своего рода «антиподами» как автентического каданса в гармоническом миноре,

так и полного функционального оборота, когда присутствует однозначное тяготение в устой. Во втором случае противоположность сказывается еще и в следующем: вместо классического полутонового тяготения снизу к I ступени, присутствует обратное: полутоновое «тяготение» сверху.

Самый показательный пример среди романсов – окончание «Беззвездной полночи» на слова Хомякова. Близкие черты обнаруживаются при завершении обоих куплетов «Еврейской мелодии» и в отдельных оборотах «Песни золотой рыбки» на слова Лермонтова. Больше таких ситуаций – в инструментальных произведениях Балакирева: «Этюде-идиллии» (такт 31), «Грезах», «Концерте № 2» (III часть), «Испанской серенаде» (в начальном построении), «Симфонии № 1» и т.д.

В ряде романсов встречаются небольшие эпизоды, представляющие собой монодию. Соответственно, в них обнаруживаются и монодийные ладовые отношения. Так, в «Песне разбойника» фортепианное вступление представляет собой единую мелодическую линию в октавном удвоении с опорой на тон *dis*. Однако ощущение линейности быстро исчезает при появлении классического аккордового каданса, возвращаясь лишь в конце куплета, на слова «Вьюги зимние, крещенские». Как раз в этот момент и обнаруживается в наибольшей степени специфика монодийной организации. Завершающий тон *dis* воспринимается как центральная опора, при наличии второй, местной опоры *fis*. Интересно, что до этого утверждался *gis-moll* (с традиционным оборотом S-D-T). После этого в заключительном варианте осуществится повтор вступления с явно выраженным основным тоном *dis* – однозначным устоем – и звукорядом, напоминающим *dis-moll*. Но при закруглении вокальной линии выделяется чисто монодийный оборот *e-dis-cis-dis*.

Еще один романс в духе народной песни «Запевка» также открывается монодией. И в конце первого построения «Ох, пора тебе на волю, песня русская» вновь возникает мелодический ход, аналогичный рассмотренному выше, с опорой в конце на квинтовый тон *fis*. В этом примере линейность пронизывает все слои музыкальной ткани. Явную ассоциацию с ним вызывает монодийное начало романса «Утес».

Близкий тип движения – в песне «Мне ли молодцу». В данном случае присутствует гармонизация с активным использованием плагальных оборотов. Однако характерно, что вокальная строчка на протяжении достаточно длительного участка самодостаточна. Она могла бы полноценно восприни-

маться и без сопровождения: ее природа действительно монодийна. Создается впечатление своеобразной «гармонизации» русской народной песни – подобно тому, как это осуществлено в сборниках Балакирева. Оно усиливается за счет того, что краткое вступление действительно одногласно.

Сходные черты обнаруживаются и в отдельных инструментальных сочинениях, например в «Мазурке № 7». Фактурно этот пример напоминает начало некоторых рассмотренных выше песен. Соответственно, на протяжении краткого фрагмента выявляются свойства монодийной ладовой организации.

Но, наверное, еще более интересна «обратная» ассоциация. Можно утверждать, что проанализированные начальные участки из романсов явно напоминают вступительные (более крупные) разделы симфонических произведений Балакирева («Русь», «Большая фантазия на русские народные темы»), где представлен *подлинный народный музыкальный материал*. Параллели – и интонационные и фактурные (несмотря на столь явную разницу состава: голос с фортепиано или оркестр). Разумеется, сходны и ладовые принципы.

Таким образом, можно сделать выводы, что ладогармонические средства в произведениях Балакирева необычайно разнообразны и оригинальны. Композитор широко использует взаимопроникновение традиционных мажорных и минорных ладов (параллельных, одноименных). Активно расширяется сфера побочных тональных центров. Очень часто встречается намеренное избегание тоники, тональное «блуждание», нередки случаи действия переменных функций. В произведениях, стилизованных «под русскую песню», большое значение приобретает монодийский принцип организации: выявляется особая роль отдельного тона. В целом следует говорить об ослаблении ладовой централизации, при общем сохранении отношений мажоро-минорной системы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бершадская Т.С. В ладах с гармонией, в гармонии с ладами: очерки / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Кафедра теории музыки. СПб., 2011.
2. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии: Учебное пособие. СПб., 2003.
3. Способин И.В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
4. Способин И.В. Элементарная теория музыки. М., 1963.

5. *Холопов Ю.Н.* Гармония: Теоретический курс. М., 1988.
6. *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. М., 1980.
7. *Цетлин М.О.* Пятеро и другие / Вступ. ст. Б. Зайцева. М., 2000.

REFERENCES

1. *Bershadskaya T.S.* At odds with the harmony, in harmony with the frets: Essays / St. Petersburg State Conservatory. NA Rimsky-Korsakov. The department of music theory. SPb., 2011.
2. *Bershadskaya T.S.* Lectures on harmony: Textbook. SPb., 2003.
3. *Sposobin I.V.* Lectures on harmony. Moscow, 1969.
4. *Sposobin I.V.* The elementary theory of music. M., 1963.
5. *Holopov Y.N.* Harmony: Theoretical course. M., 1988.
6. *Zuckerman V.A.* Analysis of musical works: General principles for the development and shaping. Simple shapes. M., 1980.
7. *Tsetlin M.O.* Five other / entered. Art. Boris Zaitsev. Moscow, 2000.

19 июня 2015 г.
