Р. Л. Поспелова, М. В. Богданова

«Гармонические документы» по проблемам переменных систем: К изучению архива Ю . Н. Холопова

Аннотация: Статья посвящена изучению архивных материалов Ю. Н. Холопова по проблеме т.н. переменных систем (понятие из архивной гармонической картотеки). Исследуется генезис данного понятия, его влияние на более позднее понятие переменной тональности. В статье экспонируются (факсимиле) и комментируются архивные карточки по данной проблеме.

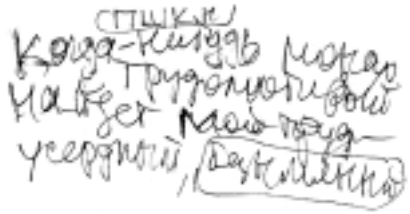
Ключевые слова: научный архив Ю. Н. Холопова, аналитические (картографические) материалы по гармонии, переменные системы, переменная тональность.

R. L. Pospelova, M. V. Bogdanova

"Harmonic documents" on variable systems (To the study of Y. N. Kholopov's archive)

Abstract: The paper presents the study of Y.N. Kholopov's archived materials on the problem of so-called system variables (the concept of harmonic archival filing). The authors examine the origins of the concept and its impact on the later concept of the alternating systems. The paper includes illustrations (facsimile) of the archival cards, which are provided with comments in regard to the issue of variable tonality..

Key words: The science archives of Yuri Kholopov, the analytic materials on the problem of the alternating systems (as regards harmonic phenomena, in particular, variable tonality)..



Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный...

Пушкин, «Борис Годунов»

Настоящая статья возникла на основе совместного изучения авторами части рукописного архива Ю. Н. Холопова, которую можно назвать гармонической картотекой, так как она представляет большую группу аналитических материалов по гармонии в виде карточек. Перед нами прежде всего стояла задача перевода части этого бесценного материала в электронный вид, чтобы вырвать его из когтей неумолимого времени[1].

Фрагмент картотеки Холопова, поступивший к нам на электронную обработку, насчитывал более 800 экземпляров карточек с примерами по гармонии. Естественно, что первой проблемой, которую следовало решить, стала классификация полученного материала. Нами были составлены два каталога — «систематический» (или тематический, по проблемам гармонии) и «композиторский»

(или алфавитный, по персоналиям композиторов). Далее мы углубились в изучение отдельной группы карточек под названием «Переменные системы», составившей непосредственный предмет данной статьи. Однако перед тем как приступить к рассмотрению материала по «Переменным системам», необходимо сказать несколько слов о проблемах классификации гармонических карточек архива.

Систематический каталог можно условно подразделить на два каталога: Большой и Малый. Основания для такого подразделения мы нашли в самих карточках. «Малым каталогом» мы назвали комплект карточек из 15 тематических групп по важнейшим проблемам гармонии, сформированный самим Холоповым. Поэтому он представляется наиболее удобным для первоначального изучения.

Тематические группы Малого каталога

I. Расширение тональности.
II. Диатонические лады.
III. Симметричные системы.
IV. Двенадцатиступенная тональность.
V. Полиладовость.
VI. Линеарная гармония.
VII. Терцовые аккорды с побочными тонами.
VIII. Нетерцовые аккорды.
IX. Полигармония.
X. Константы.
XI. Полифоническая гармония.
XII. Переменные системы (тональная переменность).
XIII. Модуляция.
XIV. Индивидуализация систем.
XV. Атональность.

Холопов наделяет каждый из этих 15 разделов рассматриваемой группы карточек более подробной рубрикацией таким образом, что на каждую из 15 групп имеется примерно по три-четыре подгруппы. Например, в группе IV «Двенадцатиступенная тональность» есть 4 подгруппы:

1) «в отклонениях и субсистемах из мажора»;
2) «в отклонениях и субсистемах из минора»;
3) «мажор без отклонений»;
4) «минор без отклонений».

На каждую группу есть своя подборка примеров и, практически на каждой из карточек, конспективно изложена суть примера. Чаще всего карточка = заметка по своему характеру представляет гармонический анализ небольшого фрагмента на уровне синтаксиса: это функциональные цифровки аккордов, характерные гармонические обороты на расширенную (хроматическую) тональность и проч.

«Большим каталогом» мы назвали условно всю остальную часть гармонической картотеки (то есть помимо вышеуказанных 15 рубрик). Классифицировать его достаточно сложно. В этой части каталога можно выделить следующие большие тематические блоки карточек: «Состояния тональности»; «ДКЭ»; «Разработка аккорда»; «Окончания не на тонике»[2] и др.

Можно высказать предположение, что эта часть каталога — более позднего происхождения, так как данные проблемы (рубрики)

не фигурируют в 15-составном Малом каталоге (см. выше). Дополнительным подтверждением может служить то, что рубрика XV «Атональность» Малого каталога впоследствии трансформировалась в (свободную) двенадцатитоновость или гемитонику[3], а рубрика IV «Двенадцатиступенная тональность» — в хроматическую ладовую систему[4].

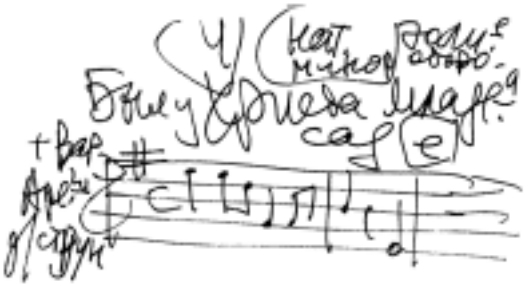
Большой и Малый каталог вместе взятые — это, фактически, огромная хрестоматия примеров (своеобразный банк данных) на гармонический анализ. В этом качестве она была бы, несомненно, удобным подспорьем в работе любого преподавателя гармонии. Скорее всего, данная гармоническая картотека и составлялась Холоповым-педагогом, прежде всего, с учебно-методической целью, в процессе подготовки к лекциям. А потом, постепенно, «рассредоточилась» по научным и учебным текстам автора.

Иногда беглые заметки на карточках позже получали воплощение в развернутых аналитических этюдах т.н. «демонстрационного» типа — максимально подробных, показательных (в качестве образца для студентов). Такие анализы обычно выполнялись профессором Холоповым на лекциях спецкурса. Например, анализ 2-й части Симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита (который Ю. Н. обычно включал в так называемый «аналитический час» на лекциях спецкурса) изложен во 2-й части учебного пособия «Гармонический анализ. Хрестоматия» (в 3-х частях). Можно указать карточку, явившуюся, видимо, «эмбрионом» данного текста (см. пример 3).

И всё же большая часть примеров из этой группы Малого каталога, скорее всего, не реализовалась с той полнотой, как материал только что рассмотренной нами карточки. Во всяком случае — в учебниках и учебных пособиях ученого-педагога, составляющих ныне классику этого жанра. В поле нашего зрения в связи с этим будет находиться, прежде всего, эта часть наследия ученого, поскольку изучение всего массива публикаций Холопова (например, научных статей и монографий) на предмет поиска «отражений» карточных «заделов» представляется задачей трудновыполнимой в рамках небольшой архивной работы.

Некоторые карточки содержат не только название примера, указание на гармоническую проблему, но и нотный материал в виде одной или двух нотных строк (см. пример 1).

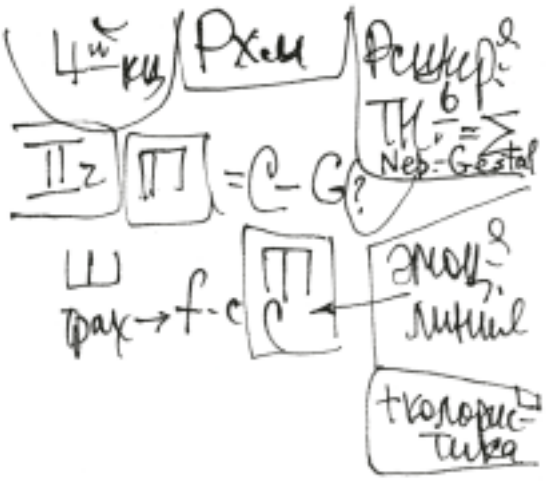
1



Часто карточки помечены знаком вопроса, говорящим о том, что автор, возможно, был не вполне уверен в атрибуции примера к данной гармонической рубрике. О том же могут говорить и перечеркнутые карточки, коих также встретилось немало.

В Малом каталоге присутствуют карточки, обращенные к нескольким проблемам, например, карточка на расширенную тональность и колористику во второй части 4-го концерта Рахманинова (пример 2).

2



Иногда Юрий Николаевич на карточках записывал цитату в связи с каким-то произведением, которое он, может быть, недавно прослушал или анализировал. Например, карточка с указанием на «Пушкинский венок» Г. Свиридова совмещается с цитатой из монолога Пимена из «Бориса Годунова» Пушкина. Эту цитату мы взяли эпиграфом к нашей статье.

Не исключено, что некоторые группы карточек могли быть набором эскизов (материалов для анализа), предназначенных для курсовых или дипломных (диссертационных) работ, выполненных впоследствии под руководством Юрия Николаевича. Ведь хорошо известно, насколько щедро делился он со своими учениками идеями, которые зачастую ученики (по простоте душевной) принимали за свои собственные, «намертво» сроднившись с ними[5].

Встречаются карточки сугубо «теоретического» характера, которые производят впечатление фиксации рождающейся проблемы, например, карточка без конкретных нотных примеров, но с «темой»: «Гармонизация супертонов (Григ, Рахманинов, Дебюсси, Скрябин)».

Изучение архива выдающегося мастера дает импульс, прежде всего, к размышлению над теми вопросами, которые в свое время составили предмет исследовательского интереса ученого и которые поныне продолжают занимать педагогов-музыкантов, теоретиков. Карточки явились для нас своеобразным «навигатором» в том смысле, что мы стремились взглянуть на тот или иной пример глазами ученого, разобраться в принципах классификации гармонических явлений. Поскольку каждая карточка уже содержит анализ = интерпретацию, однако содержит ее в свернутом виде, нашей задачей было попытаться «развернуть» эти едва намеченные аналитические наброски до своего рода маргинальных глосс. Разумеется, здесь возникает некая несоразмерность, позволяющая задаться вопросом: а нужно ли это вообще? Единственное оправдание состоит в том, что это может быть кому-то интересно. Думается, уже это является достаточным основанием для нашего исследования.

К группе карточек под общим названием «Переменные системы» Холопов отнес более 20 музыкальных примеров, большая часть которых будет далее воспроизведена в факсимильном виде и прокомментирована с разной степенью подробности.

Прежде всего, следует отметить, что интересующая нас рубрика Малого каталога за порядковым номером XII существует в двух вариантах названий: «Тональная переменность» и «Переменные системы». Этот факт сам по себе может говорить о вариантной неустойчивости терминологии, о поиске оптимальной формулировки для группы сходных явлений.

Как уже отмечалось, в Малом каталоге есть более подробные рубрикации внутри каждого из 15 разделов. Они помечены арабскими цифрами в виде верхнего правого индекса возле римской цифры. Индексы определяют, к какой из подгрупп принадлежит тот или иной пример. В данной группе таких индексов четыре и они имеют следующие словесные расшифровки:

1) «политоникальность» (1);
2) «тонально замкнутая переменность» (2);
3) «более сложные нотные примеры» (3).

Карточка с расшифровкой индекса 4 не найдена, несмотря на то, что имеется ряд примеров (впрочем, число их невелико), помеченных этим индексом. Скорее всего, эта

карточка утеряна, однако, судя по характеру примеров, это должна была быть «Тонально разомкнутая переменность» (по аналогии с «Тонально замкнутой переменностью»). Что дает основания для такого предположения? Дело в том, что этим индексом (помимо прочих) помечена карточка с примером 2-й части из Симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита (см. пример 3), которую Холопов отнес впоследствии к переменной тональности[6].

Итак, обратимся к перечисленным выше подгруппам. Цифрой 1 Холопов помечает карточки с индексом «Политоникальность». Их, кстати, абсолютное большинство. Этот термин в поздних учебниках Холопова нам не встретился (есть понятия «слабая тоникальность», «градация тоникальности», «атоникальность»). Скорее всего, это промежуточный термин, который впоследствии был поглощен понятием «переменная тональность» (начало произведения или его самостоятельной части в одной, а окончание в другой тональности)[7]. То есть — две соперничающие тоники (с перевесом какой-либо в конце).

К этой — самой многочисленной — группе отнесены, в частности, Фантастический танец № 3 Д. Шостаковича, марш Черномора М. Глинки, «Приидите, поклонимся» из Всенощного бдения С. Рахманинова, тема Звездочета из Вступления (Введения) к опере «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, прелюдия «Канопа» К. Дебюсси и др.

Порядковым номером 2 (группа на «Тонально замкнутую переменность») помечено несколько примеров, среди которых — ариозо князя Юрия из «Китежа» Римского-Корсакова (пример 12).

И, наконец, арабской цифрой 3 отмечены «более сложные» случаи. Среди них вступление из «Франчески да Римини» П. Чайковского, «Мимолетность» № 4 С. Прокофьева, романс П. Чайковского «На землю сумрак пал».

Интересно, что среди упомянутых мы находим и такие примеры, которые в более поздних работах ученого получили несколько иную теоретическую трактовку. Некоторые из них фигурируют в качестве домашних заданий в 1-й или 2-й части Практического курса гармонии или в Теоретическом курсе. Два примера получили «прописку» на так называемую «переменную тональность» — это Марш Черномора[8] и Пятая соната Скрябина[9]. Один — на «снятую тональность» («Золотой петушок», Вступление)[10], и один — на «рыхлую тональность» — (ариозо князя Юрия из «Китежа» Римского-Корсакова)[11].

Иначе говоря, мы видим, что данные примеры впоследствии были осмыслены в рамках теории «состояний тональности», из чего можно сделать вывод, что последняя сформировалась у Холопова позднее времени составления Малого каталога, по всей видимости, в связи с развитием идей А. Шёнберга о снятой и парящей тональности и в ходе руководства кандидатской диссертацией его соискателя Т. Г. Мдивани[12].

Однако первоначальный взгляд на два последних примера с точки зрения переменных систем, на наш взгляд, помогает понять логику развития представлений ученого о переменных системах.

Но прежде чем приступить к анализу примеров по «программе» карточек, есть смысл сделать краткий экскурс в теорию переменных систем, в самом общем плане, как она изложена в публикациях Холопова. Как следует из разнородности «карточных» примеров и многоплановости ракурса их рассмотрения, автор развивал данную теорию на протяжении длительного периода.

Прежде всего, можно предположить, что термин «переменные системы», обозначивший данную рубрику Малого каталога, возник у ученого под влиянием понятия и теории переменных функций. На последнюю сам Холопов обычно ссылался как на выработанную Ю. Н. Тюлиным («Учение о гармонии», 1937). В Музыкальной энциклопедии имеется статья Холопова «Переменные функции»[13]. Рассматривая становление этого понятия и

связанной с ним теории, Холопов, наряду с именем Тюлина, называет целый ряд других. В частности, подчеркивается значимость вклада Ж. Ф. Рамо, который ввел понятие «имитация каденции»; отмечается роль И. В. Способина, предложившего термин «субсистемы» для обозначения отклонений, указывается также, что именно Способин ввел различение «центральных» и «местных» функций. Наконец, подчеркивается важность теоретического наследия Б. Л. Яворского, который ввел понятие «переменный лад» (это указывается Холоповым и в специальной статье «Переменный лад», также написанной для Музыкальной энциклопедии).

Можно высказать гипотезу, что понятие «переменные системы» у Холопова образовалось, возможно, как спонтанно возникшее объединение концептов «функции» и «системы». В результате получились «переменные системы» — понятие составного (синтетического) характера, которое объединило в себе «переменные функции» Ю. Н. Тюлина и «субсистемы» И. В. Способина.

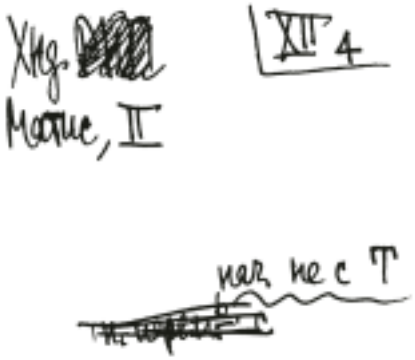
Далее, в связи с тенденцией Холопова постоянно увязывать проблемы гармонии и формы, произошло расширение понятия, которое первоначально относилось (у Тюлина, Способина) преимущественно к синтаксическому уровню музыкальной формы. Речь шла при этом о «побочных ладовых ячейках», когда каждый местный центр (местная тоника) окружается своими доминантами и субдоминантами.

Таким образом, можно наметить преемственность в выработке и развитии теории переменных функций: Рамо — Яворский — Тюлин — Способин — Холопов.

Далее Холопов, судя по всему, распространил понятие переменности на всё произведение или его отдельную часть в попытке объяснить явления тональной разомкнутости, которые стали набирать силу начиная с романтиков. Возникло понятие «переменной тональности» или «двутональности» (начало части или произведения в одной тональности, а конец в другой). Таким образом, идея переменной тональности, возникнув в лоне рубрики «Переменные системы», позднее оказалась встроенной в другую рубрику, а именно микротеорию «Состояний <позднеромантической> тональности». Соответственно, подгруппа с индексом 4 (как выше мы предположили, это могла быть «тонально разомкнутая переменность»), с одной стороны, и многочисленная по примерам подгруппа с индексом 1 («политоникальность»), с другой, впоследствии оказались объединены у Холопова понятием переменной тональности, как можно заключить из карточек = примеров.

Далее предлагаем обзор карточек с нашими выборочными комментариями.

3 **П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис», 2 ч.**

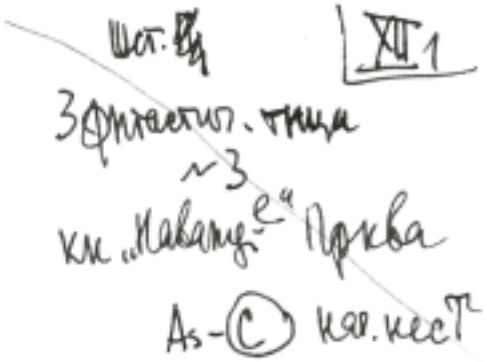


Индекс 4 мог подразумевать (как мы уже отмечали) «тонально разомкнутую переменность». В карточке 14 мы видим только пометку (часто встречающуюся и в других карточках) — «начало не с тоники». При этом выражение «тональная переменность» зачеркнуто. А в опубликованном анализе уже читаем следующее: «II часть симфонии П. Хиндемита обладает своим индивидуальным замыслом, на сей раз идущим от тональной концепции сочинения в целом. Симфония

„Художник Матис“ — произведение двутональное <…>: I часть <написана> in *G*, III часть — in *Cis*. И II часть оказывается двутональной. Ее начало — in *C*, окончание — in *Des*»[15]. Свойства двутональности части проецируются и на ее главную тему (см. т. 3, мелодия движется по звукоряду cis-moll), по поводу чего автор пишет далее: «Гармонический анализ мелодии <…> свидетельствует о господстве над всеми тона *C* и (это важно!) выявляет соперничающую тонику *cis*»[16]. Холопов отмечает необычность и самого феномена двутональности части, и окончание ее в тональности второй (побочной темы). Он пишет: «Хиндемит не дает главной тональности (ни *C*, ни *Cis*!) там, где она „должна быть“ — в начале репризы, да и вообще в репризе (см.), зато дает ее в местах контраста — в связующей (ц. 1, т. 2 и след.), в побочной (тема гобоя). Дает ее и в коде»[17].

Какой вывод можно сделать из сопоставления данной карточки и более поздней трактовки? Как видим, произошла инверсия понятия: зачеркнутая «тональная переменность» превратилась в «переменную тональность» (или «двутональность»).

4 **Д. Шостакович. Три фантастических танца № 3**



Индекс 1 предполагает «политоникальность». Пометки: «как „Наваждение“ Прокофьева», «начало не с тоники». Исходя из названия принадлежность этой пьесы сфере фантастики диктует фантазийный характер и ее тональному плану[18]. Так, основная (и конечная) тональность C-dur завуалирована поначалу своей субсистемой, **нVI** (большой субмедиантой), As-dur. И поначалу мы ее и воспринимаем как стартовую (ремарка Ю. Н. «начало не с Т»). Заключение же *C* в кружок означает ее главенство по отношению к подчиненной *As*.

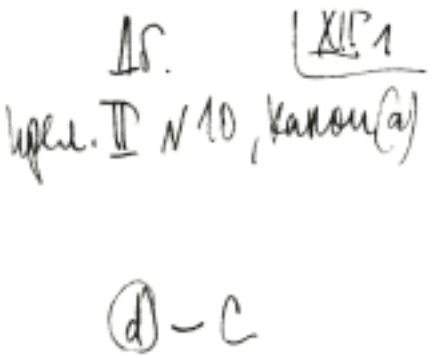
Понимание того, что мы имеем дело с тональностью C-dur, начинает приходить с 13 такта, в котором есть разрешение в мажорную тонику (после четырехтакта середины на доминантовом органном пункте в одноименном c-moll). С этого момента начальные чередования трезвучий *As* и *G* (второе с септимой) на органном пункте *As* могут быть осмыслены ретроспективно в контексте *C (c)* по типу прерванных оборотов на органном пункте низкой сексты. В принципе такое необычное начало соответствует нормам так называемого фантазийного тонального плана: «Основная тональность умышленно вуалируется или сразу же покидается»[19] в «фантастическом» типе произведений. И действительно, на слух (не зная продолжения) начальные обороты воспринимаются как последования тоники и (нижней) атакты на тоническом органном пункте в *As*. Хотя в кадансе 4-го (и 8-го) тактов «законно» появляются **S** и **D**, недвусмысленно указывающие на тонику c-moll. А в пятом такте при повторении начального четырехтакта аккорд As-dur уже воспринимается по типу прерванного каданса. Любопытно, что в третьем такте «засвечивается» и отклонение в g-moll, для которого *As* является неаполитанской **S**. И, наверное, «фантастика» заключается в следующем: не слишком ли много тональностей уместилось в начальные четыре такта?

Обратимся к заключительным тактам «Фантастического танца» (углубляться в пьесу просто нет возможности, хотя ее дальнейшее развитие тоже очень интересно). После репризного проведения одного предложения и четырех тактов первой середины (с расшире-

нием на один такт), внезапно появляется, «собственной персоной», трезвучие Es-dur (невостребованная раньше доминанта для *As*, причем септима в доминанте, усиливающая вектор тяготения, вводится при повторе аккорда, уже в следующем, последнем такте); но разрешается оно так же неожиданно (а в контексте всей пьесы совершенно закономерно) в C-dur, как и появилось (в результате сдвига из однотерцового трезвучия e-moll, к тому же через паузу в целый такт). Наверное, заключительный каданс можно интерпретировать как **m_7—T** (по звуковому составу и «номинальному» основному тону *es*). Но учитывая, что *es* при разрешении фактически (энгармонически) слышится как *dis*, это надо истолковать видимо как нестандартный автентический оборот (**D** минорная с расщепленной квинтой, причем ход в басу очерчивает последование с оттенком доминантового *C*).

Таким образом, «состав» тональностей *As* и *C* весьма индивидуализирован. Для C-dur актуальна субсистема его **нVI** *(As)*, для «начального» *As* соответственно — c-moll / C-dur. В результате общие элементы двух этих тональностей замешаны на их мажоро-минорных перекрасках.

5 **К. Дебюсси. Прелюдия для фортепиано № 10 («Канопа»)**



Индекс 1 обозначает подгруппу «политоникальность». В отличие от предыдущего примера, здесь в кружок заключена первая тональность, а не вторая. Стало быть, Холопов ее мыслит как главную, а *C* — как подчиненную. Начало в диатонике *d* эолийского (с переменностью *b* / *h*, привносящей оттенок дорийского) — как будто в натурально-ладовой гармонии с мелодией, дублированной диатоническими трезвучиями, но с хроматической каденцией в конце первого предложения (**M—T**), с тоникой *d* в консонантном виде. Между тем в начале второй фразы в нижнем голосе очерчивается кварта *g—c*, которая уже содержит в себе зародыш заключительного *C* в конце всей пьесы.

Начало второго предложения дается унисонно, но оно урезано до одной фразы, а далее включается новый тематический элемент, достаточно контрастный. Гармонически данное построение может быть истолковано как пространное отклонение через **D**-нонаккорд к **S**, которая дается с секстой, а также с перекраской терции (сначала малая, потом большая).

Аккорды тянутся по целому такту (вначале даже по два), что дает эффект резкого замедления гармонического пульса в сравнении с начальным экспозиционным построением (где аккорды-дублировки сменялись по четвертям). Нонаккорд, через который происходит отклонение, мелодически фигурируется, так что становится самодовлеющим, автономным. В сравнении, опять же, с начальной диатоникой, мелизматическое хроматическое опевание основного тона в нонаккорде производит впечатление метаболы из строгого диатона в «восточную» хрому. Название прелюдии, кстати, говорит нам о египетской тематике (в частности, может происходить от греч. Kánobos — названия древнеегипетского города в устье Нила; с другой стороны, канопой называли погребальную урну, куда собирали прах умершего). Второе значение слова также находит отражение в музыке и даже в

ремарке triste (этот характер проявляется как раз в речитации псалмодического характера, типа тренодии).

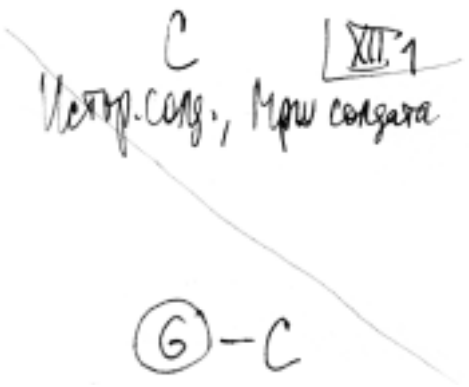
Далее развитие осуществляется через излюбленные композитором нонаккорды (основные тоны *Es*, *C*, *F*) и переходит в следующий раздел, который проводит ту же самую речитационную формулу, но в перегармонизации: на сей раз мелодически фигурируется чистая квинта нонаккорда от *G* (а в самом нонаккорде квинта понижена, что придает целотоновый характер аккорду). Этот нонаккорд долго тянется, и завершается всё развивающее построение (типа хода) каденционными мелодическими пассажами перед ферматой.

После чего вступает реприза в виде одного предложения с плагальной каденцией (минорная **S**) в заключительной тонике *C* (при этом ответная фраза в предложении, по сравнению с началом пьесы, поднята на полутон вверх). Но в отличие от консонантной тоники в конце начального предложения пьесы (трезвучие d-moll), финалисная тоника *C* сложная, с большой ноной, большой секстой и малой септимой. Она как бы воспроизводит основную тематическую гармонию побочной темы, то есть нонаккорд. Более того, четыре последних такта, можно сказать, рифмуются с тактами 11—12, стоящими на гармонии G-dur.

Можно видимо считать, что это — микрокода, отражающая контрастную мысль среднего раздела пьесы (форму целого очевидно можно трактовать как трехчастную с переходами типа обрамления).

Любопытно, что на сей раз все мелодическое развитие тоже стремится к звуку *d*, но теперь это нона в составе аккорда с основным тоном *C*. И получается, что начальная тональность *d* присутствует в конечной тонике *C* в качестве побочного тона (супертона). В целом, конечный аккорд с малой септимой *(b)* придает миксолидийский оттенок тонике *C* (при желании можно усмотреть влияние прелюдии Шопена F-dur с обертоновой септимой в конце; однако здесь у Дебюсси септима еще и органично вытекает из гармонической специфики побочной темы).

6 **И. Стравинский. «История солдата», Марш солдата**



Индекс 1 — политоникальность: начинается in *G*, заканчивается in *C*. Кружком помечена *G* как основная (доминирующая) тональность, которая представлена в виде тоники с секстой и лидийским оттенком (звук *cis*, высокая **IV**). Выраженная середина на доминантовом органном пункте (ц. 5) в *G* и реприза (с ц. 8). А вот окончание в «новой тональности» несколько неожиданное, и, как часто бывает у Стравинского, производит впечатление «соскока в сторону». Сам этот прием восходит к особенностям кадансирования в музыке фольклорного характера. Холопов пишет об этом в разделе «Формы каденций» (ПК-2, с. 217), в связи со Стравинским, следующее: «Композитор очень изысканно использует одну структурную особенность русской народной песни, которая может „обрываться“, заканчиваться даже на неустоефиналисе…» (песня «Тилим-бом»).

Что же касается самого Марша, то по поводу его вступления и устоя автор пишет: «... устой — сложная тоника с побочным тоном

сексты; во вступлении же полиладово обыгрывается неаполитанская гармония **нII**^{7} с полиладовой фигурацией, далее ее же секста (не „секстаккорд“!); стандартная отмена **н$\hat{2}$** и появление натуральной сопровождается секстой *a—fis*^{1}, которая была бы стандартным выходом в тонику, если бы не ошарашивающее разрешение **в$\hat{7}$** вниз. Это образует недиатоническую целотонную гамму в мелодии на устое *e*^{1}, звучащую псевдодиатонически как *ais*^{1}—*gis*^{1}—*fis*^{1}—*e*^{1} и тем самым образующую еще одно переченье — теперь уже к тонической приме *G* в басу»[20] *.

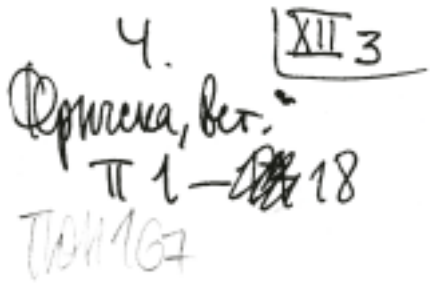
В связи с этим укажем, что два последних аккорда Марша — это транспозиция каданса из вступления на кварту вверх с тем же целотоновым ходом (только с пропуском *cis*^{2} за счет разрыва паузой). Таким образом, появление сексты у заключительного трезвучия C-dur закономерно (а также каденционного оборота в лидийском *C* как отражения лидийского *G* в начале).

В то же время два последних аккорда имеют одинаковую структуру (*d—fis—a—h* и *c—e—g—a*), то есть каданс линеарного характера, поступенно-мелодический (верхняя целотоновая атакта с секстой разрешается в **Т** с секстой). Немаловажно, наверное, и то, что по диагонали голосоведения есть ход *a—g*, то есть ход к тонической приме начальной тональности *G*.

Так или иначе, в контексте остинатности марша такой «странный» каданс — хорошее средство сломать инерцию восприятия и сигнализировать конец. С цифры 13 в басу остинато на *d* говорит о том, что это — каденционная доминанта к *G*, которая готовит тонику; но в то же самое время звук *d* своеобразно готовит и тонику *C*, только мелодически (с последующим разрешением поступенным ходом вниз).

* В приведенной цитате нами оставлено без изменений оригинальное начертание гармонических функций, используемое в первоисточнике — Практическом курсе гармонии Ю. Н. Холопова (*прим. ред.*).

7 **П. Чайковский. «Франческа да Римини»**



Индекс 3 предполагает «более сложные случаи». Карандашная пометка «Тюн 159» (слабо видная) говорит о возможной ссылке на Ю. Н. Тюлина. Интересно, что данный индекс не встраивается в намеченные критерии классификации рубрики «Переменные системы» и стоит несколько особняком в ней.

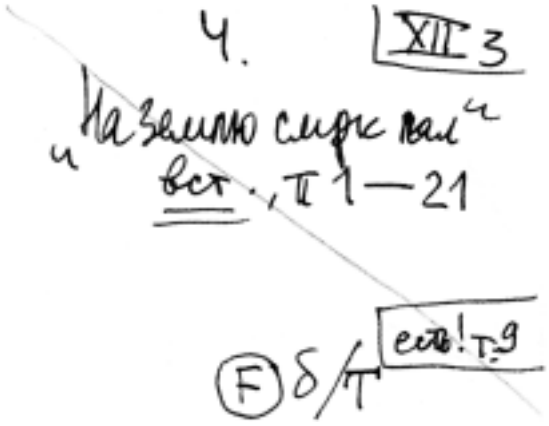
Центральный аккорд — уменьшенный септаккорд обыгрывается в разных контекстах. Цепь уменьшенных септаккордов на протяжении данного раздела вызывает ассоциации с началом разработки в «Прелюдах» Листа[21].

Кратковременные разрешения не меняют общей картины: в такте 7 — разрешение в *d* (по типу **DD** альтерированной в **К$^{6}_{4}$**). Вступление делится на два построения (8 + 8) типа консеквенции (второй восьмитакт транспонирован на квинту вверх, соответственно появляется мимолетный a-moll в такте 15, который уже можно расценить тонально, учитывая, что последний уменьшенный септаккорд становится доминантой к e-moll в начале следующего раздела). Можно отметить тональный план по квинтам вверх *(d—a—e)*.

Жанровое название произведения («Фантазия») предполагает активное использование фантазийных средств в тональном плане, а именно: своеобразный лабиринт с самого начала. Впрочем, для вступлений как таковых в принципе характерна неустойчивость, но здесь она доведена до крайности «страшной»

программой; да и вступлением фрагмент можно считать лишь отчасти, ведь это одновременно картина места действия.

8 **П. Чайковский. «На землю сумрак пал»**



Как и в предшествующем примере, индекс 3 показывает «более сложный случай». Хотя указаны только начальные такты (1—21), есть смысл рассмотреть романс подробнее. Стихотворение (слова Мицкевича/Берга) озаглавлено в оригинале «Утро и вечер». Но в первой строфе речь идет о вечере, а в последней — об утре, поэтому данная антитеза, возможно, повлияла на своеобразие тональной структуры романса. Связь с текстом («На землю сумрак пал») выражена через тональную неопределенность: из сумрачного вступления g-moll (и начальных тактов строф) — в целевой F-dur (конец романса, фортепианная постлюдия, построенная на материале вступления). Вступление проецируется на строфу, или, скорее, оно само построено по модели вокальной строфы, однако черты тональности g-moll выражены во вступлении сильнее, так как оно замкнуто этой гармонией (к тому же многократно повторенной).

Вступление обычно готовит основную тональность, а здесь оно готовит начальную гармонию первого предложения строфы, $\mathbf{S_p}$ — гармонию g-moll, которая длится три такта, после чего идет **D** (два такта). Данное 5-тактное предложение в трех вокальных строфах, а также во вступлении и постлюдии остается неизменным, поэтому оно создает устойчивый «образ» тональности g-moll. Казалось бы, здесь нет ничего необычного, за исключением того, что первый аккорд длится очень долго. Пометка Холопова «б/Т» очевидно расшифровывается «без Тоники». Такой характер гармонической структуры можно трактовать как род функциональной инверсии, поскольку вступление оказывается замкнутым начальным и конечным g-moll при основной тонике F-dur.

Однако рядом с только что указанной пометкой «б/Т» выше видим пометку в скобках: «Т<оника> есть! в т. 9». Возможно, это более поздняя пометка, особенно учитывая то, что карточка перечеркнута (хотя чернила одинаковые, поэтому может быть, что все пометки возникли одновременно). Действительно, в девятом такте возникает секстаккорд F-dur по секвенции с предыдущим тактом (g-moll — a-moll), но готовится a-moll, а вступает как бы тоника с секстой от a-moll, «закамуфлированная» тоника, которая здесь предстает как мимолетно проходящая по секвенции.

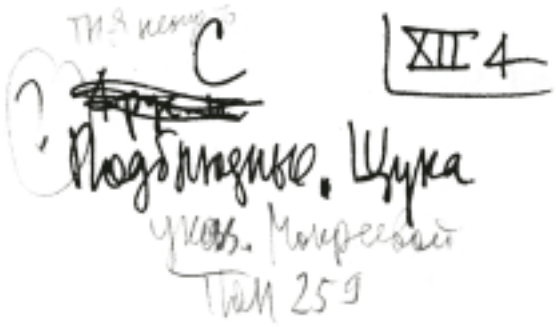
Первая строфа (с римфовкой aab в трехстрочной строфе) замыкается на доминанте F-dur *(F/f)*, но поскольку следующая строфа начинается с гармонии g-moll, то к ней берется побочная доминанта («Под обаянием…»).

Во второй строфе первое предложение через прерванный каданс выходит на Des-dur, и далее происходит углубление в эту субсистему (по отношению же к начальной гармонии g-moll— это тритоновая ступень). Таким образом, во второй строфе возникают резкие перепады тональностей *g—Des* как субсистем основной тональности *F* (которая сама как бы не показывается на авансцене), и это создает эффект развивающего (срединного) развития в средней строфе.

Третья строфа, как и первые две, начина-

ется также как бы в тональности g-moll, но является расширенной и динамизированной репризой первой строфы со значительными изменениями в тональном плане, в частности, с отклонениями в тональности *d, g, a* и с кульминацией на словах «А я? Я?.. Мне грустно!» (зона d-moll на последней строке имеет кодовый характер). Таким образом, звук *f* в контексте длительного отклонения в *Des* во второй строфе является терцией и однотерцового *d*. Заканчивается романс фортепианной постлюдией, почти точно повторяющей вступление, за исключением завершения в F-dur. Наступило утро, которое «вечера мудренее», и хотя герой остался в своем одиночестве в сфере *d* («мне грустно, как и прежде»), композитор нам дает понять, что жизнь продолжается («налаживается»).

9 **И. Стравинский. «Подблюдные», «Щука»**



Рассмотрим пометки. Индекс 4 — предположительно «тонально разомкнутая переменность» (см. об этом в начале статьи). На карточке есть знак вопроса, что может означать неокончательность атрибуции примера к данной рубрике. Далее: карандашные пометки «указано Мокреевой»[22] и «Тюн 259», возможно, отсылка к работе Ю. Н. Тюлина. И, наконец, еще одна (плохо видная) пометка (карандашом сверху): «Тональная неопределенность». Все эти пометки говорят о сложности интерпретации данного (и аналогичных) примеров (см. далее «Селезень» Стравинского).

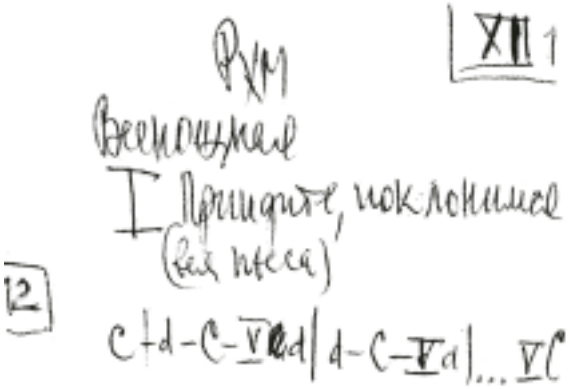
10 **И. Стравинский. Четыре русские народные песни, «Селезень»**

Рубрикация и пометки схожи со «Щукой»; сверху пометка «тональная неопределенность», знак вопроса, «Тюн»[23] с цифровым номером 259, а также внизу слабо видные слова: «заменить» «труднм» п<ример> на тональную неопределенность.

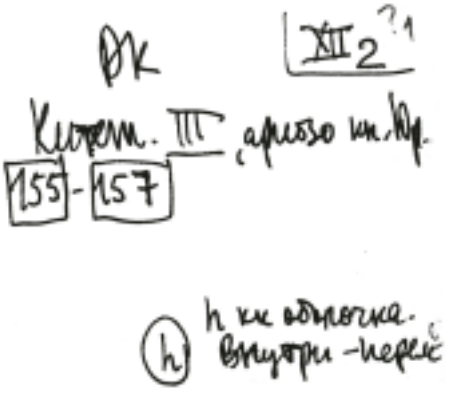
Хотя два этих примера по индексу 4 относятся к рубрике «тонально разомкнутая переменность» (аналогично 2-й части Симфонии Хиндемита, см. выше пример 3), они впоследствии были осмыслены иначе — в русле переменной тональности (как и данный пример из Хиндемита). В учебнике «Гармония. Практический курс-2» подобные примеры уже интерпретированы с точки зрения полисистем (полиструктур), полиладовых и полигармонических комплексов, характерных для Стравинского.

Но основание их отнесения к рубрике «Переменные системы» мы находим в уже упоминавшейся статье Холопова «Переменные функции» из МЭ: «Как переменно-функциональное усиление многоплановости гармонической структуры трактуется происхождение полифункциональности, полигармонии и политональности»[24].

11 **С. Рахманинов. Всенощное бдение № 1 «Приидите, поклонимся»**



12 **Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», ариозо князя Юрия**



Индекс 1 — политоникальность. Основная (реально преобладающая) тональность номера d-moll, большей частью с *h* и *cis*, то есть мелодический, хотя налицо переменность звукоряда, колебания *h* / *b* (звукоряд миксодиатонический). По ключевым знакам, однако, — C-dur, который вначале никак себя не проявляет и представлен только вступительным аккордом. Далее *C* проявляет себя как субсистема в d-moll, реализуясь как мимолетное отклонение в конце первой строки-строфы. Однако основная строчная каденция половинная в *d*, или в A^{dom}(*A*-доминантовом). Возможно, C-dur как тональность связана с образом чистоты и непорочности (используется композитором преимущественно на словах «Богу», «Христу»). Основной же текст молитвы «пригласительного» антифона («Приидите, поклонимся») озвучен в духе «слезного» d-moll.

Во второй строфе (строке) отклонение в C-dur развернулось более широко («припадем Христу Цареви нашему»), но каденция — та же самая.

Модальность выражена перекраской звукоряда и колеблющимися центрами *(C, d,* A^{dom}*)*. Конец номера — на доминанте C-dur.

Карточка содержит знак вопроса, что означает сомнение в индексе: основной индекс — 2 (тонально замкнутая переменность), а под вопросом — индекс 1 (политоникальность). Обратимся к опубликованным разъяснениям.

Как пишет Ю. Н. в ТК (с. 386), «…Тоника не ощущается на всем протяжении пьесы (кроме окончания ее крайних частей)». Речь идет о первом разделе арии, замкнутом «*h* фригийским» (цц. 155—157, на карточке помечено как ариозо). Характерно отсутствие терций в аккордах, подчинение тональности модальным признакам (на протяжении всего раздела строго выдержан звукоряд данного лада без единого случайного знака). В карточке мы находим дополнительное разъяснение: «*h* как оболочка, внутри — перем<енность>».

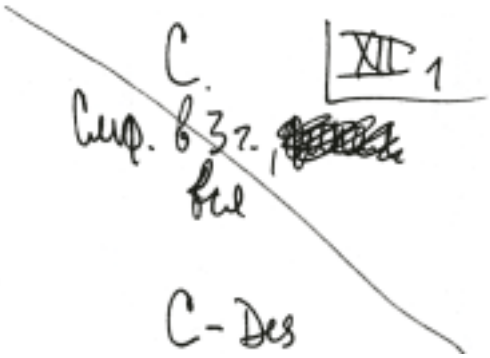
Вместе с тем этот пример, как говорилось выше, указан в ТК как пример на рыхлую тональность (с. 385). Но одно не противоречит другому. Действительно, в первых пяти тактах мы видим два звена секвенции с квартовым восходящим шагом из трех аккордов в звене. Далее секвенция продолжается, несколько видоизменяясь (еще два звена с

переменным метром и переменным шагом), заканчиваясь на устое *E* (все конечные устои в звеньях секвенции даны в виде квинтоктав, что создает архаичное древне-церковное звучание). После чего следует второй раздел ариозо (ц. 156 «Душа полетит…»), построенный также секвенционно, на другой модели, с использованием полифонических (имитационных) приемов; и все это замыкается тоникой *h*, которая звучит в виде органного пункта семь тактов, чем отчасти компенсируется ее слабость в большей части пьесы.

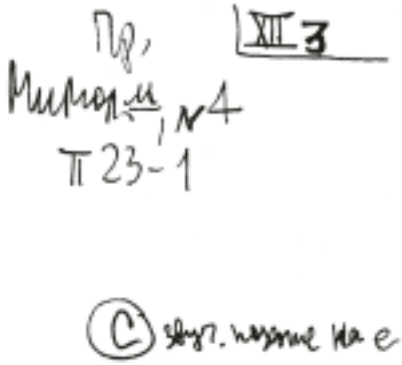
Секвенционность, как известно, сильнейший фактор ходообразности, создающий, в свою очередь, ощущение тональной рыхлости. Следовательно, в данном случае переменность устоев (последовательная тоникализация протянутых конечных аккордов первоначальной секвенции — *D, G, H, E*) в ходе развертывания пьесы и создает рыхлую тональность. В ТК (с. 387) далее есть замечание: «слабость тонального центра в натуральных ладах известна» — со ссылкой на И. В. Способина[25]. Таким образом, модальность (в форме натуральных ладов) выступает фактором, разрыхляющим тональность обычного функционального типа.

Можно добавить, что ходообразность тонально-гармонической структуры тонко воплощает в данном случае идею суетности и бренности жизни, ее скоротечности («житье маловременное»). Интересно, что на словах «Пройдут, пробегут часы малые» фактурное воплощение секвенции тут же реагирует на текст (появляются учащенные триоли восьмых в оркестре, которые рисуют тиканье «часов малых»). С одной стороны, это явно звукоизобразительный прием, с другой — это дает эффект микровариационности (следующая пара секвенций образует микровариационный дубль на первые два по принципу диминуирования длительностей).

13 **И. Стравинский. Симфония в трех движениях**

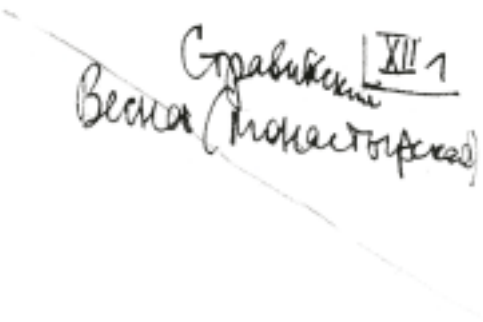


14 **С. Прокофьев. «Мимолетность» № 4**



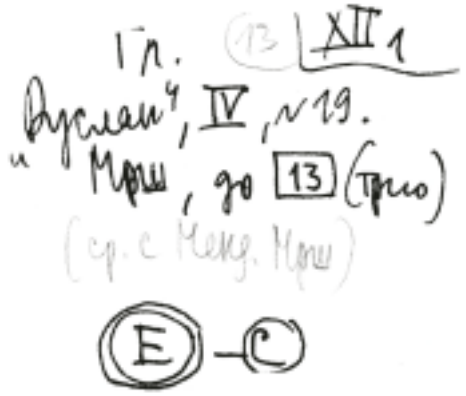
Индекс 3 предполагает «более сложные случаи». Пометка: «С звучит похоже на е». Речь идет, видимо, о последнем кодовом разделе Piu sostenuto. Но двузначность тональности, впрочем, проявляется с самого первого такта в перекличке мотивов, опевающих мелодические тоники *C* и *e* (*h—a—h—c* и *dis—cis—dis—e*).

15 **И. Стравинский. «Весна» (монастырская)**



Индекс 1 — «политоникальность». Хотя на карточке не указано, что конкретно имелось в виду, романс попал в данную рубрику видимо из-за тональной разомкнутости: *es* — *G*. Карточка перечеркнута, что может свидетельствовать о более позднем ее переосмыслении.

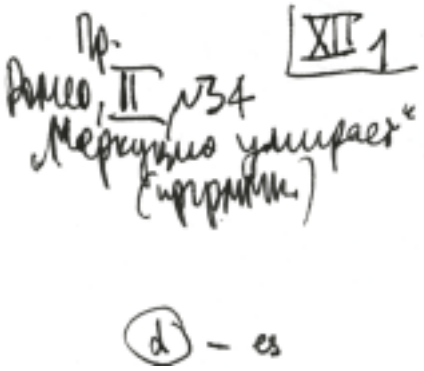
16 **М. Глинка. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила»**



Пометка, видимо, предлагает сравнить пример с Маршем Мендельсона. По поводу данного примера, как любил отмечать Холопов, существует многолетний спор относительно того, какая же здесь тональность в основной части, до трио: (ПК-1, с. 271). Двутональность, переменная тональность является более поздним определением для состояния его тональности, при этом *E* — основная, подчиненная же — *C* (ТК, с. 391).

Уже в конце четвертого предложения экспозиционного раздела первой части (сложный период) происходит модуляция в C-dur. Для первой части песенной формы ничего странного в этом нет (обычная малая модуляция). Но после середины, в которой происходят плагальные отклонения в e-moll и cis-moll (далекие друг другу, но родственные по E-dur), вопреки обыкновению, нет тонального возврата, и тональность C-dur «перетягивает одеяло на себя». Возникает вопрос: что послужило причиной столь необычного тонального замысла? Думается, причину опять-таки надо искать в диковинном характере персонажа. Между тем для таких персонажей издавна мог применяться фантазийный тип тонального плана, о чем уже говорилось выше в связи с другими примерами. Отсюда и уникальный для своего времени пример тонально разомкнутой песенной формы для главной темы[26]. Если же тональность определять по концу, тогда начало не в главной тональности (сходно с примером 4). Наверное, Глинка всё же мыслил главной тональностью C-dur (ведь он не поставил знаков при ключе).

17 **С. Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта», 2 действие № 34 «Меркуцио умирает»**

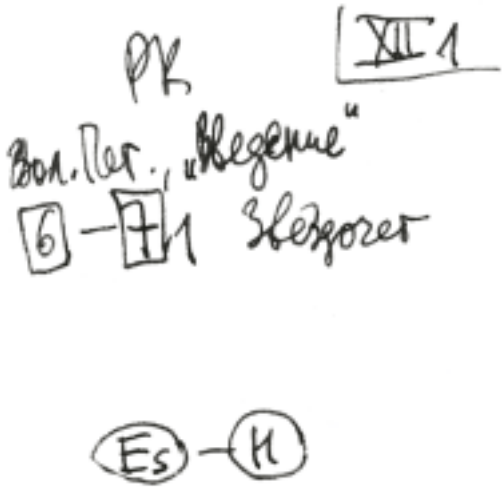


Индекс 1 предполагает «политоникальность». Часто тонально-интонационная фабула в сценических, музыкально-театральных номерах бывает связана с развитием сюжета. В данном случае переменность системы связана со смертью одного из героев балета. С этой точки зрения для нас ценна и ремарка Юрия Николаевича: «программное».

Следует подчеркнуть, что чисто инструментальные, с одной стороны, и вокальные (а также музыкально-драматические в опере, балете и т. п.) примеры не могут стоять в одном ряду по фактору тональной замкнутости / разомкнутости. Для последних отнюдь не редкость тональная разомкнутость, идущая от развития сюжета (сюжетная необратимость, которая реализуется как тональная необрати-

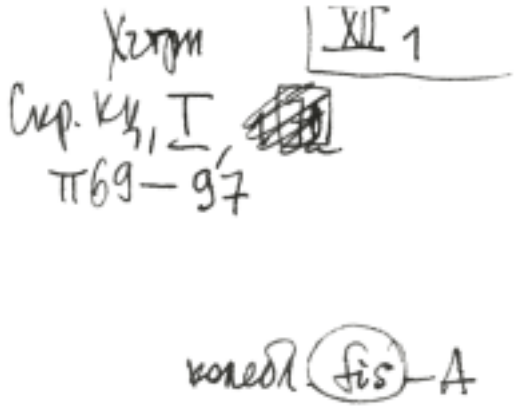
мость)[27]. Однако она может встретиться (и набирает силу) в чисто инструментальных, но программных сочинениях (романтиков). В связи с этим сошлемся на высказывание Ф. Листа: «В программной музыке… повторение, смена, изменение и модуляции мотивов определяются их соотношением с поэтическим замыслом»[28]. Что касается данного номера, то повышение (или понижение) на полутон в репризе (или конце) трактуется иногда как «зонная реприза» и возводится, как композиционный прием, именно к Листу[29].

18 **Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок», Вступление**



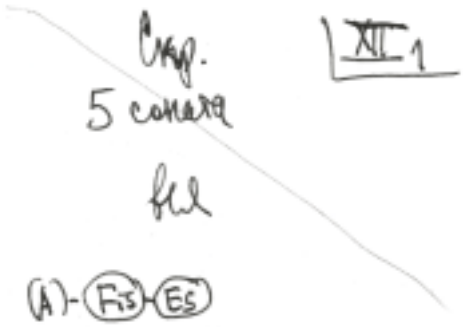
Индекс 1 — политоникальность. Стартовая тональность Es-dur сразу же покидается, поскольку дальнейшее развитие основано на секвенции, конечная тональность H-dur вступает незадолго до конца, но разрешение в тонику неполное… окончание на $\mathbf{D_p}$ H-dur (секстаккорд dis-moll) — прием, достаточно часто встречающийся в русской музыке (например, у Бородина, в «аккордах затмения», разрешение в *cis* секундаккорда от *E*)[30]. Как говорилось выше, в более поздней интерпретации пример стоит на снятую тональность (ТК, с. 396).

19 **А. Хачатурян. Скрипичный концерт, 1 часть**



Индекс 1 — политоникальность. Такты показывают побочную тему из 1 части. Природа переменности в этом примере иная, более традиционная, по модели параллельно-переменного лада, характерного для русской музыки. Заключение *fis* в кружок показывает, что Холопов мыслил ее основной, хотя органный пункт стоит на звуке *a* (органный пункт на терции от параллельного минора, характерный для русской музыки).

20 **А. Скрябин. Пятая соната**



Индекс 1 — политоникальность. Природа «переменной системы» в этом примере другая, она связана с феноменом скрябинского лада, диссонантной тональностью. Переменность в данном случае объясняется с точки зрения малотерцовой системы, которая (как и связанный с ней уменьшенный лад) приобретает свойства

многосоставной функциональной сферы (смены позиций в рамках более широко понимаемой функции, когда функции **T**, **S** и **D** представлены не одним аккордом или тональностью, а четырьмя). Три тональности, заявленные в карточке, *Fis, A* и *Es*, укладываются в рамки уменьшенного лада, как ипостаси тонической сферы.

Начальной тональностью здесь является *Fis*. Хотя в самом начале сонаты заявлен и *A*, но как предваряющий и кратковременный, поэтому видимо на карточке он заключен в скобки (квинта *a—e* говорит об основе *a*, тут же есть и звук *es*, который является тритоновым дублем по отношению к *a*). Заключение двух тональностей в кружки говорит об их равноправии в рамках всего сочинения.

В ТК (с. 392) этот пример дан на переменную тональность (Fis-dur— Dis-dur). В ПК-1 (с. 437) сочинение характеризуется как двутональное; а в терминах Яворского — это «цепной лад» *(Fis—Dis)*.

На примере изучения «первоисточника», каковым можно считать фрагмент «гармонической картотеки» Холопова, мы попытались проследить, как ученый-педагог формировал некоторые понятия своего спецкурса гармонии; карточки безусловно отражают процесс научно-методического поиска в осмыслении гармонических явлений. Это формально можно заметить по приему перечеркнутой карточки, что неоднократно встречалось в анализируемой нами рубрике «Переменные системы».

Даже если ученый «передумал» и впоследствии данный пример интерпретировал иначе, с другой точки зрения, для нас это интересно: характеризует или как промежуточный этап в обдумывании данного явления, или как альтернативный. Так, понятия переменных функций, тональной (а также ладовой) переменности, субсистемных отношений, явились видимо первым этапом в формировании гармонической рубрики «переменные системы», и далее — в более позднем становлении понятия переменной тональности, которое оказалось «встроенным» в микротеорию «состояний <позднеромантической> тональности».

Проблема «Переменные системы» тесно связана с формой, поэтому изучение требуется на уровне целого сочинения или его части (например, вторая часть симфонии «Художник Матис» или Марш Черномора, рассмотренные выше). В то же время есть примеры на ту же переменную систему, но только в рамках более локального рассмотрения, в рамках отдельной темы (Хачатурян, Скрипичный концерт, 1 часть, побочная тема, пример 19). В ТК (с. 392—393) Холопов приводит и другие примеры на побочные темы, например, в третьей части Пятой симфонии Шостаковича. Думается, что обращение именно к побочным темам не является случайным.

В связи с этим заметим, что для побочной темы (вернее, побочной партии в сонатной форме), даже в рамках классической тональности, зачастую характерна своеобразная форма переменности, которую можно усмотреть в явлении второго хода в сонатной экспозиции, то есть внутри побочной партии, с некоторым зигзагом (или уклонением) от магистрального устремления в цель движения — побочную тональность конца экспозиции. Также фактор переменности можно при желании (но в меньшей степени) усмотреть в рамках первого хода, когда в зоне связующе-побочной возникает промежуточная тема (хрестоматийный пример — Соната № 7 Л. Бетховена, 1 часть).

Проблема состоит в том, как классифицировать данное явление: с точки зрения теории второго хода, или с точки зрения собственно «переменности». Очевидно, возможно и то, и другое. Начиная с Ф. Шуберта встречаются и трехстадийные тональные планы в побочной партии (Ф. Шуберт, Соната для фортепиано

B-dur, 1 часть). Хотя третья тональность приходится уже на собственно заключительную партию, начало и конец побочной партии размыкаются.

Резюмируя, хотелось бы отметить, что среди карточек = примеров Ю. Н. Холопова мы наблюдаем, прежде всего, очень широкий спектр задействованных композиторов, творивших в разных стилях, живших в разные эпохи, начиная от К. Монтеверди, И. С. Баха и до Д. Гершвина, И. Ф. Стравинского, П. Хиндемита... Это говорит о разносторонних музыкальных пристрастиях Ю. Н. Холопова, показывает, как наполнялся его авторский спецкурс гармонии яркими музыкальными примерами. Постоянное обращение к музыкальным образцам, блестящая память ученого, позволяющая оперировать огромным массивом примеров на ту или иную гармоническую проблему, — всё это было визитной карточкой его метода ведения лекционного курса гармонии.

Но, наверное, самая главная особенность научно-педагогического метода Ю. Н. Холопова — это стремление классифицировать, разложить все «по полочкам» (= карточкам). В этом стремлении ученый предстает как наследник и адепт многовековой научной традиции аристотелизма.

Примечания

1. В настоящее время архив Ю. Н. Холопова курирует профессор кафедры теории музыки Московской консерватории Т. С. Кюрегян, по просьбе которой и была выполнена данная работа.
2. Группа карточек с пометкой «окончание не на тонике» дублируется отчасти группой «Переменные системы» из Малого каталога (подгруппа «Тонально разомкнутая переменность»), как будет видно далее.
3. См.: *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. В 2-х ч. Часть 2: Гармония XX века. М., 2003 (в дальнейшем — ПК). См., в частности, Раздел V: «Двенадцатитоновость. Гемитоника» на с. 399 и далее понятие «Свободная гемитоника» на с. 411.
4. *Холопов Ю.* Гармонический анализ. Хрестоматия. В 3-х ч. Ч. 2. М., 2001. С. 13.
5. Если вспомнить новомодные веяния в современном науковедении, разделяющие тексты на «донорские» и «паразитарные», то здесь как раз ситуация перманентного донорства, причем донорства сугубо добровольного.
6. *Холопов Ю.* Гармонический анализ. Ч. 2. С. 17.
7. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 391 (в дальнейшем — ТК).

   Там же см. и отсылки на примеры.
8. ТК. С. 391; ПК-1. С. 268, 271. (Задание 20.)
9. ТК. С. 392; ПК-1.С. 429, 437. (Задание 29.)
10. ТК. С. 396.
11. Там же. С. 385.
12. *Мдивани Т.* Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX — начала XX века. Дисс. канд. искусствовед… М., 1979.
13. *Холопов Ю.* Переменные функции // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1978. Т. 4. С. 240—243.
14. Такая же карточка имеется и на всю симфонию, но с индексом 1 в данной группе.
15. *Холопов Ю.* Гармонический анализ. Ч. 2. С. 17.
16. Там же. С. 21.
17. Там же. С. 22. Курсив Ю. Н. Холопова.

    Подробный анализ этой части см. там же.
18. О фантастическом и логическом типах композиции, имеющих свои характерные особенности тонального плана, со ссылкой на аутентичную теорию XVIII века, пишет Л. В. Кириллина в книге «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX вв». Ч. 2. М., 2007. С. 53.
19. Там же.
20. ПК-2. С. 195.
21. В ТК пример стоит на «снятую тональ-

ность» (с. 395).

22. Галина Мокреева — жена дирижера Ю. Блажкова, который в 60-е годы часто исполнял запрещенную в то время музыку и, в частности, сочинения Стравинского. Мокреева — музыковед, автор переводов статей П. Булеза. Холопов, живо интересовавшийся всеми новинками, имел в своей библиотеке эти переводы (справка любезно предоставлена Г. И. Лыжовым). Возможно, этих людей связывала еще и общая работа. Не исключено, что здесь конкретно Ю. Н. имел в виду работы Мокреевой о Стравинском, в частности, статью «Об эволюции гармонии раннего Стравинского» (См.: *Мокреева Г.* Об эволюции гармонии раннего Стравинского // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып 1. М., 1967. С. 238—279).

23. Такая пометка часто встречается в карточках, мы не уверены, что это ссылка на Тюлина. Возможно, ЮН предполагает «Юрий Николаевич», а буква Т — «Теория», и таким образом Холопов ссылался сам на себя. Стоящие рядом цифры могли также означать не страницу книги, а номера примеров в какой-нибудь готовящейся хрестоматии или учебном пособии. Ученикам хорошо известна аббревиатура ЮНХ (автоссылка), но «Тюн» остается пока загадкой.

24. *Холопов Ю.* Переменные функции. С. 241.

25. *Способин И.* Лекции по курсу гармонии. М.,1969. С. 94, 98.

26. Тонально разомкнутые сонатно-симфонические циклы стали широко применяться начиная с Г. Малера, а в одночастных сочинениях романтиков двутональность связана чаще всего с интонационной фабулой балладного типа, которая делает неуместной тональную и тематическую репризу. Отсюда и «необратимая» тональная драматургия: в Балладе № 2 Ф. Шопена *(F—a)*, его же Фантазии *(f—As)*. На Балладу Ю. Н. часто ссылался как на пример переменной тональности.

27. См. выше разобранный романс Чайковского «На землю сумрак пал» (пример 8). Сходный пример — романс Чайковского «Мы сидели с тобой» *(E—cis)*.

28. *Лист Ф.* Избранные статьи. М., 1959. С. 323.

29. 29. *Скребков С.* Как трактовать тональность? // Скребков С. Избранные статьи. М., 1980.

30. 30. См. пример в ТК (с. 358).