

СТЕПЕНИ РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ В КУРСЕ ГАРМОНИИ: СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

GRADELE DE ÎNRUDIRE ALE TONALITĂȚILOR LA CURSUL DE ARMONIE: ASPECTELE CONTEMPORANE ALE PROBLEMEI

DEGREES OF THE RELATIONSHIP OF TONALITIES IN THE HARMONY COURSE: MODERN ASPECTS OF THE PROBLEM

ELENA SAMBRIȘ,

conferențiar universitar interimar, doctor în studiul artelor
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.41

В курсе гармонии теория модуляции является одной из важнейших составляющих, способствующих целостному осознанию гармонических закономерностей. В свою очередь, проблема родства тоналностей в теории модуляции является той сферой, которая постоянно обновляется и развивается. С момента создания первой системы родства тоналностей Н. Римского-Корсакова, появилось более десяти других систем, принадлежащих разным авторам, которые и рассматриваются в настоящей статье.

Ключевые слова: теория модуляции, степени родства тоналностей, практический курс гармонии, проблема энгармонизма тоналностей

În cursul armoniei teoria modulării este una dintre cele mai importante componente care contribuie la o înțelegere generală a legităților armonice. La rândul său, problema relației dintre tonalități în teoria de modulare este un compartiment care se îmbogățește și se dezvoltă permanent. De la înființarea primului sistem de înrudire al tonalităților al lui N. Rimski-Korsakov au apărut mai multe alte zeci de sisteme, care aparțin diferitor autori și care sunt analizate în acest articol.

Cuvinte-cheie: teoria modulării, gradul de înrudire al tonalităților, curs practic al armoniei, problema enarmonismului tonalităților

In the course of harmony, the theory of modulation is one of the most important components contributing to a holistic understanding of harmonic regularities. In its turn, the problem of the relationship of tonalities in the theory of modulation is the sphere that is constantly being updated and developed. Since the creation of the first system of the relationship of tonalities by N. Rimsky-Korsakov, there have appeared more than ten other systems belonging to different authors, which are considered in this article.

Keywords: *theory of modulation, degree of relationship of tonalities, practical course of harmony, problem of anharmo-
nicity of tonalities*

В курсе вузовской гармонии теория модуляции является одним из важнейших разделов, который способствует целостному пониманию гармонических закономерностей. Без модуляции было бы невозможно формирование крупных классических инструментальных форм – сонатной, рондо, сложной трехчастной, а также основанных на них циклических жанров – симфонии, сонаты, концерта и др. Стройная логика последовательностей тональностей служит средством объединения крупных форм в художественную систему, упорядочивающую развитие музыкальной мысли. В свою очередь, постижение целостной художественной системы произведения и составляет, в большинстве случаев, главную цель музыковедческого анализа.

При изучении теории модуляции следует обратить особое внимание на проблему, связанную с направлением модуляции, а именно с пониманием близости или отдаленности соединяемых тональностей, так как эта сфера постоянно обновляется различными идеями. Цель данной статьи – систематизировать в методических целях существующие в данной области теоретические разработки, представив их в едином обзоре с необходимыми для учебного курса комментариями.

В понимании модуляции мы будем опираться на определение Ю. Холопова, где модуляция означает «смену тональности», вместо существовавшей ранее в большинстве учебников гармонии (Ю. Тюлина и Н. Привано, А. Мясоедова, «бригадного» учебника и др.) трактовки модуляции как «перехода из одной тональности в другую». Однако будем учитывать, что существуют и иные формулировки.

Например, Т. Бершадская в «Лекциях по гармонии» называет модуляцией «всякое изменение установившейся структуры» [1, с. 122]. Такая расширительная трактовка позволяет ей включить в область модуляции явления, выходящие за пределы гармонии, например, явление композиционной модуляции, открытое и описанное В. Бобровским («Функциональные основы музыкальной формы»). Тогда собственно гармоническая модуляция определяется как модуляция звуковысотной системы (изменение структуры звуковысотной системы).

И. Способин в «Лекциях по курсу гармонии» называет модуляцией «переход из одной тональности в другую (независимо от того, какими средствами он осуществляется, в том числе независимо от каденционного закрепления)» [10, с. 39]. Но также он уточняет: «Модуляцией называется введение всякого инотонального элемента» [там же]. Такое определение близко к холоповскому.

Г. Григорьев в «Теоретическом курсе гармонии» определяет модуляцию как «выход за пределы целостной ладовой структуры, всегда ощущаемый как смена одной тональности другой» [2, с. 325]. Он объясняет становление ладотональной организации музыкального целого и его частей действием двух противоположных тенденций: тональной замкнутости и модуляционности (тональной разомкнутости) [2, с. 319].

Мы привели ряд различных определений, при этом в настоящее время под модуляцией чаще подразумевают любое изменение тональности, в том числе и без связки-перехода, например, сопоставление тональностей, в то время как формулировка «переход из одной тональности в другую» ограничивает феномен модуляции только теми изменениями тональности, где имеется связка-переход. Отсюда формулировка Ю. Холопова представляется более точной, отвечающей современному пониманию.

Попытки осмыслить модуляционные процессы предпринимались многими теоретиками, но первое систематическое учение о родстве тональностей было создано Н. Римским-Корсаковым. До появления его «Практического учебника гармонии» (1886 г.) близость тональностей определялась либо разницей в количестве ключевых знаков, либо интервальными соотношениями тоник [подробнее см. 4, с. 351]. П. Чайковский в «Руководстве к практическому изучению

гармонии» (1872 г.) делает некоторые шаги в этом направлении, хотя и не предлагает единую систему. Он говорит о «большей или меньшей близости модуляции к главному тону», об «отдаленных модуляциях» [14, с.79], а в приводимых примерах дает пояснение, что из *C-dur* ближайшая модуляция будет в *d-moll* по сравнению с *D-dur* и *h-moll*, так как «трезвучие *d-moll* находится в пределах тона С» [там же]. Обращаем внимание, что в подобном понимании близких тональностей берется за основу тот же критерий, что и в вышедшем позже «Практическом учебнике гармонии» Н.А. Римского-Корсакова – нахождение тонического трезвучия новой тональности в звукоряде исходной. На основании этого можно предположить, что тональности ближайшего родства совпали бы у обоих авторов, если бы П. Чайковский их перечислил. Таким образом, тональности у П. Чайковского, исходя из контекста «Руководства», делятся на близкие и отдаленные.

Разделяя модуляции на непосредственные и проходящие и объясняя технику выполнения непосредственной модуляции, автор оперирует понятиями посредствующего и модулирующего аккорда, однако допускает, что посредствующий аккорд может быть близким только к одному из строев. Например, он показывает модуляцию из *C-dur* в *E-dur*, где берет посредствующий аккорд *G-dur*, после которого сразу следует *D7* к *E-dur*; другой вариант – модуляция из *C-dur* в *Des-dur* через аккорд *F-dur*, вслед за которым берется *D7* к *Des-dur*. Все это противоречит нынешнему привычному пониманию посредствующего аккорда, который, согласно «школьной» теории, идущей от традиции Н. Римского-Корсакова, должен принадлежать обеим тональностям. Как такое возможно? И кто из них прав – П. Чайковский или Н. Римский-Корсаков?

Правы оказываются оба, поскольку речь идет о разных типах модуляции – функциональной и мелодико-гармонической. Напомним, что с точки зрения современной теории по роду связи тональностей различаются следующие виды модуляций: 1) функциональная; 2) энгармоническая; 3) мелодико-гармоническая; 4) мелодическая; 5) сопоставление тональностей [12, с. 265].

В своей трактовке модуляции П. Чайковский исходит из собственной практики и из музыкального творчества композиторов конца XIX века, где аккорды, принадлежащие весьма отдаленным строям легко могли соединяться при помощи мелодического движения голосов, да и сами аккорды мажоро-минора, входящие в расширенную тональность, часто сопоставлялись непосредственно. П. Чайковский рекомендует выполнять модуляцию через *D7* к новой тональности, в котором есть хотя бы один общий звук с предыдущей тоникой, который остается на месте, переосмысливаясь, а если такого звука нет, то следует после тоники взять другой аккорд, имеющий общие звуки с *D7*, и потому называемый посредствующим. Нетрудно заметить, что техника непосредственной модуляции П. Чайковского основана не на общности аккордов, а на принципе общности звуков, входящих в аккорд, и таким образом может быть квалифицирована как мелодико-гармоническая. Как пишет Т. Мюллер, «даже при таком ограничении связи через общий тон одного из звуков тонического трезвучия с одним из тонов *D7* новой тональности достигается семнадцать тональностей» [6, с. 98]. Но не все подобные модуляции звучат плавно и благозвучно, их применение требует определенного вкуса и чувства стиля.

Поэтому «школьная» практика учит, в первую очередь, функциональной модуляции через общий аккорд, где ее последовательное применение гарантирует «правильность» и качество соединения. Чтобы модуляции не звучали «жестко и неожиданно», как написано в предисловии к первому изданию «Практического учебника гармонии», а ученик не приходил в отчаяние «от нескладности и бессвязности своей музыкальной речи», Н. Римский-Корсаков указывает на главное основание модуляции – «сродство строев и общие аккорды» [7, с. 3]. Изложенная им система родства тональностей с указанием на общие аккорды (промежуточные «шаги» в модуляции) позволяет выполнить безукоризненно с технической точки зрения модуляции в любые тональности из данной исходной. Эта теория явилась огромным достижением теоретической мысли, обобщающей большой творческий и, что не

менее важно, педагогический опыт композитора.

Подчеркнем еще раз, что система родства тоналностей Н. Римского-Корсакова отвечала именно педагогическим задачам, поэтому попытки ее реформирования, предпринимавшиеся впоследствии, в основном ставили целью приблизить данную теорию к изменившейся художественной практике и, следовательно, отвечали уже на другие вопросы. Поскольку многие последующие авторы, так или иначе, принимали во внимание систему Н. Римского-Корсакова, обновляли ее, полемизируя с композитором, перекраивали и «улучшали» по-своему, то мы напомним ее основные положения.

Группу тоналностей первой степени родства составляют «б строев, которых тонические трезвучия заключаются в данном строе» [там же, с.69]. Для *C-dur* это будут *a, G, F, f, e, d*. Ко второй степени родства относятся «строи, которых тонические трезвучия не заключаются в данном строе, но, тем не менее, имеющие с ним, по крайней мере, хотя бы одно общее трезвучие», их всего 12 [там же, с.81]. Остальные тоналности составляют отдаленные строи, так как не имеют ни одного общего трезвучия с первоначальной и «модуляция в них производится через посредство близких строев» [там же, с. 87].

Система родства тоналностей, предложенная Н. Римским-Корсаковым, имеет одно неоспоримое преимущество, на которое обращает внимание Л. Мазель: она содержит в скрытом виде метод полной математической индукции для выведения всех степеней родства, то есть, вторая степень определяется через первую, а третья закономерно вытекает из второй, так как, в основе их нахождения, лежит один и тот же принцип [4, с.355].

В настоящее время, большинство авторов учебников по гармонии придерживаются системы родства тоналностей Н. Римского-Корсакова. Среди них – Т. Бершадская, А. Мясоедов, Т. Мюллер и другие. Однако ряд музыковедов предложили иные системы – это Б. Яворский, И. Способин, А. Мутли, Г. Катуар, А. Должанский, В. Рукавишников, О. и С. Скребковы, С. Григорьев, Н. Тифтикиди, авторы «бригадного» учебника.

Прежде чем сравнить их между собой, рассмотрим проблему родства тоналностей с современных позиций, выделив ее основные критерии.

Родство тоналностей, как пишет Холопов, это «большая или меньшая близость тоналностей, определяемая количеством и значимостью их общих элементов (звуков, аккордов, интервалов). Родство тоналностей – одно из важнейших свойств модуляционного пространства в классико-романтической гармонии. На нем основано ощущение тоналного движения – удаление от тоники или приближение к ней» [13,с.466].

Близость или отдаленность тоналностей всегда имела специальное конструктивно-эстетическое значение для музыкального целого как специфическая форма единства и контраста. Однако разве недостаточно простого установления родства или не-родства тоналностей? Разве слушая музыкальное произведение и ощущая тоналное движение, мы считаем в уме пройденные шаги и сравниваем степени родства прозвучавших тоналностей? (Скорее, мы воспринимаем их просто как далекие и близкие, а это, как показывает практика, зависит от множества факторов, связанных с контекстом.) Если нет, то зачем вообще нужно делить тоналности на степени?

Исчерпывающий ответ на данный вопрос дает Л. Мазель в работе «Проблемы классической гармонии». Он пишет: «Степень родства двух тоналностей имеет следующий общий смысл: она указывает минимальное число модуляционных шагов, которое необходимо /.../ для постепенного перехода из одной тоналности в другую /.../. Модуляция в тоналности первой степени родства, естественно, предполагает всего один такой шаг /.../. Для совершенной (постепенной) модуляции в тоналность третьей степени родства требуется две промежуточные тоналности и, следовательно, три модуляционных шага. В этом указании количества необходимых шагов при постепенной модуляции из одной тоналности в другую и состоит практический смысл распределения всех соотношений тоналностей по степеням родства» [4,с. 352-353].

Эти практические задачи учебного курса гармонии и призвана решить система родства тональностей. Если мы выходим за пределы школьной теории, то оказываемся на иных позициях, где необходимо учитывать историко-стилевой контекст и оценивать родство тональностей по каким-либо другим критериям – не общности звуков, интервалов или аккордов, а частоте употребления в тональных планах, местоположении в форме, способам соединений и др.

Как пишет С. Григорьев, «в настоящее время в теоретическом подходе к проблеме родства тональностей наблюдаются две крайности. Первая – это убежденность в возможном создании универсальной, абсолютной системы распределения всех существующих тональностей по группам или степеням родства, безотказно действующей применительно к любым историко-стилистическим условиям. /.../. В действительности, поставленная цель не достигается /.../. Иногда, даже приближаясь к тем или иным музыкальным стилям в большей или меньшей мере, чем это было в известных старых системах, новая тут же отдалается от других стилей или вступает с ними в противоречие...» [2, с. 305].

Автор продолжает: «Вторая крайность заключается, по существу, в отрицании какого бы то ни было постоянного и объективного распорядка в родстве тональностей и выражает идею непрерывной изменчивости, согласно которой тональности неродственные постепенно превращаются в родственные...». Однако, эта позиция, по словам С. Григорьева, отличается множеством противоречий и недоговоренностей. «Так, совершенно неясны границы и итоги процесса, в результате которого неродственные тональности станут родственными, неясно, какова при этом судьба тех тональных отношений, которые ранее считались родственными» [там же, с. 306].

Действительно, в связи с эволюцией гармонического языка, в настоящее время невозможно построить единую систему, которая отражала бы модуляционные закономерности применительно ко всем стилевым направлениям, однако некоторые из теоретических разработок заслуживают внимания, так как могут быть отнесены к условиям расширенной или хроматической тональности. Количество степеней в них колеблется от двух до шести. Рассмотрим некоторые из них.

Так, по Б. Яворскому, существуют две группы тональностей – родственные и неродственные. Родственными являются тональности, у которых между звуками тонических трезвучий не возникает интервал тритона, при наличии тритона тональности не родственны. Каждая мажорная и минорная тональность имеет по десять родственных и по тринадцать неродственных тональностей. Система Б. Яворского отличается стройностью, хотя и очевидным несоответствием реальной практике, поскольку, например, для *C-dur* родственными окажутся *E-dur*, *c-moll*, *gis-moll*, но не родственными *D-dur*, *g-moll*, *A-dur* [подробнее см. 4, с. 347-349].

Весьма детально разработана теория модуляции в «Кратком теоретическом курсе гармонии» Ю. Тюлина и в «Учебнике гармонии» Ю. Тюлина и Н. Привано [12]. Придерживаясь в целом системы родства тональностей Н. Римского-Корсакова, авторы вносят в нее небольшую корректировку, исключая одноименную тональность из второй степени родства и оставляя там одиннадцать тональностей. Это связано с тем, что переходов одноименную тональность Ю. Тюлин относит к ладовой модуляции и не считает ее модуляцией тональной. Таким образом, одноименная тональность вообще оказывается исключенной из системы степеней родства тональностей.

Авторы «Учебника гармонии» И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин и В. Соколов, в целом признававшие группировку тональностей Н. Римского-Корсакова, из чисто методических соображений считали целесообразным разделить группу второй степени родства (двенадцать тональностей) на группу из четырех тональностей, отличающихся от исходной на два ключевых знака, и группу из восьми тональностей, отличающихся от исходной на три-пять знаков [3]. Однако, тональности с разницей в два ключевых знака в действительности вовсе не ближе по родству, чем остальные восемь, что доказывается художественной практикой XIX-XX веков;

они значительно менее употребительны, например, в экспозиционных частях. Кроме того, с практической точки зрения, о которой говорил Л. Мазель – количестве модуляционных шагов при постепенной модуляции – тональности третьей и четвертой степени оказываются в равном положении, им необходимо одинаковое минимальное число шагов – два, как для третьей степени родства. Поэтому такая классификация не упрощает, а усложняет осознание модуляционного процесса.

В книге «О модуляции» А. Мутли предложил в качестве дальнейшего развития системы родства Н. Римского-Корсакова новое деление тональностей – на пять групп. Он выдвигает квинтовый, терцовый и одноименный принцип. В своей системе А. Мутли, как и авторы «бригадного» учебника, стремится разделить обширную и неоднородную группу тональностей второй степени родства по Н. Римскому-Корсакову[5].

В «Хрестоматии по гармоническому анализу» О. и С. Скребковых предложена следующая группировка тональностей: 1) тональности прямого диатонического родства (тоники которых являются трезвучиями в диатонической системе главной тональности); 2) тональности прямого альтернативного родства (Пнизкая); 3) тональности прямого мажоро-минорного родства; 4) тональности косвенного родства, которое объясняется лишь посредством третьей тональности в качестве какой-либо ее функции [9, с. 5]. Однако, количество тональностей в каждой группе и ее состав авторы не уточняют.

Таким образом, авторы считают мажоро-минорные системы основополагающими в восприятии тональностей и определении их взаимоотношений, а тем самым расширяют понятие тональности, так как оперируют уже не классической, а расширенной тональностью, принадлежащей романтической гармонии. Здесь налицо также стилевой подход к классификации тональностей.

И. Способин предложил собственные два варианта группировок тональностей. В первом варианте различаются тональности диатонического родства (пять тональностей), мажоро-минорного родства (через одноименную тонику, шесть тональностей) и хроматического родства (двенадцать тональностей) [10, с. 42-43]. Здесь во второй группе оказалась гармоническая субдоминанта мажора, а в третьей группе – двойная доминанта, Пнизкая ступень. Во втором варианте И. Способин предлагает шесть групп: 1) пять тональностей диатонического родства; 2) тональности полудиатонического родства – гармонические субдоминанта и доминанта для мажора и минора соответственно; 3) тональности одноименного мажоро-минора (пять тональностей); 4) тональности параллельного мажоро-минора (одна тональность – гармоническая доминанта параллельного минора); 5) тональность полухроматического родства – Пнизкая ступень; 6) тональности собственно хроматического родства (десять тональностей) [там же, с.43-44].

Как пишет Л. Мазель, система И. Способина не призвана ни улучшить, не заменить систему Н. Римского-Корсакова. Она пытается ответить на совсем другие вопросы, служит иным задачам. Схема эта отчасти отражает черты исторического развития тональности и тональных связей, отчасти же – частоту модуляций в разные тональности. Но она очень непоследовательна и условна. Например, тональность Пнизкой ступени (пятая группа) появилась раньше VI шубертовой ступени (четвертая группа), а тональность двойной доминанты отнесена к шестой (отдаленной хроматической) группе. По существу, автор этой системы, как и многие другие, пытаются рассматривать не степени родства, а группы и типы тональных соотношений и связей с точки зрения частоты модуляции в разные тональности, использования их в различных композиционных условиях (частях музыкальной формы) и др.

С глубоких научных позиций к данной проблеме подошел С. Григорьев, который обосновал новый «принцип тонального родства, учитывающий диалектику постоянного и изменчивого /.../ в бесконечно многообразных тональных соотношениях, рождаемых живой художественной практикой. Такой принцип выражен во взаимодействии ладофункционального критерия

тонального родства с сопровождающими и корректирующими его дополнительными факторами тонального родства», которых автор называет шесть, в том числе историко-стилистический контекст, общность звукового состава, способ соединения и др. [2, с. 307-314]. Он делает вывод, что по отношению к данной тональности все остальные образуют две тональные зоны – родственных и неродственных тональностей, где границы оказываются подвижными благодаря некоторым тональностям, способным проникать из одной зоны в другую. Если представить себе тональное родство в виде возрастающей или убывающей шкалы, то на ней будут зафиксированы как плавные переходы, так и скачки, поскольку корректировку в нее вносит живая музыкальная практика.

В системе родства тональностей В. Рукавишникова, на основе анализа тональных планов и гармонического развития в произведениях конца XIX и XX веков, автор приходит к выводу о необходимости разделения всех тональностей на две группы по отношению к исходной. В группу родственных он включает двенадцать тональностей диатонического и мажорно-минорного параллельного и одноименного родства, в группу неродственных – одиннадцать тональностей. В группу первой степени родства для мажора, помимо шести общеизвестных, вошли еще шесть: три вводнотоновые тональности (две мажорные и минорная на VII ступени), VI низкая, мажорная тональность III ступени и одноименный минор. Все эти тональности действительно используются почти на правах тональностей диатонического родства, в том числе и в экспозиционных разделах, чем и аргументирует автор. В группу родственных для минора вошли также шесть традиционно относимых туда тональностей (первая степень по Н. Римскому-Корсакову), а также три вводнотоновые тональности (два минора и мажор на II низкой ступени), III высокая минорная, VI минорная (шубертова) и одноименный мажор. Остальные тональности относятся ко второй степени, то есть группе неродственных тональностей. Свой подход автор подкрепляет не только многочисленными примерами из музыкальной литературы, но и вводимыми им теоретическими понятиями «фонических» и «гармонических» функций тональностей, соответственно степени родства трактуются как гармонические или фонические связи тональностей. В понимании гармонических функций В. Рукавишников опирается на позицию С. Танеева, рассматривавшего тональности в формообразовании как функции высшего порядка. Фонические функции обосновываются различной окраской диезных и бемольных тональностей, но в своей категоричности автор доходит до утверждения о различном фонизме энгармонически равных тональностей [8, с. 81], в то же время, признавая при этом замкнутость квинтового круга.

Еще одна оригинальная, хотя и не лишенная противоречий система родства была предложена Н. Тифтикиди. Автор разделяет тональности на пять групп: 1) диатоническое родство – пять тональностей (параллельная, субдоминантовая и доминантовая с их параллелями), для *C-dur – a, F, G, d, e*; 2) одноименное родство – шесть тональностей (одноименные главным трезвучиям и их параллели), для *C-dur – c, f, g, Es, As, B*; 3) однотерцовое родство – шесть тональностей (однотерцовые главным и их параллели), для *C-dur – cis, fis, gis, E, A, H*; 4) хроматическое родство – шесть тональностей (хроматические главным и их параллели), для *C-dur – Cis, Fis, Gis, ais, did, eis*; 5) альтернативное родство – четыре тональности (тональности фригийской субдоминанты – II низкой – и лидийской доминанты – VII минорной – и их параллели), для *C-dur – Des, b, h, D* [11, с. 48-49]. Такие же группы родства предлагаются и для минора. Нетрудно подсчитать, что всего в системе задействованы 28 тональностей, причем энгармонически равные тональности оказываются в разных группах. Например, *Cis* и *ais* относятся к хроматическому родству, а *Desib* – к альтернативному; *Asi f* – к одноименному, а *Gis* и *eis* – к хроматическому. Автор никак не объясняет и не комментирует это противоречие, и теория остается весьма уязвимой. Кроме того, обосновывая систему хроматического родства, Н. Тифтикиди один раз утверждает, что в тональную хроматическую систему входят две тональности (тональности одинакового ладового наклонения на расстоянии хроматического полутона), а через несколько

строк – три тональности по принципу одноименного и однотерцового соотношения [там же, с. 40]. Этот вопрос так до конца и не проясняется, хотя теория хроматического родства представляется весьма перспективной. Вызывает недоумение также попытка автора построить на ступенях хроматической тональной системы 56 различных трезвучий вместо 48, с учетом энгармонической замены.

Проблема энгармонически равных тональностей в системе родства заслуживает особого пояснения, так как мы уже сталкивались с ней в рассуждениях В. Рукавишника, и вновь встречаемся у Н. Тифтикиди. Исчерпывающий ответ на этот вопрос дал Л. Мазель: «В конечном счете, вопрос сводится к тому, принимать ли в данном случае темперированный строй или нет. /.../. Классическая модуляционная система в принципе не может не исходить из темперации, ибо последняя, собственно, и была введена главным образом ради первой, то есть ради одинаково хорошего звучания всех тональностей, обеспечивающего возможность модуляции в любую из них. Классическая система гармонии, допускающая известную свободу интонирования, в то же время органически связана с равномерно темперированным строем, который предполагает замкнутый квинтовый круг тональностей (а не квинтовую спираль) и наличие 24-х (и только 24-х) мажорных и минорных тональностей при полном их равноправии. Считать же энгармонически равные тональности разными, значило бы нарушить все эти условия» [4, с. 357]. Меткое высказывание в сноске ставит точку в этом заочном споре: «В противном случае (то есть при отказе от энгармонических замен) пришлось бы признать, что многие классические произведения заканчиваются не в исходной тональности, а в энгармонически равной ей» [там же]. Например, реприза первой части «Аппассионаты» вступает не в *f-moll*, а в *as-moll*, так как в разработке имеются две энгармонические замены.

Еще один вопрос – об обратимости или необратимости родства – также требует некоторых пояснений. На противоположных позициях здесь находятся Л. Мазель и С. Григорьев. Однако противоречие легко разрешимо, если вчитаться в контекст их слов. По Л. Мазелю, родство тональностей принципиально обратимо (по какому пути мы пришли, по той же дороге мы должны иметь возможность вернуться, то есть столько же усилий следует затратить на обратный путь), и это, безусловно, верно для школьного курса гармонии [там же, с. 349-350]. С. Григорьев постулирует необратимость родства, и это закономерно для художественной практики (например, *C-dur* для *h-moll* является интенсивной *S* высшего порядка, в то время как *h-moll* для *C-dur* – минорная вводнотоновая тональность не очень четкого доминантового значения) [2, с. 314].

Подведем итоги.

Для решения практических учебных задач система Н. Римского-Корсакова остается непревзойденной и объективной системой. Попытки установить иные системы родства отражают общую художественную практику и стремление музыкальной науки осмыслить новые явления в художественном творчестве. По словам Т. Мюллера, «в XIX и особенно в XX веках значительно чаще стали вводиться тональности без промежуточных звеньев. Этому способствовал не только интерес к гармонической красочности, но и усиление централизации с охватом все более глубокой тональной периферии, а также использованием диатонических разновидностей тональностей, усилением роли одноименных и параллельных мажорно-минорных систем. Сближению ранее далеких тональностей способствовало, кроме того, распространение внутриладовой и модуляционной альтерации» [6, с. 97]. Некоторые из рассмотренных систем призваны отразить эти стилевые изменения в живом художественном творчестве, и поэтому заслуживают нашего внимания.

Библиографические ссылки

1. БЕРШАДСКАЯ, Т. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка, 1985, 239 с.
2. ГРИГОРЬЕВ, С. *Теоретический курс гармонии*. Москва: Музыка, 1981, 479 с.
3. ДУБОВСКИЙ, И., ЕВСЕЕВ, С., СПОСОБИН, И., СОКОЛОВ, В. *Учебник гармонии*. Москва: Музыка, 1985, 480 с.

4. МАЗЕЛЬ, Л. *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка, 1972, 616 с.
5. МУТЛИ, А. *О модуляции*. Москва-Ленинград, 1948.
6. МЮЛЛЕР, Т. *Гармония*. Москва: Музыка, 1982, 288 с.
7. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Практический учебник гармонии*. 16-е изд.. Москва: Гос. музыкальное изд-во, 1937, 171 с.
8. РУКАВИШНИКОВ, В. Некоторые дополнения и уточнения системы тонального Н.А. Римского-Корсакова и возможные пути ее развития. В: *Вопросы теории музыки*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1975, с. 70-103.
9. СКРЕБКОВА, О., СКРЕБКОВ С. *Хрестоматия по гармоническому анализу*. Москва: Музыка, 1967, 291 с.
10. СПОСОБИН, И. *Лекции по курсу гармонии*. Москва: Музыка, 1969, 243 с.
11. ТИФТИКИДИ, Н. Теория однотерцовой и тональной хроматических систем. В: *Вопросы теории музыки*. Вып. 2. Москва: Музыка, 1970, с. 22-53.
12. ТЮЛИН Ю., ПРИВАНО Н. *Учебник гармонии*. Москва: Музыка, 1986, 479 с.
13. ХОЛОПОВ, Ю. Родство тональностей. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1991.
14. ЧАЙКОВСКИЙ, П. *Руководство к практическому изучению гармонии*. Москва: Изд-во П. Юргенсона, 1897, 153 с.