



**Методология музыкознания**

Е. А. ПИНЧУКОВ

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского

УДК 781.22

**ПОНЯТИЕ «ПЛАГАЛЬНОСТЬ»  
В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ**

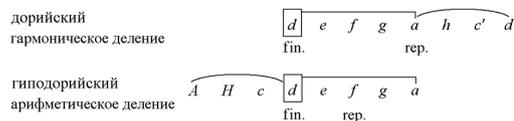
В небольшом фрагменте о музыкальной интонации Борис Асафьев постулирует в качестве объективной закономерности периодическое обновление понятийного арсенала в музыкознании. Это не только введение неологизмов, но и переосмысление устоявшихся терминов, которые благодаря новому толкованию обретают способность выразить изменившийся строй мышления. Поэтому, заключает учёный, «каждый термин в искусстве, если он живой, – непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое»<sup>1</sup>. В полной мере это относится к понятию плагальность, которое после ряда прежних метаморфоз вновь оказалось в состоянии перестройки. Ещё недавно невнятная в своём статусе категория учения о гармонии вдруг получает ясные очертания, претендуя на то, чтобы в паре с категорией автентизма образовать узел более общей, надтональной системы отношений. Задача данной статьи – проследить ход перемен и обозначить контуры нового понимания плагальности как содержательной категории.

I

История терминологической пары *автентический – плагальный* восходит к монодической эпохе, когда византийский октоих был адаптирован на Западе (IX в.). Система описывала не лады в нынешнем понимании, а скорее правила построения псалмодии и связанный с ними комплекс мелодических формул. Составляющие пару главный и побочный *ихосы*, *тоны* или *modi* различались диапазонами и положением тона речитации, но имели общий финалис. Поскольку реперкусса плагальных ладов поначалу располагалась терцией выше финалиса, а нижний, субфинальный участок лада часто охватывался не полностью, то какой-либо связи плагальных ладов с привычной нам квартовостью здесь не наблюдалось. Впервые эта связь наметилась в конце средневековья, когда монодийная практика уже отходит в область преданий, и ладовые параметры,

осмысленные полифонически, формализуются. Так, Генрих Глареан (1547) и Джозеффо Царлино (1558) в характеристике ладов привлекают учение о пропорциях. Автентические лады состоят из нижней квинты и верхней кварты (гармоническое деление октавы 6:4:3), плагальные – из нижней кварты и верхней квинты (арифметическое деление 4:3:2). Заметим, что в первых делителем выступает реперкусса, а во вторых – финалис, одинаковый в парных ладах:

Схема 1



Тональная эпоха приходит к отрицанию старой ладовой номенклатуры. В «Музыкальном словаре» Себастьяна де Броссара (1703) прямо говорится: «плагальный лад безусловно не является настоящим ладом, а есть не более чем продление автентического, и, надо полагать, всякий лад – автентический»<sup>2</sup>. Но эта же эпоха дала двум категориям новую жизнь в рамках учения о гармонии.

В XVII–XVIII веках гармонические кадансы V–I и IV–I обычно именовались совершенным и несовершенным (*cadence parfaite, imparfaite*), как мы находим это и у Ж.-Ф. Рамо, который однако по-новому их осмыслил. В тройной пропорции (*proportion triple*), охватывающей, согласно Рамо, пределы *mode*, тоника – центр двух квинтовых соотношений (например,  $f - c' - g'$ )<sup>3</sup>. Гармонии субдоминанты и доминанты тут получают симметричное и объективно равновесное положение относительно тоника, в чём усматривается эвентуальная равновесность и двух основных кадансов, получивших впоследствии новые имена.

Переименование произошло с подачи падре Мартини. В трактате, посвящённом демонстрации

и анализу приёмов контрапункта в музыке старых мастеров, фра Джамбаттиста предложил называть обычную (*ordinaria*) каденцию V–I автентической, а каденцию IV–I плагальной. Ссылаясь на Гафурия, Глареана и Царлино, он трактует лад композиции как комбинацию квинты и кварты, то есть как действие гармонической или арифметической пропорций. Отсюда и различие в кадансах – автентическом и плагальном, которые, впрочем, применяются композиторами невзирая на лад<sup>4</sup>.

Новые названия укоренились не сразу, а ход их адаптации был отмечен некоторыми любопытными обстоятельствами.

Во-первых, введение в обиход понятия *плагальный каданс* не означало синхронного утверждения его терминологической пары – *автентический*, которая начинает занимать подобающее место лишь ближе ко второй половине XIX века. Используя термин *plagale cadence*, французские теоретики – Шарль-Симон Катель (1802), Антонин Рейха (1818), Кастиль-Блаз, Антуан-Эли Эльвар и др. – для каданса V–I предпочитают старое определение *parfaite*<sup>5</sup>. Многочисленные немецкие авторы чаще называют автентическую каденцию совершенной, основной или полной, хотя термины *автентическая* и *плагальная* для обозначения основных каденций представлены уже в «Опыте» Готтфрида Вебера (1817–1821)<sup>6</sup>.

Такое положение вполне объяснимо: из-за явного доминирования в классической гармонии каденция V–I не нуждалась в каком-то поясняющем сопровождении, тогда как относительно редкая каденция IV–I, ассоциированная со старинной или духовной музыкой, вызвала потребность как-то маркировать отличие, причём термин *плагальная*, несущий оттенок архаики, подходил для этого как нельзя лучше. Но по мере того как средневековые коннотации стираются и на вид выступает функциональное содержание понятий, термин *автентическая* утверждается в качестве гомогенного парного определения. Этому способствовала и резко возросшая роль плагальности в музыке романтиков, о чём с энтузиазмом писал Владимир Стасов<sup>7</sup>.

Во-вторых, иногда плагальную каденцию приравнивали к несовершенной, то есть, в тогдашней терминологии, половинной каденции I–V. Так, в энциклопедии Уильяма Портера фигурирует «каденция плагальная, полностью сходная с несовершенной каденцией ... использовалась в основном в старинной музыке». Зигфрид Ден перечисляет пять видов каденций: половинная, полная или совершенная, соединённая совершенная IV–V–I, ложная и, наконец, длительная или органнй пункт. В сноске же поясняется, что половинная прежде называлась плагальной, а полная – автентической. Аррей фон Доммер трактует плагальную каденцию как случай полукаденции I–V: «Нередко, особенно в церковном стиле, полукаденция проводится в конце пьесы по формуле IV–I (плагальное заключение). Тогда ей обычно предшествует лож-

ный каданс с отклонением». В мажоре в этой каденции аккорд субдоминанты может быть минорным, в миноре же, напротив, тонический аккорд обычно большой<sup>8</sup>.

Эта странная для нас ситуация объясняется тем, что половинная каденция минора, приводящая к мажорной доминанте, имела в плагальной каденции близкую параллель, потому что, как пишет Люсьен Сазард, «когда плагальная каденция используется, чтобы закончить музыкальную пьесу, написанную в минорном ладу, заключительный аккорд принято делать мажорным»<sup>9</sup>. Мажорное завершение плагального каданса в миноре или (что то же самое) применение минорной субдоминанты в мажоре – мотив, который в источниках того периода возвращается вновь и вновь, особенно при описании *церковной каденции*, которую называли также расширенной, длительной, задержанной или большой.

В основе этой каденции лежит аккордовое отношение iv–I, сложившееся при оформлении фригийских окончаний, например, в хорале. При мелодическом замыкании *f-e* автентический каданс невозможен, а необходимость представить конечный тон примой аккорда вынуждает применять фригийский каданс *d-E* с вводнотонным ходом *f→e* (3→1). Но такое завершение даёт напряжённую, «доминантную» ультиму из-за тритоновых отношений (*f-h*, *d-gis*) в соседстве аккордов *d* и *E*. Поэтому в ранней трезвучной версии этой каденции они часто разделялись промежуточным аккордом *d-a-E* с перегармонизацией финального мелодического тона<sup>10</sup>. Между тем напряжённость ультимы *E* подталкивает к тому, чтобы вводить её с задержанием септимы, как диссонанс *d-E<sub>7</sub>-a-E*, в результате чего образуется открывающий такую каденцию «ложный каданс» с аккордом отклонения на месте ожидаемой тоники. Так иногда оформляет фригийские заключения уже Самуэль Шейдт (Новая табулатура, 1624). У Баха и его близких предшественников этот каденционный сценарий разрабатывается в сторону расширения неоднократными колебаниями vi–I–iv–I, где аккорд I ступени функционирует в виде D/s (пример № 1).

#### Пример № 1



$f \rightarrow e$  (3 → 1). Сочетание в зоне каданса мажорной ультимы и фригийского тетрахорда порождает звукоряд мелодического мажора (пример № 2).

Пример № 2



В русле данного исследования эти плагальные заключения интересны тем, что в них запечатлены смешанное наклонение и функциональная двойственность, на что обратил внимание Эмиль Бьенэм, имея в виду аналогичный пример: «Финальная мажорная терция производит весьма замечательный результат, она, так сказать, изменяет тональность, и это заключение походит на отдых на доминанте к четвёртой ступени, принятой за тонику»<sup>11</sup>.

Новая терминология не нашла единодушную поддержки. Ведь она, как впоследствии писал Карл Дальхауз, основывается на ошибочном переносе понятий средневековой системы, где не нижний, а верхний звук плагальной кварты был основным тоном (*Grundton*), финалисом лада<sup>12</sup>. Бернхард Марк по той же причине считал, что новые названия «дезорентируют». Каденцию V–I он называет полной (*Ganzschluß*), а IV–I – церковной (*Kirchenschluß*)<sup>13</sup>. Позднее Хуго Риман хотя и упоминает об автентическом и плагальном кадансах, но предлагает отбросить эти названия, считая достаточным деление на заключительные, половинные и прерванные<sup>14</sup>. Между тем аргумент Дальхауза трудно признать решающим, так как уподобление финалиса и реперкусы церковных ладов главной и побочной опорам лада в позднейших теориях вряд ли вполне корректно. В то же время принцип гармонического и арифметического деления звукорядов, принятый у падре Мартини, имел за плечами солидную теоретическую традицию.

В России утверждение связи автентического и плагального кадансов прошло безболезненно, по видимому, благодаря популярности учебника Николая Римского-Корсакова (1885). Материал по каденциям излагается в этом учебнике в целой веренице параграфов, где деление на автентические и плагальные берётся за исходное<sup>15</sup>. Некоторые aberrации, начало которых приписывается Стасову, имели место лишь в отношении плагальности, когда её стали считать чем-то специфически русским. Асафьев по этому поводу (едва ли справедливо) писал: «Знаменитая, якобы присущая русской народной музыке, плагальность, особенно свойственная Глинке, в чём усматривается одна из характерных черт его как “народника”, – выдумка в значительной мере Лароша и повторявшего за ним Стасова»<sup>16</sup>. Дальнейшие попытки развить линию плагальности как «русской идеи» не дали впечатляющих результатов<sup>17</sup>.

В целом же к началу XX века деление кадансов и оборотов на автентические и плагальные возобладало. Так понятия, рождённые далёкой от нас монодической эпохой, нагружаются выраженным функционально-гармоническим содержанием, закрепляется связь автентичности с верхнеквинтовым, доминантовым отношением, а плагальности – с нижнеквинтовым, субдоминантовым.

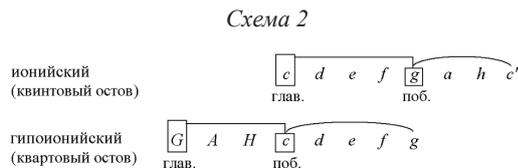
## II

Но и в XX столетии говорить о каком-то консенсусе было бы преждевременным, что видно из расхождений, касающихся в основном субдоминанты и плагальной каденции. Арнольд Шёнберг (*Harmonielehre*, 1911), уделяющий каденциям много внимания, пишет: «Шаг от V к I ступени называется автентическим заключением, от IV к I – плагальным. Это всего лишь названия, технические выражения, которые не говорят нам ничего, что имело бы гармонический смысл. Автентическое заключение мы уже рассмотрели. Но у нас нет никакого повода заниматься плагальным заключением, так как гармонически оно не имеет особого значения»<sup>18</sup>. Возможно, на Шёнберга повлияла позиция Хайнриха Шенкера, который подверг критике сложившуюся в функциональной теории расстановку сил. В главе «О различных видах заключений» (*Harmonielehre*, 1906) он называет три основных – полное заключение (IV–V–I), половинное и ложное (прерванное), и лишь потом обращается к плагальному: «Так называемая “плагальная каденция”... занимает особое положение между полным и половинным заключением. В общем её считают формой полужаключения. Я предпочитаю рассматривать её как специфическое изменение полного заключения... где субдоминанта и доминанта меняются местами»<sup>19</sup>. В дальнейшем, как указала Дебора Стэйн, он драматизировал проблему, подчёркивая, что субдоминанта никогда не функционировала равновесно доминанте, что «почти двести лет теоретические положения о роли субдоминанты вводили в заблуждение и что она всегда выполняла намного более ограниченные функции, чем предполагалось прежними теоретиками»<sup>20</sup>.

Полное неприятие антитезы «автентический – плагальный» (как и самих терминов) не лучшим образом сказалось на исследовании Эрнста Курта «Романтическая гармония» (1920). Знаменитый начальный оборот «Тристана», представляющий собой модифицированный фригийский каданс, Курт безуспешно пытался свести к «доминантовой каденции», то есть к автентическому отношению, хотя в русле вводнотонной концепции автора этот оборот, конечно, следовало бы считать плагальным<sup>21</sup>.

Сомнения в обоснованности принятой систематики можно усмотреть и в первом издании Бригадного учебника, где начальная оппозиция содержит только автентический и полуавтентический кадансы,

а плагальный появляется много позже, в 33 теме<sup>22</sup>. Но самым примечательным событием этого периода стала выдвинутая Юрием Тюлиным теория ладового остова, согласно которой церковные лады имели квинтовый или квартовый остов, причём нижний тон остова являлся главным устоем лада, а верхний – побочным<sup>23</sup>. В плагальных ладах, которые считаются *производными* от автентических, главный устой теперь располагается квартой ниже, чем в их парных автентических:



Разумеется, никаких представлений о ладовом остове в средневековье не было, и нижний звук квартового участка в плагальном ладу (который часто вообще не задействовался) не мог быть не то что главным, но и вообще сколько-нибудь выраженным устоем. В сущности Тюлин мистифицировал читателя, выдавая желаемое (найти предтечи тональных функций) за действительное.

Ряд отечественных теоретиков сочли идею привлекательной, но её дальнейшее культивирование дало неожиданный результат. Дело в том, что новый расклад отвечал давно замеченным обстоятельствам: некоторые лады ощущаются неустойчивыми, тяготеющими к своей IV ступени; они-то, видимо, и есть лады плагальные, неустойчивые в силу своей производности от автентических, поскольку нижний звук опорной кварты акустически произведен от верхнего, от основания автентической квинты. Но тогда плагальные лады оказываются удивительно похожи на производные же, но *доминантовые* лады, представление о которых к этому времени вошло в обиход и с которыми они начинают по сути отождествляться. Вот как об этом пишет Берков: «В целом производные плагальные гиполады менее “устойчивы”, чем автентические. Плагальные гиполады “тяготеют” к своим автентическим ладам: гипоионийский – к ионийскому; гипозолийский – к золийскому, подобно тому как доминанта тяготеет к тонике»<sup>24</sup>. Тюлин в одной из поздних работ прямо говорит: «Лад ... оказывается производным доминантовым, плагальным по своей конструкции – с квартовым остовом»<sup>25</sup>.

Подобное наложение двух различных подходов не может не озадачить и заставляет усомниться в их адекватности. Несостоятельность «доминантовой» теории явствует уже из того, что смещением опоры с тонике на доминанту объясняется образование ладов, которые существовали задолго до появления тональности. К тому же не находится никаких внятных доводов в пользу такого смещения<sup>26</sup>. Уязвимость учения о ладовом остове, ориентированного на до-

гармоническое интонирование, проявляется в том, что как раз диатоническая монодия обнаруживает удивительную индифферентность к образованию остова. Автентическое и плагальное склонения в диатонике не ощущаются как актуальная, действенная закономерность и лишь в звукорядах от *e* и *g* («бело-клавишной» системы) можно заметить склонность к квартовости, но не в виде остова, а как направленность целого на кварту вверх. Не случайно Берков считает «относительно более распространёнными в практике» именно гипоионийский (от *g*) и гипозолийский (от *e*). Первый – суть миксолидийский с его общеизвестным тяготением к IV ступени, второй неотличим от фригийского, который уже давно наделяется эпитетом «доминантовый»<sup>27</sup>. Но даже и в этих двух в условиях диатоники, которой свойственны нейтрализация тритона и постоянное ощущение ангемитоновой подосновы, направленность к кварте проявляется безынициативно, скорее как намерение, нежели исполнение<sup>28</sup>. Вывод прост: собственно диатоническая монодия – вообще не сфера проявления автентичности и плагальности в функциональном значении понятий.

Как бы то ни было, а опыт Тюлина помог осознать проблему. Её контуры прорисовываются в сопоставлении ряда сцепляющихся друг с другом обстоятельств, которые фиксировались давно, но разрозненно, как отдельные наблюдения. И лишь шокирующее противоречие – смыкание плагальности (ассоциированной с гармониями субдоминанты) и доминантовости – вынудило заподозрить действие какой-то фундаментальной закономерности, скрытой за представлениями и понятиями, не отвечающими её существу.

Если взять плагальные обороты обычных мажора и минора в чередовании трезвучий S–T или s–t, то никакой доминантовости мы в них не обнаружим. Взаимодействие аккордов здесь больше похоже на простое соседство, чем на связь. Их отношение, состоящее в полном квинтовом согласовании тонов одного аккорда с тонами другого, инертно и легко обратимо ( $s-t = t-d$ ). Видимо, поэтому Риман назвал плагальную каденцию слабой и холодной<sup>29</sup>. Также и в сочетаниях D–T и d–t мы не найдем сколько-нибудь выраженной автентичности, то есть связности, тяготения  $V \rightarrow I$ <sup>30</sup>.

Иное дело – сочетание D–t. Благодаря хроматическому взаимодействию терцовых тонов отношение аккордов напряжённо и связно. Суммируя созвучание, наше восприятие наделяет ход «терция – прима» свойством вводнотонности ( $3 \rightarrow 1$ ). Если представить это отношение в плагальной инверсии, как оборот s–T, то по причине того же взаимодействия терцовых тонов образуется вводнотонное сопряжение «терция – квинта» ( $3 \rightarrow 5$ )<sup>31</sup>. В последнем случае однако обнаруживается существенная особенность: тоника в таком плагальном обороте отличает свойство доминантности, тонико-доминантовой двойственности.

Следовательно, плагальность и доминантовость смыкаются в аккордовом отношении  $s-T (= t-D)$ , которое характерно для гармонического мажора. Более того, оборот  $T-s-T$  – интонационное ядро этого лада, что явствует из его обоснования у Римского-Корсакова: в мажорном ладу отсутствует отношение трезвучий, подобное отношению  $D-t$  минора; «между тем эта совершенно естественная для уха последовательность заставляет желать применить её и к мажорному ладу»<sup>32</sup>. Естественность для уха – суть отмеченная выше связность.

Впрочем, мало кто замечает, что понижение VI ступени в мажоре уже меняет функциональный статус тонической гармонии. Мы ощущаем перемену ладовой окраски, но не готовы к большему. Когда же это понижение сопровождается и понижением седьмой, и эффект становится более выраженным, то он фиксируется в иносказании, как у Тюлина: «Особое значение имеет то обстоятельство, что мелодический мажор полностью совпадает с мелодическим минором тональности гармонической субдоминанты. Именно в качестве отклонения в эту тональность оборот мелодического мажора прежде всего вошёл в употребление». Попутно указана специфичность для мелодического мажора гармонизации верхнего тетрахорда «подобно фригийскому кадансу одноимённого минора»<sup>33</sup>. Однако трудно игнорировать наличие в гармонии XIX века «элементов самоотрицания», как их назвал Степан Григорьев, а именно, парадокс устремлённой тоники: «Показательна одна из характерных интонационных примет ладовой организации в музыке XIX века – “доминантообразная” устремлённость тоники, в том числе и наиболее фундаментальной – заключительной»<sup>34</sup>. Можно ли с чистым сердцем назвать завершающий Сонату *h moll* Ф. Листа аккорд тоники, если заключительный каданс образован трезвучиями *a-F-H*, указывающими а *e moll*?

Поскольку пониженная шестая ступень часто провоцирует понижение седьмой, разделение на гармонический и мелодический мажор становится нерелевантным. Мэтью Райли выносит в заглавие своей статьи термин Римского-Корсакова «гармонический мажор»<sup>35</sup>, утверждая отношение  $T-s-T$  как базис, но описывает «смешанные системы» в духе *moll-dur* Хауптмана–Римана, которые включают наши гармонический и мелодический мажор и частично мажор-минор. Он избегает понятия плагальность, но весь разговор ведётся вокруг минорной субдоминанты в мажоре как аналога мажорной доминанты в миноре. Райли отмечает двойственность в соотношении  $s-T$ , когда мажорная тоника слышится доминантой субдоминантового минора. В анализе фрагмента из Второй симфонии Г. Малера, 3-я часть (т. 45–52), показано, что гармонический *C dur* с понижением второй ступени (*des*) предстаёт как ипостась «смешанного» *f moll*, «который заканчивается на своей мажорной доминанте»<sup>36</sup> (пример № 3).

Пример № 3 Г. Малер. Вторая симфония, III ч.



Райли вскользь отмечает аналогию между «смешанным» ладом и заключениями с пикардийской терцией в барочном миноре. Он также пишет, что начиная с Глинки гармонический мажор был «фаворитом» русской музыки, а для Сергея Рахманинова стал «чем-то вроде отпечатка пальца».

Суммирование подобного рода наблюдений мы также находим в «Гармонии» В. Беркова, который подытоживает сказанное о ладах в разных параграфах своего учебника<sup>37</sup>. Он устанавливает близость, сцепляемость явлений, описываемых в традиционных терминах как разнородные: «Подобно тому как образуются “доминантовые лады” от натурального и гармонического минора, может возникнуть и “доминантовый лад” мелодического минора. Звукоряды такого “доминантового лада” и мелодического мажора будут совпадать. Напоминаем, что и гиполады “выводятся” посредством перенесения опоры с I ступени на V ступень». Эти лады сближаются наличием фригийского компонента: «Связь мелодического мажора с фригийским ладом обнаруживается и через родство со своеобразным “испанским” видом указанного лада». Чувствуется недоумение по поводу того, что оборот  $V_7-I$  мелодического *B dur* (с пониженной II-й – *ces*) в теме побочной партии из финала Второго концерта С. Рахманинова выглядит так, как если бы это были аккорды  $II_7-V$  в *es moll* (пример № 4).

Пример № 4 С. Рахманинов. Второй концерт для фортепиано с оркестром, III ч.



Автор расценивает этот лад всё же как мажор, «сильно деформированный минорными элементами».

Таким образом, в перечень сходных по каким-то параметрам попадают гиполады – плагальные (фригийский – гиполад минора), испанский фригийский как доминантовый лад гармонического минора, доминантовые лады восточной окраски, гармонический мажор, мелодический мажор как перманентная модуляция в субдоминанту, «смешанные системы»

М. Райли. В их описании заметна тенденция к иносказанию и уклончивости определений: «минор с окончанием на доминанте», «тетракорд, аналогичный фригийскому»... При этом на переднем плане оказываются номенклатурно утверждённые единицы – гармонический и мелодический мажор, отчасти мажоро-минор, объединяемые так или иначе выраженной доминантностью и наличием фригийского компонента, тогда как плагальность уходит в тень. Её присутствие за кулисами событий ощущается главным образом через взаимодействие минорной субдоминанты и мажорной тоники, которые норовят превратиться в тонику и доминанту.

Если теперь с точки зрения очерченной ситуации присмотреться к оппозиции «автентизм – плагальность», нужно признать, что их исконная корреляция на основе *proportion triple* не отвечает повестке дня. Ведь тоника, мыслившаяся чем-то незыблемым, не столько функцией, сколько «аргументом», в условиях романтического эксперимента сама оказалась «зависимой величиной»<sup>38</sup>. Аргументом же – если говорить о плагальности – выступают подозрительно часто всплывающие фригийские элементы. А так как всё указывает на неизбежность уплотнения смыслового ядра понятия плагальность, решение задачи видится в том, чтобы довести его функциональное толкование до возможной логической завершённости путём *сближения*, характеризующих автентизм и плагальность *параметров*, минимизируя при этом роль квинтовой симметрии в её привязке к *Basse fondamentale*. Новое понимание автентичности и плагальности выдвигает на первый план их выражение в линейных, секундовых тяготениях. Такое уточнение функционального содержания понятий давно пробивает себе дорогу, намечаясь у многих исследователей. Приведу лишь одно высказывание Сергея Скребкова: «В сущности говоря, нисходящее тяготение имеет плагальную природу, а восходящее – автентическую, и в этом смысле они противоположны и даже “антагонистичны”»<sup>39</sup>. Автентизм устойчиво ассоциируется с вводнотонным *восхождением*, которое разрешает напряжённость тритона, возникающего в конфликте S–D. Тогда плагальность нужно соотносить с вводнотонным *нисхождением*, с мелодическими и гармоническими структурами фригийской ориентации.

### III

Дэниел Харрисон в книге «Гармоническая функция в хроматической музыке»<sup>40</sup> предпринимает попытку придать жизненный импульс теории функций, находя её лучшим инструментом для интерпретации позднеромантической музыки. В противовес концепции Шенкера, «валюта которого не конвертируема», он предлагает «возобновить оплату старой звонкой монетой» функциональной теории, имея в виду не столько её прежний вид, сколько идейную мотивацию, вдохновлявшую теоретиков римановской формации.

Согласно *первому постулату* Харрисона, теория функций органична дуалистической концепции. Дуализмы в звуковом материале музыки – отражение «основного ментального инстинкта у людей». Они не есть нечто заданное, природное, которое нами лишь подмечается и открывается. Возможно, они и формируются нашим сознанием. Поэтому дуалистический подход оказывается «полезной теоретической стратегией». Дуализм мажора и минора, который воспринимается «словно рубашка, которую мы надели утром и потом уже не замечаем», не есть нечто заурядное. Этот первичный дуализм – «Адам и Ева гармонической функции». Он маркирует «характерные полутоны» лада, обладающие каденционными полномочиями – VII–I в мажоре и VI–V в миноре. Следующий дуальный ряд определяет их как «автентический» для каденционного движения V–I и «плагальный» для движения IV–I. *Второй постулат* Харрисона исходит из того, что в гармоническом плане дуальная организация трёхчленна, так как включает центральный пункт, тонику (наподобие нуля в череде отрицательных и положительных чисел), и две «выступающих» части субдоминантового и доминантового направления. Так устанавливается, в формулировке рецензента Ричарда Каплана, «концептуальный паритет доминанты и субдоминанты»<sup>41</sup> и тем самым потенциальное равенство автентической и плагальной «систем». Хотя нетонические функции дают освещение тональному центру, формируя систему, они представляют собой скорее «отношения», нежели жестко закреплённые в своём ступеневом положении аккорды. Аккорд (например, трезвучие), обычно трактуемый как своего рода «объединённое юридическое лицо гармонического синергизма», можно представить и как «собрание ступеней» или ансамбль, в котором юридическое лицо передаёт свою привилегию мелодическому представителю – агенту (терцовому тону). Функции работают эффективней, когда выражены в специфической модальной форме: все доминантовые отношения мажорообразны, а субдоминантовые – минорообразны. Способность агентов быть одновременно выразителем и функцией, и наклона обеспечивает им мощное влияние на наше восприятие гармонической функции. Что касается тоники, то, пишет Харрисон, «поскольку основной смысл тональности один и тот же в мажорном и минорном ладах, я понимаю тоническую функцию как модально нейтральную, способную выразить мажорную или минорную тональность с равной компетентностью...» [р. 52]. Несоразмерно своим постулатам Харрисон не слишком заостряет внимание на «плагальной системе», констатируя её слабость, поскольку она «не настроена как структурный конкурент автентизму». Наблюдается «историческое притеснение субдоминантовой функции», особенно в теории Шенкера, которая опирается на «чрезвычайно автентический фон». Но плагальность играла важную роль в ранней тональной музыке и её значение сильно возросло к

концу XIX столетия, в частности у Брамса, с его выраженной «нежностью к плагальным эффектам» [р. 99]. В целом аргументы и примеры, предложенные автором в поддержку плагальности (например, гармоническая модель блюза), при ближайшем рассмотрении недостаточно убедительны, как подметил Р. Каплан.

Ощущая этот изъян, Маргарет Нотли в превосходной статье о плагальной гармонии Брамса<sup>42</sup> привносит в положения Харрисона новый нюанс – идею врождённой неравновесности бинарных оппозиций, вроде бы органичной западной культуре вообще. Это оппозиции, в которых члены соотносены, но не равноценны (дух – тело, мужчина – женщина и т. п.). Поэтому плагальная гармония, уступающая автентической на правах более слабого сочлена, определяется термином, заимствованным у Джона Даверио, как «другое» (*other*). Нотли отмечает нерасположенность теоретиков признать плагальную систему как нечто «с равным статусом к автентической системе в тональной музыке, основанной на функциональной гармонии». Принимая первичный дуализм мажора и минора, они не готовы предоставить те же права вторичному дуализму автентической и плагальной систем. Альтернатива предполагает легитимность обеих систем с учётом неравенства, свойственного любому бинарному союзу. Подтверждением является «временная автономия» плагальной субсистемы, достигаемая в определённых условиях. Это, конечно, и фригийские образования, выявленные во всех анализируемых Нотли композициях Брамса.

Уже в начале статьи Нотли приводит слова Римана, отметившего «поразительные чары» (*frappanten Reizes*) главной темы *Andante moderato* из Четвёртой симфонии Брамса, которая «производит странное впечатление, словно донося отзвуки давно ушедших столетий или далеких царств»<sup>43</sup>. «Выразительная сила плагальных идиом – пишет Нотли – проявляется через их умалённое положение» в пределах дуальной структуры, и именно асимметрия «помогает объяснить специфическую выразительность, связанную с применением плагальной гармонии» [р. 94]. «Инакость» (*otherness*) плагальности проявляется в способности внушать качества или состояния, которые едва ли можно передать обычными средствами гармонии, как-то: потусторонность, дистанцирование, отсутствие чувства времени, отчуждённость. Подавление или изъятие оборотов, основанных на отношении доминанта–тоника, и тем самым динамического переживания времени, обуславливает «пассивный эффект плагальной гармонии», что ограничивает её использование в тональной музыке [р. 109].

Близкие характеристики плагальности встречаются и в других источниках. Хизер Платт в статье «Неразделённая любовь и несостоявшиеся доминанты» показывает, что плагальные заключения в песнях Брамса резонируют разделам текста, где выражена глубокая тоска безответной любви<sup>44</sup>.

Рассмотренные публикации, таким образом, демонстрируют не только существенно обновлённую трактовку оппозиции «автентизм – плагальность», но и тщательную разработку её теоретического сопровождения. Можно предположить однако, что ограниченность определённым музыкальным материалом мешает продвинуться дальше и сделать шаг, без которого эти выкладки висят в недосказанности.

Дело в том, что в русле сложившихся представлений плагальность рассматривается больше как внутренний ресурс тональной системы. Но насколько это справедливо? Если автентизм и плагальность – в уточнённой функциональной трактовке – представить как автономные *модусы* или *принципы ладообразования*, имеющие свой жизненный закон, то подлинная граница между ними будет пролетать в историко-географическом пространстве, разделяющем музыкальные эпохи, культуры, даже цивилизации. Предчувствие такого видения обнаруживает Джон Даверио, когда исследует проявления «цыганской идиомы» у Брамса и определяет их как *other*<sup>45</sup>. Иначе говоря, при отсутствии весомой альтернативы, вращаясь только в поле тонального, трудно выстроить верный масштаб явления. Развитие же нового толкования неизбежно выводит нас в надтональную сферу, ибо под знаком плагальности циркулирует значительное число ладов, противостоящих автентическому, тональному типу. Жульен Тьерсо, объяснявший своеобразие испанской музыки мавританским влиянием, делает на этот счёт внешне наивное, но удивительно ясное обобщение: «Музыкальное чувство восточных народов расходится с нашим. В большинстве употребляемых ими звуковых последовательностей преобладающее значение принадлежит звуку, составляющему с нашей тоникой интервал квинты. Именно этот звук является интонационным центром, вокруг которого группируются другие тона. Он настойчиво повторяется в песнях – как в самой вокальной мелодии, так и в аккордах сопровождающей её гитары; им утверждается заключение»<sup>46</sup>.

Ортодоксальный плагальный лад репрезентирует следующая румынская монодия<sup>47</sup> (пример № 5).

#### Пример № 5



Считать ли её византийским наследием или мыслить как-то иначе, мы ощущаем здесь древний, стихийный номос, образ действия которого – напряжённость без конечной разрядки, типично плагальная амбивалентность финального тона или, словами Рудольфа Рети, «род тоника», которую «сегодня мы предпочли бы считать ... доминантой, хотя это мало что объясняет»<sup>48</sup>.

В гармоническом воплощении столь же радикальный плагальный тип представляет андалусский лад, который развёртывается в многократных повторах фригийской каденции (пример № 6).

Пример № 6

Н. Римский-Корсаков.  
Испанское каприччио, IV ч.



В гитарной версии фламенко вводнотонный ход *b-a* помещается в нижнем голосе, а пенультима (аккорд тяготения) – часто причудливый «ансамбль ступеней», выявляющий направленность вниз. У Римского-Корсакова тот же каданс представлен в окультуренной, лапидарной форме: пенультима дана в терцовой развёрстке как септаккорд в основном положении. Тритон разрешается односторонне в приму ультимы (*b→a*), а его второй звук повисает педалью на квинте лада. При этом образуется автентический ход баса (*e-a*), но в самом отношении аккордов нет ничего автентического, так как пенультима – полууменьшённый септаккорд, антипод малого мажорного септаккорда доминанты. Идея квинтовой симметрии здесь не работает, как и в упоминавшейся теме Рахманинова<sup>49</sup>.

Видимый изъян приведённых примеров – их экзотизм. Но так сложилось, и с этим ничего нельзя поделать. Просто слух, воспитанный в западной музыкальной традиции, ощущает плагальное как чуждое, иноположное, словом, как *other*. Органичными плагальности, следовательно, оказываются фригийски ориентированные образования и господство нисходящей вводнотонности, чему сопутствуют а) минорный строй, который парадоксальным образом требует мажорного замыкания или просто большой терции над финалисом, и б) «устойчивая неустойчивость», функциональная двойственность финального тона или аккорда.

Возможно, такое устройство лада покажется эксцентричным, нарушающим разумный порядок вещей. Но плагальные лады стабильно культивируются с античных времен. В чём же состоит их идея, что могло бы оправдать их существование? Залогом жизненности стало то, что как тип интонирования они сложились в иррациональной жажде вновь и вновь пережить этос смятенной души, вдруг открывшей тщету этого прекрасного, но тленного мира, ощутить томительную тоску земной юдоли, которые иначе не выразимы. И даже будучи передана в энергически ритмизованных формах, плагальность несёт в себе некий знак обречённости, которую остро почувствовал Фридрих Ницше, высказавший своё ощущение музыки «Кармен»: «Здесь иная чувственность, иная страсть, иное веселье. Эта музыка весела, но весёлость эта не французская и не немецкая, её весёлость

африканская; над ней тяготеет рок, её счастье скоротечно, неожиданно, беспощадно»<sup>50</sup>.

Словом, плагальное склонение противостоит автентическому не только в коренных параметрах структуры, но и в передаче образа чувствования, который, по общему мнению, не адекватен характеру тональной гармонии. И это важный аргумент, подтверждающий действенность очерченной парадигмы «автентизм – плагальность», в рамках которой наша тональность становится субъектом.

Рецепция таких представлений в качестве концептуальной посылки формирует новые измерения в трактовке устройства тональности и картины её эволюции. Из сказанного о плагальности следует, что движение к доминанте, замыкание в доминанте – плагальны. При этом кадансы атрибутируются не в привязке к ступеням тональности, а самостоятельно, как *тип движения* или как *отношение*. Так называемый полуавтентический каданс I–V (идентичный отношению IV–I) – каданс плагальный. Тогда взаимодействие предложений в обычном периоде можно представить как «вопрос – ответ», где плагальному отношению отвечает автентическое. Раздел с опорой на доминанту (предыкт, «миксолидийская середина») плагальен как способ генерировать напряжение в преддверии автентической разрядки. Но «чрезвычайно автентический фон» мажора не позволяет проявиться специфически плагальной выразительности, ибо плагальный строй предполагает минорность в сочетании с хромой.

К коренным формам плагальной гармонии относятся обороты с нисходящим полутоном, примыкающим к приме или квинте мажорного аккорда, то есть кадансы фригийский (например, трезвучия *d-E*) и церковно-плагальный (*d-A* или *a-E*). Мажорный аккорд тут совершенно необходим, так как хроматическое соотношение его терцового тона с примыкающим полутоном по сути и создаёт напряжение, обеспечивающее выявление плагального строя. Хроматическая связь, с одной стороны, непреложностью тяготения вниз продуцирует минорный эффект и, с другой, порождает фатальную неразрешимость возникающих напряжений. Оба названных отношения, как и их суммирование в «полной» каденции (*d-E-A*), сформировались в ренессансной гармонии, и этим объясняется долго сохранявшийся феномен пикардийской терции. Фригийский и особенно плагальный iv–I кадансы получили культивирование в барочной гармонии из-за присущей им выразительности. Г. Вебер писал, что подобные завершения имеют необычный, уводящий от повседневности, таинственный и в то же время возвышенный характер, отчего чаще применяются в духовной музыке и называются церковными<sup>51</sup>.

Эти кадансы формируют «характерный диссонанс» (термин Х. Римана) – полууменьшённый септаккорд пенультимы, образуемый введением тритона к терции минорного аккорда (см. пример № 2). Поэтому его *основной вид* целесообразно представлять как

трезвучие с прибавленной секстой, той самой *sixte ajoutée*, которая так занимала Рамо (пример № 7).

Пример № 7



Образующиеся здесь две разных пенультивы к одной ультиме имеют одинаковую структуру. В романтическую эпоху полууменьшённый септаккорд благодаря своей минорной напряжённости стал чем-то вроде лейтгармонии, воплощением и носителем «мировой тоски» (*Weltschmerz*), обретая на этом пути новую идентичность (рахманинова гармония, тристан-аккорд). И хотя минор из-за мажорной доминанты как будто более расположен к выявлению плагальной специфики, в романтической гармонии плагальность всё чаще ассоциируется с мажором. В качестве примера можно указать заключающую оперу «Тристан и Изольда» плагальный каданс с полууменьшенной гармонией *e-g-h-cis* в тональности *H dur*. В *Adagio* из Седьмой симфонии А. Брукнера вся кода *Cis dur* (27 тактов от конца) образует большой фригийский каданс: на протяжении десятка тактов просветлённо-горестные интонации скрипок и флейты поддерживаются звучностью *h-d-fis-gis*, которая разрешается в аккорд *Cis*.

Относительно примеров такого рода принято говорить о понижении ступеней в мажоре и повы-

шении в миноре. Для минора это кажется особенно естественным: гармонический оборот *Fis-h-Cis-Fis* (фанфарная тема, открывающая побочную партию в 1 части Четвёртой симфонии Брамса) легко определить как *D-t-DD-D* в *h moll*. Но с равным успехом его можно представить и в мажоре как оборот *T-s-D-T* в *Fis dur* (с доминантно окрашенной тоникой). В любом случае имеет место смешанное наклонение – твердоватый (*harterer*) минор или смягчённый (*weicherer*) мажор, в терминологии Фридриха Вейцмана, которые возникают путём «взаимопроникания» (*Dur-Moll Durchdringung* Роберта Майрхофера), так что на самом деле речь должна идти о другом участнике событий – о плагальной системе, которая вынужденно мимикрирует под тональные мажор или минор. Завязанный на мажорный центр (ультиму, финалис) плагальный лад в принятых ключевых обозначениях выглядит как минор с опорой на доминанту или мажор с характерными изменениями, о которых говорилось выше.

В итоге парадигма «автентизм – плагальность» позволяет интерпретировать *агрегатные состояния* нашей тон-системы в её историческом развитии: относительно равновесный дуализм автентично-дуральной и плагально-моллярной сфер в XVI веке, мажорно-минорная дихотомия автентической системы в классический период, которая в XIX столетии заметно склоняется к противостоянию автентической и плагальной систем.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Асафьев Б. Основы музыкальной интонации (Добавление 2) // Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1963. – С. 196.

<sup>2</sup> Brossard S. de. Dictionnaire de musique... 3-me ed. – Amsterdam, [1708]. – P. 65.

<sup>3</sup> Rameau J.-Ph. Nouveau système de musique theorique. – Paris, 1726. – P. 35.

<sup>4</sup> Martini G. V. Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo. Parte prima. – Bologna, 1774. – P. 17–18.

<sup>5</sup> Catel Ch.-S. Traité d'harmonie. – Leipzig, 1825. – P. 29; Reicha A. Cours de composition musicale. Part. 1–3. – Wien, 1836. – P. 170; Castil-Blaze. Dictionnaire de musique moderne. – Bruxelles, 1828. – P. 31; [Elwart A.-E.] Études élémentaires de la musique... par Dameur, Burnett et Elwart. – Paris, 1838. – P. 578–582.

<sup>6</sup> Weber J. G. Versuch einen geordneten Theorie der Tonsetzkunst. 3. Aufl. – Mainz, Paris & Antwerpen, 1830–1832. – Zweiter Band, § 305–306.

<sup>7</sup> В статье В. Стасова «О некоторых новых формах нынешней музыки» (1858) в качестве характерной новации приводятся «плагальные каденцы». Исполненная в виде письма Ф. Листу и А. Б. Марксу, эта статья была опубликована в «Neue Zeitschrift für Musik» на немецком языке, а на русском вышла только в 1894 году.

<sup>8</sup> Porter W. S. The musical cyclopedia or principles of music. – Boston, 1834. – P. 56; Dehn S. W. Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen. – Berlin, 1840. – S. 249; Dommer A. von. Elemente der Musik. – Leipzig, 1862. – S. 103.

<sup>9</sup> Southard L. H. Course of harmony. – Boston, 1855. – P. 72.

<sup>10</sup> Пример такого завершения у Палестрины приводится в словаре Гроува при описании фригийской каденции: Rockstro W. S., Dyson G. & others. Cadence // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4. – Oxford, New York: Oxford Univ. press, 2001. – Ex. 4 a-b.

<sup>11</sup> Bienaimé É. École de l'harmonie moderne. T. I. – Paris, 1863. – P. 59. Сходная характеристика встречается у Л. Адама по поводу окончания Прелюдии *c moll* из I тома ХТК: «Для Баха очень типично окончание минорных произведений в одноименном мажоре – с реминисценциями предыдущего в виде отклонений в минорную субдоминанту. Это порождает производный лад (мелодический мажор) с явно выраженным доминантовым оттенком» (Адам Л. О некоторых ладообразованиях в современной музыке // Теоретические проблемы музыки XX века / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. – М., 1967. – Вып. 1. – С. 74).

<sup>12</sup> Dahlhaus C. Kadenz // Riemann Musik-Lexikon. Sachteil. – Mainz, 1967. – S. 433.

<sup>13</sup> Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition [1837–1847]. 7. Aufl., Bd. 1. – Lpz., 1868. – S. 121.

<sup>14</sup> Риман Г. Упрощённая гармония. – М., 1896. – С. 138–139.

<sup>15</sup> Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии // Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 4. – М., 1960. – § 35, 36, 44, 48, 79, 85, 95, 105, 127, 128–131, 133, 137.

<sup>16</sup> Асафьев Б. Указ. соч. С. 245.

<sup>17</sup> Имеется в виду квартово-субдоминантовое понимание плагальности в работах: Берков В. Гармония Глинки. – М.; Л., 1948; Трамбицкий В. Плагальность и родственные ей связи в

русской песенной гармонии // Вопросы музыковедения. – М., 1955. – Вып. 2. – С. 35–67.

<sup>18</sup> Schoenberg A. Harmonielehre. 3. Aufl. – Wien: Universal Edition, 1922. – S. 167.

<sup>19</sup> Schenker N. Harmony. – Chicago; London: Univ. of Chicago press, 1954. – P. 224. Вкратце о терминологии: 1) в отечественной теории термины «каданс» (фр. *cadence*) и «каденция» (позднелат. *cadentia*) используются как равнозначные; 2) в немецких и английских текстах наряду с этим часто применяются термины *Schluss* (*Tonschluss*, *Schlussfall*) и *close* – заключение, завершение, конец; 3) в теоретической традиции под кадансом понимается не только собственно замыкающий оборот, но и вообще отношение созвучий, которое мыслится как системообразующее.

<sup>20</sup> Stein D. The expansion of the subdominant in the late nineteenth century // *Journal of Music Theory*. Vol. 27, № 2 (1983). – P. 156.

<sup>21</sup> Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М., 1975. – С. 55. Арнольд Шеринг различает десять стадий эволюции фригийского каданса от фобурдона до вагнеровского «Тристана». См.: Schering A. *Das Symbol in der Musik*. – Leipzig, 1941. – S. 132.

<sup>22</sup> Способин И., Евсеев С., Дубовский И., Соколов В. Практический курс гармонии. Ч. 1. – М., 1934. Во втором издании (1939) автентический и плагальный кадансы вводятся вместе.

<sup>23</sup> Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. – Л.; М., 1937. – Гл. 4. Идея остова была намечена у Георгия Катуара, который занимался ею у Фр. Огюста Геварта: Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. – М., 1923. – С. 6–8.

<sup>24</sup> Берков В. Гармония. – 2-е изд. – М., 1970. – С. 140.

<sup>25</sup> Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. – М., 1971. – С. 93.

<sup>26</sup> Этот вопрос подробнее рассмотрен в работе: Пинчуков Е. Андалусский лад, доминантовость и плагальность // Музыка в системе культуры: сб. ст. / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2008. – Вып. 3. – С. 42–68.

<sup>27</sup> В учебнике гармонии Р. Луи и Л. Тюйи говорится: «в условиях нашей современной гармонии фригийский возможен только лишь как доминантовый минор <...> если мы гармонизируем фригийскую мелодию “современно”, финалис (мелодическая тоника) никогда не будет гармонической тоникой в нашем понимании» (Louis R, Thuille L. *Harmonielehre*. 2. Aufl. – Stuttgart, 1908. – S. 223). Первым выдвинул идею доминантовых ладов (*dominantische Tonart*) Петер Мортимер: Mortimer P. *Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation*. – Berlin, 1821. – S. 20 ff.

<sup>28</sup> Для краткости сошлюсь на примеры из сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»: № 11 «Исходила младенька» (миксолидийский); № 71 «Звонили звоны в Новгороде» (фригийский).

<sup>29</sup> Stein D. *Op. cit.* P. 180.

<sup>30</sup> Если представить какую-нибудь мажорную мелодию, гармонизованную только трезвучиями V и I, то тяготение D→T будет формироваться отчасти метрически, но главным образом наличием в мелодии звука, образующего тритон с терцией доминанты. Шёнберг по этому поводу писал: «Если требуется установить *C dur* так, чтобы не было никакого сомнения в том, что это не *F dur* и не *G dur*, то нужно использовать h и f» (*Harmonielehre*. S. 159).

<sup>31</sup> Необходимо признать неразработанность на данный момент понятия вводного тона. Поэтому в рамках данной статьи будем придерживаться определения: вводнотонность – это интенция (стремление, направленность) полутоновой связи, обусловленная действием тритона или другого недиадонического интервала.

<sup>32</sup> Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии. С. 9.

<sup>33</sup> Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. – 2-е изд. – М., 1964. – С. 351. По примеру Римского-Корсакова фригийским кадансом авторы называют гармонизацию тетрахорда (фригийский оборот).

<sup>34</sup> Григорьев С. Теоретический курс гармонии. – М., 1981. – С. 123.

<sup>35</sup> Riley M. The “harmonic major” mode in nineteenth-century theory and practice // *Music Analysis*. Vol. 23, No. 1. – 2004. P. 1–26.

<sup>36</sup> *Ibid.* P. 18.

<sup>37</sup> Берков В. Гармония. С. 193–194. См. § 50, 52, 54, 64, 67, 68.

<sup>38</sup> См. размышления Георгия Вирановского о применении к ладу математического определения функции: функция – зависимая переменная величина, меняющаяся с изменением другой (независимой переменной) величины, называемой аргументом. При этом роль аргумента отводится тонике: Вирановский Г. О возможности дальнейшего развития теории ладовых функций // *Проблемы лада: сб. ст. / сост. К. Южак*. – М., 1972. – С. 85.

<sup>39</sup> Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. – С. 41.

<sup>40</sup> Harrison D. Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1994.

<sup>41</sup> Richard A. Kaplan. Review [untitled]: *Music Theory Spectrum*. Vol. 18, №1 (Spring, 1996). – P. 124–133.

<sup>42</sup> Nottley M. Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music by Brahms // *The Journal of Musicology*. Vol. 22, № 1. – 2005: Univ. of California Press. – P. 90–130.

<sup>43</sup> Riemann H. Einige seltsame Noten bei Brahms und anderen // *Riemann H. Präludien und Studien*. 3. Bd. – Leipzig, 1901. – S. 110 f.

<sup>44</sup> Platt H. Unrequited Love and Unrealized Dominants // *Intégral*. Vol. 7 (1993). – P. 119–148.

<sup>45</sup> Daverio J. *Crossing paths: Schubert, Schumann and Brahms*. – New York: Oxford. Univ. press, 2002. – P. 227–228.

<sup>46</sup> Тьерсо Ж. Бизе и испанская музыка // *Французская музыка второй половины XIX века: сб. ст. / сост. М. С. Друскин*. – М., 1938. – С. 186.

<sup>47</sup> Rumänische Volkslieder aus der Bukowina / hrsg. von M. Friedwagner. – Würzburg, 1940. – S. 550.

<sup>48</sup> Рети П. Тональность в современной музыке. – Л., 1968. – С. 16.

<sup>49</sup> Ричард Бас рассматривает аккорд *f-as-ces-es* у Рахманинова как «полууменьшённый доминантовый септаккорд» тональности *B dur*, как будто не подозревая о существовании фригийской каденции: Bass R. Half-diminished functions and transformations in late romantic music // *Music Theory Spectrum*. Vol. 23, No. 1 (Spring, 2001). – P. 41–60, 43.

<sup>50</sup> Цит. по: Истель Э. Историческая судьба «Кармен» // *Французская музыка второй половины XIX века: сб. ст. / сост. М. С. Друскин*. – М., 1938. – С. 201.

<sup>51</sup> Weber J. G. *Op. cit.* S. 308.

### Пинчуков Евгений Анатольевич

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского

