

УДК 781.41+784.3

ORCID iD 0000-0001-5869-631X

Филатова Татьяна

*Национальной музыкальной академии
Украины имени П.И. Чайковского*

СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ГАРМОНИИ: ФЕНОМЕН РАЗОМКНУТЫХ СТРУКТУР В РОМАНСОВОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА

Филатова Т. Семантические аспекты гармонии: феномен разомкнутых структур в романсовой лирике XIX века. Рассмотрены семантические аспекты гармонии в условиях разомкнутых структур на материале образцов романсовой лирики XIX столетия. Предложена интегративная методологическая проекция алгоритмов исследования тонально-гармонического и композиционного процессов на процедуру музыкально-семантического анализа. Систематизированы разновидности разомкнутых структур, выявлены внешние, экстрамузыкальные и внутренние, имманентно-гармонические мотивации их образования. Среди внешних факторов размыкания артикулированы: воздействие поэтического слова как источник эмпатии; необратимый ход образной мутации; удержание состояний недосказанности, незавершенности, неразрешимости, тревоги, растерянности, страха; семантические знаки вопроса, изумления, сожаления. Разрыв функционального равновесия в фазе свёртывания гармонической целостности расценивается как реакция на движение смысла. Среди внутренних факторов размыкания выделены: густота и необратимость модуляционных потоков; явления ладовой переменности; воздействие модального опыта регулирования гармонических процессов; сила циклической слитности; внутренняя устремленность к открытой форме как аллюзии бесконечности. В качестве важных стимулов размыкания указаны: функциональная инверсия и особые состояния тональной системы (Ю. Холопов) со сниженным центростремительным потенциалом. Феномен разомкнутости как принцип организации текстовых единиц гармонии изучен во взаимодействии с семантическим полем произведения, музыкальными лексемами, художественным словом и смыслом.

Ключевые слова: семантика, гармония, разомкнутые структуры,

интонационно-гармонические лексемы, аналитические процедуры.

Філатова Т. В. Семантичні аспекти гармонії: феномен розімкнених структур в романсовій ліриці XIX століття.

Розглянуто семантичні аспекти гармонії в умовах розімкнених структур на матеріалі зразків романсової лірики XIX століття. Запропонована інтеграційна методологічна проєкція алгоритмів дослідження тонально-гармонічного та композиційного процесів на процедуру музично-семантичного аналізу. Систематизовано різновиди розімкнених структур, виявлено зовнішні, екстрамузичні та внутрішні, іманентно-гармонічні мотивації їх утворення. Серед зовнішніх факторів розмикання артикульовано: вплив поетичного слова як джерела емпатії; незворотний хід образної мутації; утримання станів недомовленості, незавершеності, нерозв'язаності, тривоги, розгубленості, страху; семантичні знаки питання, подиву, жалю. Розрив функціональної рівноваги у фазі згортання гармонічної цілісності трактується як реакція на смислові зміни. Серед внутрішніх факторів розмикання виділено густоту та незворотність модуляційних потоків; явища ладової змінності; вплив модального досвіду регулювання гармонічних процесів; силу циклічної злитості; внутрішню спрямованість до відкритої форми як алюзії нескінченності. Виокремлено функціональну інверсію та особливі стани тональної системи (Ю. Холопов) зі зниженим доцентровим потенціалом як важливі стимули розмикання. Феномен розімкненості як принцип організації текстових одиниць гармонії вивчено у взаємодії з семантичним полем твору, музичними лексемами, художнім словом і сенсом.

Ключові слова: семантика, гармонія, розімкнені структури, інтонаційно-гармонічні лексеми, аналітичні процедури.

Filatova T. V. Semantic aspects of harmony: the phenomenon of unlocked structures in romance lyrics of XIX century.

Relevance of the study. The revealing of methodological effectiveness of integration interaction of different methods of analysis and scientific reflections for analytical procedures is relevant in the context of the intersection of interests of studies of harmony and musical semantic.

Main objective of the study – to designate semantic aspects of harmony in conditions of unlocked structures on material of romances of the nineteenth century.

Methodology. An integrative methodological projection of algorithms of study tonally-harmonic and compositional processes on the procedure of musical semantic analysis is proposed. General outline of the analytical operations deployed

in several discourses:

- functional-harmonic and compositional analysis of the piece in its entirety, taking into account the poetic framework; examine the nature of the interaction of harmonic and compositional logic;
- the isolation of the verbal text of the key signs of poetry - semantic words; determination of their compositional arrangement in musical form;
- segmentation of musical intonation tokens, their selection from the text of the work, revealing the breadth of contextual coverage of meanings and semantic potential; correlation with the semantics of «migratory genre and intonation formulas»;

• detection of specificity of implement semantic elements within the analyzed text or composing style, revealing of aspects of particular musical semantics; detection meaning of harmonic connection tokens, which unlock structure, with the word and the melodic intonation; definition of internal, external and immanent, extramusical nature of the phenomenon; establishing its degree of semantic activity. Results. Varieties of unlocked structures are systematized: with system-logical parameters – functionally, subsystemically and modulation unlocked structures; with phonic parameters – dissonance and consonance unlocked structures; with causal parameters – potentially and principally unlocked structures. External or extramusical and internal, immanent-harmonic motivations of their forming are identified. Among the external factors of unlocking are articulated: the impact of the poetic word as the source of empathy; irreversible course of imaginative mutations; retention of states innuendo, incompleteness, undecidability, anxiety, confusion, fear; semantic marks of question, surprise, regret. The gap of functional balance in the phase of clotting of harmonic integrity is seen as a reaction to the motion of meaning. Among the internal factors the unlocking are highlighted: density and irreversibility of modulation streams; phenomena of modal variability; the impact of modal experience of regulation of harmonic processes; the power of cyclic unity; inner aspiration to an open form as allusion of infinity. Functional inversion, and the special status of the tonal system with reduced centripetal potential (Y. Holopov) are listed as an important incentive of the unlocking.

The phenomenon of the unlocking as a principle (the mechanism) the organization of text units of harmony is investigated in conjunction with the semantic field of piece, music tokens, artistic word and meaning. Factors of the displacement of semantic connotations fixing of keywords, semantics of "migratory genre and intonation formulas" (L. Shaimukhametova) during the formation of the vertical layers of music are considered. Three positions based on analysis of the works of R. Schumann, F. Liszt, G. Mahler, P. Tchaikovsky, M. Mussorgsky, illustrating the semantic nature of the harmonic disjunction are allocated.

Position 1: harmony as meaning generator. It acts at the level of the formation of intonation and harmonic tokens – pitch compacted units of musical sense, elements of particular musical semantics. It forms a zone of high concentration of semantic elements in a vertical cut of music. It is fixed in vocal miniatures: R. Schumann's «Im wunderschönen Monat Mai», F. Liszt's «Verlassen», M. Mussorgsky's «Orphan».

Position 2: harmony as a regulator of meaning. It acts at the level of the changes of emotional amplitudes. It provides strength and depth of emotional impulse. It revealed in F. Liszt's romances and songs: «J'ai perdu ma force et ma vie», «Sonetto XC», «Laßt mich ruhen», «Was Liebe sei?», «Einst».

Position 3: harmony as a modulator of meaning. It affects to the level of tonal drama, transformation of semantic field of piece. It transforms the track of pitch content irreversibly. It appears in the case of a harmonic unlocking of the modulating type, which running contrary to the idea of rounding tone frame. It shifts whole pitch platform of musical piece under the combined influence of intonation, word, number of plot and drama of movement of meanings. It forms in vocal works: F. Liszt's «Gebet», P. Tchaikovsky's «We were sitting with you», M. Mussorgsky's «General», G. Mahler «Erinnerung».

Keywords: semantics, harmony, unlocked structures, intonationally-harmonic tokens, analytical procedures.

Гармония как явление интонационной природы способна излучать семантическую активность. Степень этой активности варьируется – от носителя знаковой символики стиля, генерации смыслов отдельного сочинения в его лаконичной интонационно-гармонической лексеме до регуляции эмоционально-смыслового поля. На сегодняшний день гармоническая аналитика располагает крупным ресурсом методов изучения модальных, тональных, сонорных, серийных и прочих других явлений. Это гарантированно продвигает нас к ответу на тактические вопросы: каким образом устроен гармонический феномен, как изнутри функционирует система его связей, как он «овременяется» в потоке формы-процесса и какими акустическими модусами озвучивается? Ответ лежит в сфере логических дискурсов: структура – функция – фони́зм. Вопросы стратегического масштаба – почему гармонический феномен устроен так, а не иначе, в чем природа его индивидуальности и стимулы неуклонных превращений в объект творчества – разрешаются в

смысловом поле произведения. Возникает некое эффективное интеграционное пространство, в котором сфера интересов науки о гармонии пересекает порог музыкальной семантики.

С точки зрения методологического арсенала каждой из областей здесь вполне актуальны совокупные научные рефлексии над теми аналитическими процедурами, которые позволяют выводить семантику гармонических явлений в ранг значимых факторов музыкального содержания.

Цель статьи – обозначить аналитические пути раскрытия семантических аспектов гармонии в условиях разомкнутых структур на материале образцов романсовой лирики XIX столетия. В них с наибольшей полнотой и очевидностью отражается почвенность внемузыкальных (вербальных) и интонационно-мелодических связей с вертикальным срезом музыки, улавливающим в ткань произведения живую энергию образа, колебания эмоций и движения сюжета.

Наибольшую интригу создают гармонические явления с реактивным откликом на психологический импульс. Романтическое возвышение эмоции в музыке, говорящей на «языке чувств», пробудило возвышение звучности как таковой, её колорита и экспрессии. Исходя из музыкально-эстетических позиций, это один из первичных симптомов романтического ощущения гармонии. Он отражает эстетико-стилевую парадигму индивидуализации как культура: субъективности личностного чувства, сгущенности эмоций и экспрессивности их проживания. Отсюда – романтический поиск мира звучностей, особым образом структурно обустроенного, создаваемого композитором по индивидуальным лекалам и для конкретного случая. Не вдаваясь в подробности этого процесса, сосредоточимся на его частных результатах – семантических аспектах разомкнутых гармонических структур.

Под разомкнутой гармонической структурой будем понимать *целостную модель тонального процесса, завершенного нетонической гармонией основной тональности произведения*. В качестве особых разновидностей выделим: а) по системно-логическим параметрам – функционально, субсистемно и модуляционно разомкнутые структуры; б) по фоническим параметрам

– диссонантно и консонантно разомкнутые; в) по каузальным, причинно-следственным параметрам – потенциально и принципиально разомкнутые¹.

Подобные явления обычно мотивируются факторами внешними, экстрамузыкальными и/или внутренними, имманентно-гармоническими. Из внешних факторов артикулируем: воздействие поэтического слова, излучающего эмпатический всплеск, психологическое со-чувствование; необратимость программы образных мутаций; желание композитора всколыхнуть, усилить и до конца удерживать состояние некоего гигантского метафорического знака вопроса, глобальную семантику недосказанности, незавершенности, неразрешимости, неугасающей тревоги, растерянности, страха, изумления или терзающего душу сожаления. На этой гамме чувствований построена вся романтическая музыка, однако лишь в исключительных ситуациях композиторы прибегают к радикальному для своего времени разрыву функционального равновесия в фазе свёртывания гармонической целостности. Внешние факторы воздействия, провоцируя гармоническое размыкание, нарушают привычную архитектуру стабильного закругления формы устойчивой тональной аркой. В результате шлейф генеральной эмоции неразрешенности разрастается, выплескивается за грань произведения, не затухая вместе с последним его звуком и уходя в зону незвучащего.

Внутренними факторами размыкания служат: густота модуляционных потоков, способная давать необратимые результаты; явления ладовой переменности; воздействие модалного опыта регулирования гармонических процессов; сила тональной драматургии, располагающая к циклической слитности в момент предвещения будущей тональности; внутренняя устремленность к открытой форме как аллюзии бесконечности. Важными стимулами являются функциональная инверсия (термин Ю. Холопова) и особые состояния тональной системы, из большого семейства которых следует

1. Характеристики данных разновидностей, выведенные на основе гармонического анализа «Тихих песен» В. Сильвестрова [см.:4. с. 104–117].

выделить минимум три – инверсионную, переменную и колеблющуюся². Каждая обладает сниженным центростремительным потенциалом, а значит – способна рассеивать центробежную энергию внутри системы и при определенных обстоятельствах концентрировать ее в конце произведения. Нередко в такой ситуации потенции гармонической системы к размыканию усиливаются знаками, лежащими в семантическом поле музыки.

Следует учесть еще одну важную метаморфозу. *Разомкнутость структуры как принцип организации текстовых единиц гармонии – это не знаковый элемент, а механизм, приводящий в действие языковые элементы*: созвучия (морфемы), их смыслообразующие сочетания (лексемы)³, синтаксические общности различного масштаба (синтаксемы) и композиционно оформленные процессы. Статус разомкнутой гармонической структуры есть результат, который фиксируется в заключительном сегменте целостности. Промежуточные итоги не являются определяющими, поскольку ситуация неустойчивости внутри системы нормативна и компенсируется стабильностью завершающих фаз. В момент художественного воплощения указанного принципа в звуковую данность, нетривиальную, содержательно мотивированную семантическим полем и одновременно служащую его регулятором, происходит перевод разомкнутой структуры как нового и пока

2. Теория состояний тональности Ю. Холопова включает следующие их характеристики: в инверсионной – «всё, как в обычной тональности, но вследствие действия функциональной инверсии либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тоники, либо начало и конец — не на тонике (полная инверсия)» [5, с. 365]; в переменной тональности начало в одной тональности и окончание в другой является атрибутом; в колеблющейся тоника слаба, центр ощущается только в момент его звучания и меняется с каждой новой опорой. Строго говоря, сюда можно смело добавить парящую, снятую и многозначную, но эти состояния тональности реже других приводят к гармоническому размыканию в образцах романсовой лирики XIX века, хотя и создают для данного явления потенциальные (или принципиальные) условия.

3. Под музыкальной лексемой, согласно трактовке М. Арановского, понимается «любое относительно краткое образование, которое входит в текст как целостное» и функционирует «в тексте в качестве типового элемента музыкальной речи» [1, с. 70].

непривычного модуса в разряд гармонических феноменов – продуктов творчества, чувственно воспринимаемых, психологически переживаемых и отрефлектированных сознанием.

В романтической вокальной лирике такие феномены импульсивно заряжены общей эмоцией – музыкальной и поэтической, в которой личный чувственный опыт композитора входит в резонанс с художественным словом и смыслом. Однако даже среди самых известных мастеров быстрых и точных музыкальных «реакций на слово» можно назвать не так уж много имен, с которыми ассоциированы неожиданные развязки гармонических процессов, выведенных в стадию завершения произведения. Музыка Р. Шумана, Ф. Листа, Г. Малера, П. Чайковского и М. Мусоргского дает основания для выделения трех генеральных позиций, объясняющих разную природу гармонического размыкания.

Позиция 1: гармония как генератор смысла. Действует на уровне формирования интонационно-гармонических лексем – звуковысотно уплотненных единиц музыкального смысла, элементов частной музыкальной семантики.

Вокальная миниатюра «В сиянье теплых майских дней» из вокального цикла Р. Шумана «Любовь поэта» на стихи Г. Гейне, например, балансирует на грани двух смысловых коннотаций. Между ними существует метафорическая связь. Эмоции, выхваченные созерцанием предметного мира, переносятся в область сильных душевных движений, выходят из состояния восторженного эстетического наслаждения в сферу внутренних чувственных переживаний.

В сиянье теплых майских дней
Листок раскрылся каждый,
Во мне тогда проснулась
Любви и ласки жажда.
В сиянье теплых майских дней
Звенело птичек пенье,
И я поведал милой
Любви моей томленью.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.
Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vogel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

Смысловое поле поочередно заполняется «семантикой мигрирующих жанрово-интонационных формул»⁴ разной природы, сосредоточенных в мелодических линиях: романтической песенной интонации и декламационно-речевой. Однако здесь «семантическая ситуация» зависит не только от их устойчивых значений, но и в известной степени регулируется разомкнутым гармоническим процессом. Ключевые поэтические знаки сосредоточены в двух словах: «жажда» и «томление», завершающих каждую из двух строк⁵. Они эмоционально и музыкально артикулированы. Знаковыми элементами артикуляции являются пунктирные мотивы, речевые формулы мелодекламации, поднятые к верхнему порогу тесситуры звучания – самой высокой точке эмоционального напряжения, где последний нисходящий секундовый вздох попадает в ритм беспокойного сердечного биения. Гармоническая структура в такие моменты входит в фазу композиционного закругления повторенного периода, но при этом абсолютно не реагирует на сигналы привычно устойчивого его завершения. Она вообще не устремлена к равновесию основной тональности *A-dur*, а словно оборвана в момент отклонения в плагальную зону. Это размыкание – дань мощному кульминационному нарастанию на пути к итогу, смысловой вершине. Если же говорить о гармонических ритмах тяготений и разрешений, то они работают регулярно и в условиях прямого контакта с поэтическим текстом ничем не нарушаются. Впрочем, тяготения направлены вовсе не к центру, а инверсионно, в сторону от него, к подсистемным опорам.

4. «Мигрирующая интонационная формула» определяется Л. Шаймухаметовой как «феномен музыкально-речевой деятельности и как языковая структура, обнаруживающая функции музыкальной лексемы – смысловой единицы минимального семантического потенциала» [8, с. 16]. Другой вариант дефиниции: «Мигрирующая интонационная формула – смысловая структура с наиболее сильными инвариантными качествами, обладающая тенденциями к межтекстовой миграции и сохранению закрепленных за ней внетекстовых значений» [9, с. 105].

5. В русскоязычном переводе В. Аргамакова, в сравнении с немецким оригиналом, нет идентичного порядка слов первой строфы. В первоисточнике первая строфа завершена глаголом “aufgegangen” – «раскрыться, подниматься, восходить», что в целом не влияет на общий ход эмоций.

Напротив, в начале каждой поэтической строфы, воспевающей красоту расцветающей природы, царит атмосфера устойчивых эмоций, лирических мягких секстовых ходов и плавных мелодических фигур. Они обвивают ствол аккордовых вертикалей и погружаются в стихию тихого восторга созерцания, словно покачиваясь в ритме смен главных аккордов. Может показаться, что внутренние резервы замкнутости и потенциалы размыкания данной гармонической структуры равновелики. На деле это не так. Их пропорции существенно смещены с самого начала, с краткого фортепианного вступления, звучащего далее еще дважды: между вокальными периодами-куплетами и в конце произведения. По сути именно в нём генерируются токи неустойчивых гармоний и формируются смыслоопределяющие музыкальные элементы, сжатые гораздо позже в поэтическую метафору томления. Здесь нет гравитации прямого тяготения аккордов к центру. Гармоническая лексема всего лишь из двух звеньев $III_6 - D_7 > (VI)$, ни разу не замыкаясь хотя бы на миг, застывает неразрешенным диссонансом, фигурой томления, стремления, неутоленного порыва, непроговоренной мольбы. Гармоническая ткань семантизируется, пропускает в свои вертикальные слои ключевые интонации, усиливает их энергию контекстом потенциального размыкания.

Позволим себе сослагательное наклонение в поиске ответа на вопрос: что если бы Шуман предпочел здесь замкнуть гармоническую структуру, как почти во всех других своих сочинениях, выдержанных в соответствии давно установленному композиционному и гармоническому регламенту? Стал бы от этого поток тихого восторженного ликования, томления, надежды и сомнений иным? Очевидно, да – особенно в той его фазе, где эмоция не погашается, а семантически усиливается и застывает на кульминирующем пике. Любая попытка сгладить края последней вокальной фразы замкнутым кадансом нарушила бы органику миниатюры, ее композиционный ритм и гармоническую модель размыкания всех завершающих реплик (включая инструментальные). В таком случае угасание энергии томления лишило бы музыку ее ключевого смысла: острого предвкушения счастья. Это состояние «застревания» между мирами остается в семантическом шлейфе

диссонанса «*cis-eis-gis-h*», уходит замиранием последних звуков в зону незвучащего и перекрывается следующей миниатюрой цикла⁶. Между ними нет прямой гармонической зависимости, способной мотивировать феномен размыкания воплощением некой циклической идеи спаянности, слитности, своеобразной фигуры *non stop*.

Итак, перед нами тот случай, когда лаконичная гармоническая лексема, слитая с лексемой интонационной, становится своего рода генератором смыслов – формирует зону высокой концентрации семантических элементов в вертикальном срезе музыки и одновременно излучает их в звуковое пространство. Размыкание на аккордовом диссонансе способно генерировать и другие смысловые оттенки. Усиление колористической и функциональной значимости созвучий, не имеющих акустических опор, и как следствие – неустойчивых, зыбких, способных резко изменить маршрут гармонических событий, является излюбленной гармонической стратегией Ф. Листа. Для него краска всегда важнее линии. Отсюда красочно-живописное, прорисованное во всех психологических деталях поле неустойчивости блуждающих диссонансов. Семантически они, разумеется, оправданы. В сфере чувств явно доминируют дискомфортные состояния с предельно высоким градусом психологической напряженности: страдания, душевного отчаяния, опустошенности.

В романсе «Покинута» на слова Г. Михеля (пер. С. Заяицкого) остро переживаемая боль кочует по замкнутому кругу трех строф, всякий раз возвращаясь к одному и тому же ключевому итогу: «*Ich weine, ach! tu? weinen*» – «И плачу, ах, я плачу». Страдание, одиночество, которое кажется непроницаемым и бесконечным, музыкально выплескивается в короткую, но чрезвычайно ёмкую лексему. Она генерирует в себе элементы вокально-речевой декламации, скованной симметрией тритонового пространства “*fis-c-d-c-fis*” в e-moll. Отделяясь от сопровождения, в полном безмолвии, фигура возгласа-плача звучит в конце каждой строфы. Фактически она является идеальной «калькой» концепции уменьшенного

6. Следующая вокальная миниатюра «Цветов венков душистый» написана также в тональности A-dur.

септаккорда, інтегрується в него на правах мелодического інструментального голосу в останніх тактах, предвещається в перших “fis-c-dis-fis” і в итоге воспринимается музикальним епіграфом, елементом «частной музикальної семантики»⁷ пісень Ф. Ліста. Кожен із трьох розділів композиції розомкнут, гармоническі структури реорганізовані згідно з указаними інтонаційними і фоніческими перевагами. Концентрація інтересу на аккордовому диссонансі, присутньому йому «клімату» неустойчивості, потенційно прогнозує перспективи гармонического розмикання і передвизначає семантический результат – растерянність, душевну неустойчивість, отчаянне, крушенне надєжд, оцепененне. Інтонаційно-гармоническа лексема стає *генератором* цього *смысла*.

Інаша природа гармонического розмикання в піснє М. Мусоргського «Сиротка». В музикальнм втіленні власного тексту композитор близько манєре прочтення стиха як прози, «живої розмовної речі, з підкреслюванням смислу і синтаксиса, а не правильності метра і рифменних окончаній» [7, с. 12]. Це невелика пісня-сценка з різкими контрастами в дусі народних театральних картинок. В пошуку психологічески точних речевих інтонацій для маленького персонажа композитор звертається до *соносфери*⁸ крєстьянського фольклору: народного говора, плача, причета, сказа, молитви. Драматургія інтонацій рухється різкими ривками подібно сбивчивої речі ребєнка: нїкнушими секундowymi вздохами жалобного плача, терцовими інтонаціями мольби, подчас срываючєйся на крик.

Заложенні в поєтической основє «образні ключі» концентруєні в завершеннях строф і окремих фраз. Смысловой кульмінацієй являється остання строка «Сжалсьє над горьким сироточкой...». Іменно она служит зовнішнім поводом для

7. Вираженє Ю. Кудряшова «частная музикальна семантика» стосується до специфікє претворення музикальнх знаків, дієвующєй в межах епохи і стиля композитора [2].

8. Згідно з мнєнню Ю. Кудряшова, соносфера являється багатим ресурсом музикальнх знаків, хороше знакомых інтонацій первичнх жанров бытової, народної і церковної музики, а також «лексически-інтонаційним тезаурусом європейської професіональної музики» [2, с. 36].

функционального размыкания основной тональности *b-moll* доминантой. Однако в данном процессе есть существенный момент предопределенности. Он заложен прецедентами разомкнутых окончаний, совпадающих с ключевыми словами. В экспозиции и репризе – это каденции на словах «сироточкой». В среднем разделе идентичные открытые зоны доминант (к *f-moll* или к *b-moll*) фиксируются дважды в каждой строфе: на словах «кормлюся я», «прикрываюся», «угрозой», «потчуют», «прячусь я», «вытолкнет». Внутренний ресурс гармонического размыкания здесь очень силен. Он выражен не только в инверсионном состоянии тональности, стремлении к неустою на фоне тонального единства, но и в не менее интенсивном действии модальной системы. Влияние модальности заметно в зонах мелодического развертывания линейных диатонических звукорядов – гипофригийского *c*, фригийского и дорийского *f*, лидийского *as*. Модальный колорит чувствуется в частоте меняющихся опор, особой экспрессии двузвучий, унисонно-октавных дублей, квинтоктав, квартоктав, в гетерофонных утолщениях мелодии и другой атрибутике архаичных ладовых моделей. В этих условиях регулярная остановка-размыкание есть специфическое качество данной гармонической структуры – *потенциально* разомкнутой.

Позиция 2: гармония как регулятор смысла. Действует на уровне изменения эмоциональных амплитуд. Обеспечивает силу и глубину эмоционального импульса.

В каждом отдельном случае создает пики разных состояний: поэтики грез, игрового изумленного восклицания, острого чувства томления, вершин драматического накала» [9, с. 104–105].. Встречается в ряде образцов камерно-вокальной лирики Ф. Листа: «Я утратил всё...и жизнь и силы», «Сонет № 104», «Вы мне дайте сном забыться», «Хотел тебе венок сплести я», «Тайна любви».

В романсе «Хотел тебе венок сплести я...» на слова Ф. Боденштедта царит легкая ирония, любовная игра, с оттенком наивной комичности. В последней фразе – смысловая кульминация на изумленном восклицании:

Einst wollt ich einen Kranz dir winden	Хотел тебе венок сплести я,
Und konnte keine Blumen finden!	Но роз нігде не мог найти я.
Jetzt find ich Blumen fern und nah,	Вот пышный я собрал букет –
Ach! aber du bist nicht mehr da!	Ах, но тебя теперь уж нет!

Ситуация поддерживается в звуковой ткани, где ведется игра попевок, колоритов, скользящих опор, параллельно-переменных ладов G-dur и e-moll с перевесом в сторону последнего. Режим колеблющейся тональности усилен зыбкими очертаниями уменьшенных септаккордов в доминантовой зоне, в среде несвершенных ожиданий. Именно эта среда оказывается последним смысловым оттенком заключительной эмоции. Структурное и фоническое выделение диссонанса, особенно любимого Листом источника высокого напряжения, формирует весьма специфическую зону интонирования. Господством уменьшенных интервалов, ламентозных ниспадающих фигур, стянутых в густую сеть коротких неустойчивых реплик, начинается и заканчивается песня Ф. Листа «Я утратил всё... и жизнь, и силы» на слова А. де Мюссе. В ней заложен очень высокий ритм тональных смен: d-Ges-g-As-F-A-fis-D. Ситуация лишена разрешения диссонанса как в самом начале, так и в момент завершения произведения. Впрочем, неустойчивые диссонирующие открытые зоны встречаются в песнях Листа не только на итоговых пиках лирико-драматического накала. Романс «Тайна любви» на слова Ш. Хагна, например, существует в трех авторских редакциях: двух ранних и поздней⁹. Феномен гармонического размыкания обнаруживается лишь в последней из них, что дает уникальный повод без всяких сослагательных наклонений ответить на вопрос: что меняется в семантическом поле музыки в связи с размыканием системы? Фактически все три редакции – это разная музыка. По ключевым интонациям и тону высказывания прочитывается динамика миропонимания юного, зрелого и мудрого сердца.

Dichter! was Liebe sei, mir nicht verhehle!	Тайну любви, поэт, ты мне поведай!
Liebe ist das Atemholen der Seele.	Знай же, что любовь – дыханье поэта.
Dichter! was ein Kuss sei, du mir verkunde!	Тайну поцелуя открой скорее!
Je kurzer er ist, um so grosser die Sunde!	Чем сладостней он, тем душой мы светлее!

Все три редакции выдержаны в одной тональности *A-dur* с весьма существенными различиями ее внутренней организации, что сказывается на семантических оттенках интонационно-гармонических лексем. В интонациях наиболее ранней из версий заключен каскад скользящих вниз и тут же взмывающих вверх секстовым скачком сбивчивых реплик: в них есть романтически восторженный размах эмоций и волнующий трепет первых сильных чувств. Семантические акценты расставлены на словах «тайну» и «любовь» – как поиск смысла и его обретение, вопрос и ответ, полет с одной радужной вершины на другую, еще более высокую. Гармоническая ткань идеально ложится в эту канву чувствований внезапной энгармонической модуляцией *A>Cis* и не менее неожиданным возвратом к исходной, ничем уже не нарушаемой устойчивой позиции. Ключевые слова «душою светлее» звучат дважды и иссякают в потоке тонического равновесия. Это краткая рефлексия любви, высказанная то «шутливым говорком», то экспрессией страстных порывов. Похожий гармонический сценарий во второй редакции романса. Однако он оттенен инверсионными тяготениями в фортепианном вступлении и контурами уменьшенного септаккорда в последней фразе, которая замирает словно в замедленной съемке. Отенок неустойчивости, риторика незавершенности мысли на этот раз погашаются фортепианным заключением.

В третьей версии внутренняя атмосфера совсем иная: неопределенная, неясная картина напряженного томления. Всюду господствуют речитативные реплики-фрагменты, почти лишенные сопровождения. Между тем все они режиссируются сопутствующим гармоническим процессом. Здесь *A-dur* выражен состоянием *парящей* тональности: центр тяготений ощущается как скрытый стимул, но нигде не воплощается в тоническую гармонию. Поле тяготений перенасыщено диссонирующими доминантовыми созвучиями, вертикально сжатыми и линейно развернутыми.

9. Хронология редакций: 1844, 1855 и 1879 годы. Поэтический текст оригинала в переводе Дм. Седых незначительно изменен для исполнения каждой из версий.

Единственный консонанс *C-dur* как элемент мажоро-минорного микстового происхождения дает платформу для кульминирующего мелодического рывка на словах «любовь – дыханье поэта». Вершина сникает на звучании уменьшенного септаккорда, энгармонически сползающего в густую зону идентичных колоритов. На этот раз, в сравнении с предыдущей версией, окончание романса становится прогнозируемо *принципиально* разомкнутым. Оно *регулирует* поле смыслов усилением «исключительно острого, напряженного чувства томления»¹⁰.

Состояния крайнего возбуждения, волнения, отчаянной надежды и острого терзания господствуют в «Сонете (104)» Ф. Листа на слова Ф. Петрарки. Безответное чувство – источник любви и ненависти, льда и пламени, взлета и падения, жизни и смерти – порождает резкие перепады эмоциональных температур, что отвечает содержанию поэтических жанров ренессансной лирики. Атмосфера крайнего возбуждения устанавливается с первых же тактов фортепианного вступления. В основе лежат диссонантные ряды, создающие молниеносно растущее напряжение. Технически это достигается прохождением полного кругового цикла диссонансов по восходящей малотерцовой цепочке:¹¹ *H-D-F-As-H*. Такой прием известен как терцовый ряд, а на заре романтической эпохи он назывался *Teufelsmuhle* – «чертовой мельницей» [5, с. 248] и служил средством нагнетания эмоций. Таким или другими способами выстраивались крупные сквозные формы с непрерывными переходами – как внутри «дома из одних коридоров без комнат» (по словам Н. Римского-

10. Здесь уместно расширить цитируемое высказывание Я. Мильштейна: «Чем старше становился Лист, тем <...> всё чаще его мелодические и гармонические построения превращались в чарующе-зыбкие, неопределенно очерченные, неустойчивые; всё чаще происходило «отодвигание» тоники <...> (Отдаляя всё больше и больше момент разрешения, ожидаемый слушателем, Лист в конце концов создал исключительно острое, напряженное чувство томления). Всё охотнее кончал Лист свои песни не тоникой, а различными неустойчивыми гармониями <...> Порой заключения песен как бы расплывались в красочно-звуковой атмосфере, становились неопределенными, неясными. И всё же они оставались заключениями не в старом обоснованном смысле слова: в их основе лежала незавершенность» [3, с. 8].

Корсакова об операх Р. Вагнера) [5 с. 249]. Итак, в начальных тактах «Сонета» Ф. Листа идущий следом за терцовой цепочкой показ основной тональности E-dur воплощает лаконичную программу будущего размыкания: $DD_{4/3}+D_9>E$; $\Pi_{4/3}+D_9>cis$. Это единичный пример выведения побочного доминантового нонаккорда в качестве размыкающего элемента. Уникальным для Ф. Листа является также консонантное размыкание гармонической структуры в романсе «Вы мне дайте сном забыться» на слова Г. Гофмана, где царит тонкая импрессионистская звукопись, передающая красоту мира, поэтику грез и воспоминаний, стремление к упокоению души в единении с природой. Здесь нет привычных напряженных полей звучности: всюду мерцают колориты одноименных и параллельных ладов (*E-dur, cis-moll*), потому завершение романса чистой краской консонанса ($D > VI$) после слов «*пусть мой сон там будет долог*» является эстетической пролонгацией вневременного, вечного. Размыкание на пороге неосновной тональности компенсируется акустическим комфортом консонанса¹².

Позиция 3: гармония как модулятор смысла. Действует на уровне тональной драматургии, преобразования смыслового поля произведения. Необратимо трансформирует русло звуковысотного контента.

Встречается в случаях глобального гармонического размыкания модулирующего типа, идущего вразрез с идеей закругления тональной рамы. Каковы его мотивации? Модуляционный путь есть процесс тектонический. Его внезапные разломы, энгармонические узлы, неожиданно меняющие ход событий, являются «точечной реакцией» на нюансы поэтического текста. Это отклик на слово, его высотная артикуляция, дискретная фрагментация движения в масштабах

11. Несмотря на отсутствие ключевых знаков во вступлении, следует трактовать эту цепочку в основной тональности E-dur как начальное отклонение в доминанту и далее – симметричное движение по малым терциям вверх, вплоть до исходной точки. Обоснованность такого понимания находит подтверждение в первой редакции «Сонета» (1839): там нотация аналогичного вступления дана по основной тональности As-dur, феномена размыкания нет.

12. Некоторые аспекты гармонических инноваций в вокальных сочинениях Ф. Листа рассматриваются, в частности, в англоязычной литературе [10, P. 1–44].

синтаксем. Более крупный масштаб размыкания модуляционного потока, под воздействием которого необратимо смещается вся тонально-гармоническая платформа произведения, достигается мощным влиянием всей совокупности интонаций, слов, сюжетного ряда и драматургии движения смыслов.

Романс Ф. Листа «Молитва» на слова М. Лермонтова звучит как монолог из коротких реплик, псалмодий и речитативов. Фразы, взятые по отдельности, внутренне однородны, но соседние фрагменты разбросаны по таким далеким тональным сферам, что единым универсальным средством связности общего рисунка является насыщенный модуляционный поток.

Не исключено, что в этом потоке символизирован тернистый путь к спасению души, без возврата к началу. Переменная тональность с высокой плотностью переходов становится органичным воплощением образа-метафоры – дороги к просветлению и очищению через молитву.

<i>В минуту жизни трудную</i>	d	
<i>Теснится ль в сердце грусть:</i>	d>...	VII _{4/3} = DD _{VIII7}
<i>Одну молитву чудную</i>	Des	
<i>Твержу я наизусть.</i>	Des	

<i>Есть сила благодатная</i>	Ges>Es	T = нIII
<i>Созвучье слов живых,</i>	Es > G	T = нVI
<i>И дышит непонятная,</i>	G > ...	энгармонизм ув. 5/3
<i>Святая прелесть в них.</i>	gis – Gis	

<i>С души как бремя скатится,</i>	cis	
<i>Сомненье далеко –</i>	cis>...	VII _{4/3} = VII _{6/5} > (s)
<i>И верится, и плачется,</i>	h - H	T = нVI
<i>И дышится легко.</i>	Es	

Романс П. Чайковского «Мы сидели с тобой...» на слова Д. Ратгауза также является довольно редким образцом подобного рода¹³. Шесть поэтических строф воплощены композитором в сложную двухчастную музыкальную форму, связанную в два контрастных тональных блока *E-dur* и *cis-moll* коротким, но необратимым модуляционным ходом. Режим переменной тональности продиктован вовсе не органичной близостью параллельных ладов. Для сюжетного ряда более эффективны их выразительные антиномии – как символы параллельных реальностей, в которых пребывает сознание. Тональности сдвигаются вслед за метаболой памяти – перебросом из уголков душевного уюта, навсегда утраченных и затерянных где-то в далеком прошлом, в горькую реальность одиночества. Генеральная кульминация романса на словах «Ах, зачем», выплеснутых на пике отчаяния, словно волна громадной силы, обрушивает окончание романса к центру *cis-moll* – новой тональности, непропорционально уступающей первоначальной, но перевешивающей ее смысловым «центром тяжести». Модуляционная разомкнутость воспринимается уже не как незавершенность, а как абсолютная неизбежность, безальтернативный итог.

В заключительном номере «Полководец» из «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского принципиально разомкнутый модуляционный поток заложен сценографией «вокального театра»: чередой аллегорий, баталий, страхов, диалогов со смертью. В цикле сформирован семантический ореол тональностей смерти *es-moll* и *d-moll*. Эта символическая траектория пронзает заключительную песню сквозным движением к триумфу смерти как символическому итогу. Здесь манифест модулирующего размыкания возведен в ранг формообразующего принципа: происходит композиционная модуляция из сквозной формы первых шести разделов в вариационную куплетную форму остальных четырех. Именно в этой фазе закреплено фундаментальное, принципиально разомкнутое гармоническое завершение. Оно не оставляет впечатления недосказанности,

13. В качестве частного случая можно упомянуть также вокальную миниатюру Г. Малера «Воспоминание» из цикла «14 песен и романсов для голоса и фортепиано» (*g-moll* – *a-moll*).

напротив, дает ощущение конечности. Однако если поднять смысловую рамку рангом выше, на уровень композиционно-драматургического развертывания гармонического сценария, можно оценить тектоническую силу модуляционного потока, слитого с бесповоротностью эмоционально-образного ряда.

Выводы. В ходе анализа образцов романсовой лирики XIX века обнаружен целый ряд нетиповых гармонических феноменов, различных по смыслу. Методологически для решения подобных аналитических задач поиск принципиально новых методик не обязателен. Достаточно интегрировать разработанные известные алгоритмы исследования тонально-гармонических и композиционных процессов (это базовая и тактически первоочередная операция) в процедуры музыкально-семантического анализа. Общая канва аналитических операций развертывается в нескольких дискурсах:

- функционально-гармонический и композиционный анализ произведения в его целостности, с учетом поэтической основы; выяснение специфики взаимодействия гармонической и композиционной логики;

- вычленение из вербального текста ключевых поэтических знаков – смыслообразующих слов; определение их композиционной расстановки в музыкальной форме;

- сегментация музыкально-интонационных лексем, выделение их из текста произведения, выявление широты контекстуального охвата значений и семантического потенциала; соотнесение с семантикой «мигрирующих жанрово-интонационных формул»;

- обнаружение специфики претворения смыслообразующих элементов в рамках анализируемого текста или композиторского стиля, выявление аспектов частной музыкальной семантики; обнаружение смысловой связи гармонических лексем, размыкающих структуру, со словом и мелодической интонацией; определение внутренней, имманентной и внешней, экстрамузыкальной природы явления; установление степени его семантической активности.

Семантические аспекты гармонии осознаются не только посредством аналитических процедур. Они изначально улавливаются и раскрываются под воздействием феномена «смыслового слуха», заостренного на «интонационные архетипы в коллективном

бессознательном музыкального опыта», на схватывание «смысловых ячеек, порожденных одним из нескольких типизированных ракурсов содержания» [6, с. 177]. Смысл, по словам М. Арановского, «... не локализуется в какой-то одной точке пространства текста, как и не является только его конечным результатом. Музыкальный смысл – всегда движение, всегда изменение, всегда преобразование» [1, с. 338–339].

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
2. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков : учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 429 с.
3. Мильштейн Я. И. Песенное творчество Листа : вступительная статья к нотному изданию. Песни для голоса и фортепиано: в трех томах. Москва : Музыка, 1979. Т. 1. 5–9.
4. Філатова Т. В. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в “Тихих піснях” В. Сильвестрова. Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1989. Вип. 24. С. 104–117.
5. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения) : в 2-х ч. Москва : Композитор, 2005. Ч. 1 : Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. 2-е изд., испр. и доп. 472 с.
6. Холопова В. Н. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. 384 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 2-е изд., испр. 496 с.
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : монография. Москва : Государственный институт искусствознания, 1999. 308 с.
9. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы : учебное пособие для вузов искусства и культуры. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
10. Bass, R., Savage, H. & Grimm, P. Harmonic Text-Painting in Franz Liszt's Lieder [Electronic Resource]. Gamut. 6/1. 2013. P. 1–44. Available at : <http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1080&context=gamut>. (last access : 11.09.2017).

References

1. Aranovskiy, M. G. (1998). Muzyikalnyiy tekst: struktura i svoystva [Music text: structure and properties]. Moscow : Kompozitor, 344 [in Russian].
2. Kudryashov, A. Yu. (2006). Teoriya muzyikalnogo sodержaniya. Hudozhstvennyie idei evropeyskoy muzyiki XVII–XX vekov : ucheb. posobie dlya muzyikalnyih vuzov i vuzov iskusstv [Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries : a textbook for musical high schools and high schools of arts]. Sankt-Petersburg : Lan, 429 [in Russian].
3. Milshteyn, Ya. I. (1979). Pesennoe tvorchestvo Lista : vstupidelnaya statya k notnomu izdaniyu. Pesni dlya golosa i fortepiano v treh tomah [Liszt's song creativity : an introductory article to the music edition. Songs for voice and piano in three volumes]. Moscow : Muzyika. Vol. 1, 5–9 [in Russian].
4. Filatova, T. V. (1989). Pro deyaki osoblivosti tonalno-garmonichnih struktur v "Tihih pisnyah" V. Silvestrova [About some features of tonal-harmonic structures in "Silent Songs" by V. Silvestrov]. Ukrayinske muzikoznavstvo [Ukrainian musicology]. Kyiv : Muz. Ukrayina. 24, 104–117 [in Ukrainian].
5. Holopov, Yu. N. (2nd ed.). (2005). Garmoniya. Prakticheskii kurs : Uchebnik dlya spetsialnyih kursov konservatoriy (muzyikovedcheskoe i kompozitorskoe otdeleniya) : v 2-h ch [Harmony. Practical course: textbook for special courses of conservatories (musicology and composer department) : in 2 parts]. Moscow : Kompozitor, 2005. Ch. 1 : Garmoniya epohi barokko. Garmoniya epohi venskih klassikov. Garmoniya epohi romantizma [Part 1 : Harmony of the Baroque period. Harmony of the era of the Viennese classics. Harmony of the Romantic era]. 472 [in Russian].
6. Holopova, V. N. (2014). Fenomen muzyiki [Phenomenon of music]. Moscow : Direct-Media. 384 [in Russian].
7. Holopova, V. N. (2nd ed.). (2001). Formy muzyikalnyih proizvedeniy : Uchebnoe posobie [Forms of musical compositions : textbook]. Sankt-Petersburg. 496 [in Russian].
8. Shaymuhametova, L. N. (1999). Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzyikalnoy temy : monografiya [Migrating intonational formula and semantic context of a musical theme : monograph]. Moscow : Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya [State Institute of Art Studies]. 308 [in Russian].
9. Shaymuhametova, L. N. (1998). Semanticheskii analiz muzyikalnoy temy : uchebnoe posobie dlya vuzov iskusstva i kulturyi [Semantic analysis of a musical theme: textbook for high schools of art and culture]. Moscow : RAM im. Gnesinyih. 265 [in Russian].
10. Bass, R., Savage, H. & Grimm, P. (2013). Harmonic Text-Painting in Franz Liszt's Lieder. Gamut. 6/1, 1–44. Available at : <http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1080&context=gamut>. (last access : 11.09.2017) [in English].