

ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ ПРИНЫ АНАТОЛЬЕВНЫ РУСЯЕВОЙ

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА И. А. РУСЯЕВОЙ

«МАЖОРО-МИНОР В ПЕСНЯХ ФРАНЦА ШУБЕРТА»

РУКОВОДИТЕЛЬ ДОЦЕНТ Н. Н. СИНЬКОВСКАЯ

МОСКВА 1969 год

Эстетическая ценность песен Франца Шуберта непреходяща. Мы не перестаём восхищаться этими маленькими шедеврами, в которых композитор воплотил живые человеческие чувства и переживания.

В них, как и во всём своём творчестве, Шуберт проявил себя как подлинно народный художник и гуманист. Все его произведения проникнуты чувствами человечности. Этим и объясняется то обстоятельство, что даже в самых трагических песнях (созданных, в основном, в последний период творчества) преобладают тёплые чувства по отношению к несчастному, страдающему человеку.

Подлинная ценность и огромная популярность песен композитора заключаются и в том, что в них отражено всё богатство духовной жизни и многогранного внутреннего мира его героя. Кроме того, интерес к ним не уменьшается в большой мере, благодаря особенной выразительности и богатству музыкального языка. По своей удивительной красоте и вдохновенности его мелодии занимают почётное место в сокровищнице мировой музыкальной культуры.

Всё это, в основном, относится к тем миниатюрам, где простая безыскусственная мелодия, органически впитавшая в себя всё богатство народных интонаций, естественно вписывается в рамки простой (часто куплетной) формы и является наиболее удобной для музицирования. Об истинной популярности песен Шуберта говорит и большое количество фортепианных транскрипций различных композиторов, среди которых наиболее удачными являются 56 обработок Ф. Листа.

Песня занимает господствующее положение в творчестве композитора. Кроме того, её жанровые признаки стали основной стилистической чертой, пронизавшей все его произведения.

Неслучайно в ряде известных произведений: в 4-й части фортепианного квинтета «Форель», во 2-й части струнного квартета «Смерть и девушка», в фортепианной фантазии «Скиталец» использованы темы песен.

«Хотя нет ни одного произведения Шуберта, в котором не ощущалась бы глубина его духа, его самобытность, его неизмеримое богатство мелодий – писал в своих воспоминаниях Й. Шпаун – прекраснее всего его гений проявляется в песне. В этом музыкальном жанре он является единственным и непревзойдённым. Волновавшее душу поэта Шуберт передал в звуках каждой из своих песен так верно и ясно, как это не удавалось ещё никому до него. Каждое из его песенных произведений является, собственно говоря, поэмой о том стихотворении, которое он перекладывал на музыку.¹

¹ «Воспоминания о Шуберте». М., 1964, стр. 38

Немецкая романтическая песня имеет свою историю. Достаточно популярными были песни композиторов – К. Ф. Цельтера, И. Р. Шумштега, И. Ф. Райхардта. Особое место занимают песни Л. Бетховена, особенно цикл «К далёкой возлюбленной» (на слова А. Эйтелеса, ор. 98, 1816 год), где впервые несколько песен объединились общим содержанием и образовали цикл. Новый этап в истории немецкой песни связан с именем Ф. Шуберта.

Б. В. Асафьев так писал о шубертовской песне в работе, посвящённой анализу оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»: «В пламени революции песенно-романсный стиль не столько закалился, сколько освободился от давления внемusыкальных стимулов: вместо культа чувствительного обожания природности, естественности пришли сами природность и естественность в общеевропейском явлении, которое можно назвать по имени величайшего мастера городской демократической песни – романса Шуберта – шубертианством, где прелесть впервые прозвучавшего индивидуализма и «свободного странствования» среди природы и людей сочетается с общезначимым эмоциональным строем и качеством интонаций: каждая личность чувствует по-своему, но чувство одинаково у всех, оно общечеловеческое, и потому музыка «романсности», или «lieder'ства» долгие годы не замыкается в себе и в культе «я – единственный», то, что совершил Бетховен в области симфонии, обогатив в своей «девятке» идеи – чувствования людских «вершин» и героическое современной ему эстетики, то Шуберт совершил в области песни-романса, как лирики «простых естественных помыслов» и глубокой человечности. Конечно, он и соловей и лебедь песенности».²

Шуберта по праву считают родоначальником романтической гармонии, особую выразительную роль в которой играет ладовый контраст мажора и минора, отражающий изменчивую, эмоционально насыщенную атмосферу его музыки.

Взаимодействие мажора и минора в условиях параллельных и одноимённых тональностей, как известно, образовали сложную синтетическую мажоро-минорную систему (или миноро-мажорную). Основополагающая роль этой системы в музыкальном языке Шуберта стала чертой его музыкального стиля. Систематика характерных аккордов мажоро-минорной системы в песенном творчестве Шуберта и является задачей настоящей работы.

² Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, М. 1954, стр. 79.

В вокальном творчестве Шуберта можно найти множество различных жанров. В крупном плане все они подразделяются на две, очень неравные по масштабам группы: песен в обычном смысле слова и (значительно меньшую группу) вокальных сочинений (около 1/6 от общего числа песен) типа развёрнутых оперных сцен, с речитативами и декламационными разделами (иногда и хорами – например, сцену из «Фауста» Гёте). Естественно, что первые более органичны и целостны в образном содержании, тематизме, гармоническом языке, в области фактуры.

Безусловно, в связи с развёрнутой формой и контрастными разделами гармонический язык произведений второй группы достаточно богат и свободен, в развитии встречается много далёких отклонений, сопоставлений, много модуляционных приёмов. Однако в небольших по масштабам песнях те же новые явления в области гармонии приобретают значительность благодаря большему единству в развитии целого. Поэтому именно собственно песни и являются объектом данного исследования.

Все анализы произведены по 10-томному, второму «критически пересмотренному» изданию песен Ф. Шуберта (XX серия). (Брайткопф и Гертель, Лейпциг, 1895 год).

В дальнейшем около названия каждой песни будет стоять её номер (по данному изданию), который укажет на время создания, и автор стихотворного текста.

В перечне, приведённом ниже, указаны номера песен, помещённых в каждом томе и время их создания.

I том – 1811 – 1814 г.	№№ 1 – 38
II том – январь – июль 1815 г.	№№ 39 – 104
III том – от августа и до конца 1815 г.	№№ 105 – 182
IV том – 1816 г.	№№ 183 – 288
V том – 1817 – 1818 г.	№№ 289 – 349
VI том – 1819 – 1821 г.	№№ 350 – 400
VII том – 1822 – 1823 г. (до «Прекрасной мельничихи»)	№№ 401 – 452
VIII том – 1823 – 1827, между «Прекрасной мельничихой и «Зимним путём»	№№ 453 – 516
IX том – 1827 – 1828, от «Зимнего пути» до «Лебединой песни»	№№ 517 – 567
X том – 1828	№№ 563 – 603

*** **

I ГЛАВА. ОДНОИМЁННЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ

Контраст между мажором и минором у Шуберта на первом плане. Он ярок, значителен и является одной из важнейших черт стиля композитора, одной из основных особенностей, отличающих его гармонический язык.

В песне этот контраст, как правило, связан с текстом, например, между идиллическими образами природы и переживаниями человека или между разными душевными состояниями героя (радость – печаль).

Проявления данного контраста многообразны, их можно встретить и в сфере диатоники (например, между параллельными тональностями). Но особенно часто и рельефно он возникает между одноимёнными тониками, одноимёнными трезвучиями других гармонических функций.

Помимо взаимодействия одноимённых трезвучий в гармоническом развитии песен можно наблюдать возникновение и других, характерных для синтетических мажоро-минорных систем аккордов. Это аккорды низких ступеней, относящихся к одноимённому мажоро-минору; несколько реже встречаются аккорды мажоро-минорной системы, как во взаимодействии одноимённых тональностей, так и параллельных. Интересно отметить, что в гармоническом развитии песен, где очень интенсивно проявлены признаки сложной мажоро-минорной системы, нередко можно встретить хроматические аккорды, не относящиеся непосредственно к этим системам, но активно усложняющие гармонический язык.

Как упоминалось, контраст мажора и минора существует не только между одноимёнными тональностями, то есть в условиях мажоро-минорной системы, но и в сфере диатоники, в частности, между параллельными тональностями.

Подобную близость в соотношении параллельных тональностей можно объяснить, исходя из естественности их ладового взаимодействия и исторического приоритета такого объединения по сравнению с одноимёнными системами, т.к. его истоки мы находим в народной музыке. Принцип этот проявляется очень индивидуально в каждой песне, в зависимости от тех многих компонентов, из которых он складывается.

Иногда параллельные тональности образуют как бы целые пласты, например, в двухчастной форме, где каждая часть имеет свою тональность. То есть, песня начинается в одной тональности, а заканчивается в другой. Создаётся яркий образный контраст, усугубляемый двумя индивидуальными образными сферами. Такой приём есть в песне «Жалоба» (213, Маттиссон), где 1-я часть – C-dur, 2-я – a-moll. Контраст в тексте (объективные образы, картины природы и душевные переживания) подчёркнут не только тонально, но и сменой фактуры и темпа. Обе части имеют полные совершенные каденции, их тоники сопоставляются на грани частей через глубокую цезуру. Аналогичную ладовую структуру целого имеет песня «Жалоба» (216, Хёльти), где тональности частей: F-dur – d-moll.

Сходное взаимодействие параллельных тональностей мы наблюдаем в песне «Страдания от разлуки» (285, Коллин). В первом предложении основная тональность песни g-moll сменяется параллельным B-dur в условиях секвенции. **Пример 1**, а в расширенном втором предложении утверждается B-dur, заканчивающий всю песню.

В песне «Из Диего Манацареса» (242, Хель) происходит любопытное «установление» параллельного мажора, приходящего на смену f-moll, который завершает первое предложение. После ряда отклонений в близкие строи: As-dur, Des-dur, начинается

тональное колебание, как бы «поиски» главной тональности. Чередование доминант As-dur и f-moll, с разрешением последней в VI ступень (трезвучие Des-dur) и создаёт эту «шаткую атмосферу». **Пример 2**, но «побеждает» всё-таки As-dur, который сохраняется до конца песни.

Интересное взаимодействие параллельных тональностей наблюдается в песнях, где есть одна главная тональность, однако, в процессе развития более или менее развёрнутые построения образуют сопоставления мажора и минора.

Так, в «Песни Берты ночью» (355, Грильпарцер) при основной тональности Fis-dur (Ges-dur) во вступлении, начинающемся в es-moll, мы находим 2 построения, примерно равные по масштабам (4 такта в es-moll и 5 тактов в Ges-dur). В песне «Рыбак» (377, Шлегель) между D-dur'ными крайними частями этой трёхчастной формы помещается h-moll (средняя часть). Подобный принцип присутствует и в «Озере Эрлаф» (331, Майрхофер), в соотношении: F-dur – d-moll при главенствующем F-dur.

Выразительное соотношение мажора и минора (или наоборот) образуют параллельные тональности на гранях предложений или периодов. В песне «Пауза» (цикл «Прекрасная мельничиха») неизменно выдержанный B-dur в первом предложении непосредственно сопоставляется с тоникой g-moll, который оттеняет иное построение **Пример 3**.

Также постоянно звучащая тональность d-moll в первой песне «Зимнего пути», во втором предложении рельефно сменяется F-dur'ом (через доминанту). В песне «Просветление» (10, Попе, немецкий текст Гердера), где преобладает речитативно-декламационный склад, есть два более кантиленных эпизода, выделенных медленным темпом. В этих эпизодах основной выразительный эффект заключён опять в сопоставлении параллельных тональностей. **Пример 4**.

В «Серенаде» (557, Рельштаб) в основной теме взаимодействуют только параллельные тональности: d-moll – F-dur, причём, они представлены почти одинаковыми гармоническими оборотами:

d-moll: I – II⁴₃ – V₇ – I; F-dur: VI – VII⁴₃ – V₇ – I

В данном случае сопоставление минора и мажора очень смягчено тем, что первые аккорды в F-dur по существу продолжают d-moll (VI = I, VII = II) и только гармония V ступени утверждает F-dur.

В песнях: «К Миньоне» (48, Гёте) и «Водный поток» (цикл «Зимний путь») соотношение параллельных тональностей лежит в основе всего развития. В первой песне фразы, неизменно начинающиеся в gis-moll, заканчиваются в H-dur (соединены доминантой) и только в заключении этой небольшой песни отклонение в A-dur закрепляет gis-moll полной каденцией, с участием неаполитанской гармонии. В песне из «Зимнего пути» иначе: первая часть куплета – в e-moll, вторая – в G-dur, но заключение идёт в e-moll, причём, тоники параллельных тональностей (G-dur – e-moll) непосредственно сопоставлены. Таким образом, в этой песне основной выразительный эффект соотношения: минор – мажор – минор выражен только параллельными тональностями.

Частую смену параллельных A-dur и fis-moll можно найти в песнях «Обман» и «Ложные солнца» из цикла «Зимний путь». В них налицо главенствующий мажор, но очень частое отклонение в параллельный минор своеобразно оттеняет мажор. В первой песне уже во вступлении дано сопоставление этих тональностей, где минор звучит как бы в рамках своего параллельного мажора. Эта смена ладов определяет и всё дальнейшее развитие. Внутри первого предложения тональный план выглядит следующим образом: A-dur – 4

такта, *fis-moll* – 1 такт, *A-dur* – 3 такта, причём, в обеих тональностях использованы гармонии тоники и доминанты. Подход к минору и возвращение к исходной тональности осуществлено очень плавно, постепенным ходом баса. **Пример 5.** Во втором предложении и далее в репризе удельный вес упомянутых тональностей тот же.

Во второй песне этот принцип продолжается несколько по-новому. Во вступлении нет сопоставления параллельных мажора и минора, *A-dur* очень закреплён и отклонением в тональность субдоминанты (*D-dur*). В первом предложении, целиком построенном на материале вступления, также нет контрастного минора, но во втором, при точном повторении мелодии происходит гармоническое варьирование, которое заключается во введении сопоставлением параллельной тональности *fis-moll*. Этот минор кратковременен (длится он 4 такта) и вновь сменяется *A-dur*. **Пример 6.** В репризе как отблеск этого сопоставления в пределах нескольких заключительных тактов вновь чередуются: *A-dur* – *fis-moll* – *A-dur*.

Крайне редко встречается диатоническое соотношение мажора и минора иных ступеней. В качестве примера можно привести раннюю, но совершенную в художественном плане песню «Гретхен за прялкой» (31, Гёте). Тоники *d-moll* и *C-dur* непосредственно сопоставлены, образуя мягкий натурально-ладовый оборот при возвращении из *C-dur* в *d-moll*.

Итак, контраст между мажором и параллельным минором – это яркое, выразительное средство, наблюдаемое в целом ряде песен Шуберта. Однако, значительно богаче данный контраст представлен в сопоставлении одноимённых тональностей.

Сопоставление одноимённых тоник часто происходит между куплетами или частями формы, построенными на одном и том же тематическом материале (иногда с элементами варьирования в мелодии). Таким образом, главная тема песни звучит в одной тональности, а в другом построении – в одноимённой.

Иногда одноимённые тональности оказываются в крайних частях, т.е. начинается песня в одной тональности, а заканчивается в одноимённой.

В песне «Желание кладоискателя» (412, Шобер) контраст заключён между двумя построениями первой части, причём, второе является вариантом первого. Тема звучит в тональностях: *d-moll* – *D-dur*. В репризе остаётся только *D-dur*'ное построение, оно и завершает песню. Таким образом, имеется соотношение *d-moll* – *D-dur* в крайних частях.

Любопытное соотношение получается в песне «Пилигрим» (429, Шобер). В развитии первой части – трёхчастное построение: *fis-moll* – *Fis-dur* (мелодия варьирована) – *fis-moll*.

В репризе остаётся лишь *fis-moll* – *Fis-dur*, в котором и заканчивается вся песня. Отсюда и соотношение: *fis-moll* – *Fis-dur* – в крайних частях.

В песне «Миньона» (258, Гёте) соотношение одноимённых тональностей есть и в крайних частях, и в средней части, построенной на контрастной теме (изменяется общий характер, фактура). В первой части два построения (как два куплета) звучат в тональностях: *a-moll* – *A-dur*. В репризе такое же соотношение возникает в рамках одного построения (реприза сокращена). Таким образом, песня начинается и заканчивается в разных тональностях (*a-moll* – *A-dur*). Кроме того, в средней части в двух построениях (типа куплетов) сопоставлены *B-dur* и *b-moll*. В результате эффект сопоставления одноимённых тональностей как бы пронизывает всю песню.

В песнях, где господствует одна главная тональность, встречаются построения, контрастные в образном плане и звучащие в одноимённой тональности. Так, в средней части песни «Липа» (цикл «Зимний путь») главная тема проходит в одноимённом *e-moll*,

создавая уже иной музыкальный образ, иную образную сферу. Подобное строение находим и в песне «Путевой столб» (из того же цикла), но в этом случае обратная смена: g-moll (в крайних частях) – G-dur (в средней части) способствует появлению кратковременного просветления.

В песне «Спокойно спи» (цикл «Зимний путь») при главной тональности d-moll, звучащей на протяжении трёх куплетов, появляется D-dur в последнем (четвёртом) куплете, образуя значительный контраст всему предыдущему. И только в конце песни возвращается основная тональность.

В куплетной форме чаще встречается контраст, заключённый не между куплетами, а внутри одного куплета. Так, в песне «На Бруке» (477, Шульце), между предложениями третьего куплета сопоставляются тоники As-dur и as-moll. Это омрачение колорита связано с текстом. В песне «Погребальный колокольчик» (507, Зайдль) имеется пять куплетов, второй, третий и пятый из которых содержат контраст одноимённых тональностей. Второй куплет, начинаясь в основной тональности As-dur, заканчивается в as-moll, причём, тоники в середине куплета сопоставлены.

Третий куплет наоборот, начинаясь в as-moll, заканчивается в As-dur. И, наконец, последний куплет внутри себя включает кратковременный уход в одноимённый минор с возвращением в главную тонику.

Подобная структура, когда одна и та же мелодия звучит в одноимённых тональностях в разных участках формы, встречается у Шуберта довольно часто. Это песни: «Кладоискатель» (113, Гёте), «Текла. Голос духа» (334, Шиллер), «Рыбак» (377, Шлегель), «Привет тебе» (400, Рюккерт), «Вечерняя песня для далёкой» (482, Шлегель), «Милая звезда» (486, Шульце), «Песнь Миньоны» (489, Гёте), «Песня пленного охотника» (475, Скотт), «У окна» (492, Зайдль), «Весной» (497, Шульце), «Благодарность ручью», «Дождь слёз» (цикл «Прекрасная мельничиха»), «Постоялый двор» (цикл «Зимний путь»), «Весенние мечты» (цикл «Лебединая песня»), «Путник Луне» (506, Зайдль).

Сопоставление одноимённых тональностей встречается и в масштабах более мелких, например, в пределах фразы. Такое чередование гармонических оборотов в одноимённых тональностях построения типа эхо, встречается и ранее, в музыке композиторов-классиков. Чаще такие построения соединяются через доминанту. Например, в песне «Утешение в слезах» (33, Гёте) заключительный четырёхтакт образует два двутакта: f-moll (V – I) – F-dur (V – I). **Пример 7.**

В «Песне Берты ночью» (355, Грильпарцер) во втором разделе формы на доминантовом органном пункте сопоставлены фразы в тональностях: Fis-dur – fis-moll, причём, в миноре мелодия несколько варьирована.

В «Миньоне» (394, Гёте) «эхообразные» построения встречаются несколько раз:
h-moll (4 такта) – H-dur (3 такта) – h-moll (4 такта) – H-dur (3 такта).

Эта неоднократная смена: moll – Dur (тоники сопоставлены через доминанту) создаёт красочную атмосферу колебания мажоро-минорных красок, чему способствует и вопросо-ответная структура в каждом построении: h-moll – 4 такта – вопрос и H-dur – 3 такта – ответ.

В песне «Слепой мальчик» (468, Крайгер) есть гармонический вариант, встречающийся несколько раз: B-dur (V – I – V – I) – b-moll (V – I – V – VI[#]), т. е. здесь точно повторяется

начало, но после доминанты вместо тоники b-moll звучит VI ступень по отношению к B-dur

Пример 8.

Краткие фразы (по 1-2 такта) типа «эхо» пронизывают всю «Лебединую песню» (407, Зенн). Уже во вступлении оборот: I – V (as-moll) сопоставляется с одноимённым мажором. Такое же чередование – в начале каждого предложения и в заключительном фортепианном отыгрыше.

Также частое чередование одноимённых красок как бы расцвеченное яркими тональными сопоставлениями, встречается в песне «Тайное» (392, Гёте). Схема этих сопоставлений:

В первой части: As-dur (5 тактов, I – V) – as-moll (3 такта, I – V) – As-dur (9 тактов, I – V);

В средней части: Es-dur (5 т., I – V) – es -moll (5 т., I – V) – Ces – dur (4 т., I – V) – as – moll (6 т., V – I) – As – dur (1 т., V – I);

В репризе: As – dur (5 т., I – V) – as-moll (3 т., I – V) – As – dur (9 т., I – V). **Пример 9.**

Обороты-эхо встречаются в заключительных фортепианных каденциях, звучащих по окончании вокальной партии, причём, тематический материал этих каденций повторяется абсолютно точно.

В песне «Дождь слёз» (цикл «Прекрасная мельничиха») основная тема проходит в тональностях: A-dur – a-moll (два двутакта). В песне «Засохшие цветы» (из того же цикла) после звучания двутакта в E-dur и двутакта в e-moll последний повторяется, чтобы в какой-то мере уравновесить E-dur, повторяющийся во второй части формы.

Построения типа «эхо» встречаются достаточно часто. Это песни: «К ручью весной» (272, Шобер), «Ночные звёзды» (366, Рюккерт), «Стремление вдаль» (424, Ляйтнер), «Смех и слёзы» (455, Рюккерт), «Спокойно спи» и «Воспоминание» (цикл «Зимний путь»), «Любовная песня охотника» (550, Ляйтнер), «Серенада» (557, Рельштаб).

Глубокий контраст одноимённых тональностей создаётся и при сопоставлении частей формы в крупном плане, а также при сопоставлении предложений, фраз и т.д. в более мелких масштабах, построенных на разном тематическом материале.

В песне «Амалия» (71, Шиллер) сопоставлены A-dur и a-moll через цезуру, и фермату – при переходе от ариозного раздела к речитативному.

В песне «Горы» (180, Шлегель) крайние части звучат в G-dur, а середина начинается в g-moll. Первая и средняя часть разделены паузой, что ещё более усугубляет контраст. В средней части g-moll звучит недолго, последующая секвенция по далёким тональностям подводит к h-moll, который также через паузу сопоставлен с G-dur репризы. Одноимённое сопоставление связано с текстом, одновременно меняется и фактура (переход от аккордового склада к мрачным унисонам).

В песне «К соловью» (276, Клаудиус) сопоставляются G-dur и g-moll между двумя неравными по масштабам частями. Основная тональность песни G-dur, а заключительное построение типа коды имеет тональности: g-moll и G-dur (6 тактов + 6 тактов). В тексте, как обычно, контраст: первый образ, обрисованный мажорными красками, воплощает радость жизни, а второй – печальное настроение: «Ах, соловей! Ах, соловей! Не пой о любви».

Пример 10.

В песне «Через Вильдеман» (500, Шульце) музыка чутко реагирует на настроение, выраженное в тексте, в котором показан конфликт героя с окружающей его действительностью. Этот образ странника, стремящегося покинуть родные края в поисках

счастья, звучит в d-moll (в крайних частях), в середине формы чередуются одноимённые тональности D-dur и d-moll. Светлый мажорный D-dur'ный образ связан с мыслями героя о любви и весне. Он звучит в средней части и сменяется минором репризы, в которой возвращается ведущий трагический образ.

Эта песня характерна как пример столь часто встречающихся у Шуберта сопоставлений в рамках одного произведения двух контрастных образных сфер. Кроме того, это и своего рода эскиз песен, сочинённых позднее и вошедших в цикл «Зимний путь», т.к. общим для них является образ странника, скитающегося по свету и напрасно стремящегося найти некую «прекрасную страну».

Сходную структуру можно найти в песне «К ручью весной» (272, Шобер), в ариозном построении которой между частями есть сопоставление Des-dur – des-moll, с контрастом в тексте (Des-dur – образы природы, des-moll – личные переживания).

В песне «Созвездия» (229, Клопшток), в рамках одного периода, на грани предложений звучат тоники F-dur и f-moll, причём, в мажоре рисуются идиллические картины, а в миноре – бурное, бушующее море. **Пример 11.**

В некоторых песнях тоники сопоставляются на грани между вступительной частью песни и основным разделом, содержащим контрастные образы.

Так, например, в песне «К радости» (356, Майрхофер) вступление написано в a-moll, а в основной части – A-dur. Характер вступления мрачный, мелодия аскетична, что ещё более подчёркивается глубокими унисонами в фортепианном сопровождении. Текст также соответствует этому настроению: «В лесу, в лесу меня закопали, тайно, без креста и надгробия; только зима занесла меня снегом и одела своим покровом». Через цезуру берётся A-dur, изменяется, «светлеет» общий колорит: «А когда земля проснулась и принесла к моему изголовью цветы...» (перевод мой. – И. Р.).

Интонации вступления развиваются в основной части песни «Фрагмент из стихотворения Шиллера» (371). Вступительный вопрос: «Прекрасный мир, где ты?», на который не даётся ответа, контрастирует с последующим A-dur. Контраст местных тоник наблюдается и в песне «Песня» (102, Салис), в условиях трёхчастной формы первая часть модулирует из g-moll в B-dur, который и сопоставляется с b-moll'ной серединой; в репризе снова возвращается g-moll. Текст в крайних частях включает вопрос: «Благословенная страна! Кто проведёт нас к тебе?». Середина не даёт ответа, в ней нарисованы картины зловещего пейзажа: «Уже заволкло тучами вечернее небо и ещё туманнее стал берег» (перевод мой. – И. Р.) Поэтому этот же вопрос вновь появляется в репризе, не содержащей B-dur'ной тональности.

«Песня Миньоны» (259, В. Гёте) сходна по своему строению. Первая часть песни модулирует из a-moll в B-dur, средняя часть начинается непосредственным сопоставлением и динамическим контрастом (два пиано) с b-moll.

Аналогичное сопоставление между частями, построенными на разном тематическом материале, можно найти в песнях: «Вера, надежда и любовь (462, Киффернер), «Песня воина» (464, Лаппе), «I сцена из «Lacrimas» Шютца» (483), «Почта», «Обман», «Ложные солнца» (цикл «Зимний путь»), «Песня Анны Лиле» (541, В. Скотт). В более мелких построениях: «Стой» (цикл «Прекрасная мельничиха»), «Достояние певца» (466, Шлехта).

Сопоставление одноимённых тоник в развитии формы встречается в таких условиях, когда эти тоники (главные или местные) звучат уже не целыми пластами, о чём шла речь ранее. Они мимолётны, иногда даже одноимённая тональность трактована как проходящая гармония (или звук), лишь оттеняя главную.

Обычно такое сопоставление осуществляется плавным голосоведением, при общем звуке в мелодии или в басу. Так, например, в одной из ранних песен «Госка» (35, Гёте) G-dur и g-moll берутся на тоническом органном пункте и выдержанном «ре» в мелодии (в ариозном разделе).

В «Скитальце» (351, Шлегель) D-dur и d-moll даны перед половинной каденцией: I – I₆ – VI – IV – I. **Пример 12.**

В песне «Седины» (цикл «Зимний путь»), при переходе к репризе, в As-dur есть оттенок одноимённого минора, колебание (правда, кратковременное) одноимённых тоник As-dur и as-moll, так как после доминанты появляется минор, но взят он слабой долей, в качестве вспомогательного. **Пример 13.**

В песне «Пауза» (цикл «Прекрасная мельничиха»), в последнем куплете, перенесённом из B-dur в As-dur, мажор сопоставляется с одноимённым минором, который звучит очень недолго, сменяясь сектаккордом Fes-dur. **Пример 14.**

В песне «Штиль на море» (82, Гёте), в заключении сопоставлены E-dur и e-moll, которые являются местными тониками в C-dur. Вот схема этого построения: I (E-dur) – I – VI (e-moll) – V – I (C-dur).

В песне «Рыбак» (377, Шлегель), в переходе к репризе, при главной тональности D-dur сопоставляются H-dur и h-moll, как местные тониками.

В песне «Орест в Тавриде» (382, Майрхофер) мы находим сопоставление местных тоник: H-dur и h-moll, в условиях модуляции в fis-moll.

В «Колыбельной» (512, Зайдль) F-dur и f-moll звучат на выдержанном «до» в мелодии, причём, это местная тоника в условиях As-dur (второй куплет), но трезвучие F-dur сначала имеет переменную функцию, т.к. после тоника As-dur это трезвучие воспринимается как доминанта в b-moll, но благодаря закреплению доминантой, становится тоникой, которая и сопоставляется с f-moll.

В заключительной каденции «Фрагмента из Ахилла» (236, Майрхофер) звучат: I₆ – I₆ (As-dur – as-moll) перед двойной доминантой. «До-бемоль» как проходящий звук в мелодии предвещает уменьшённый вводный септаккорд, появляющийся после минорной тоника. Такая последовательность одноимённых тоник как бы напоминает о недавно прозвучавшем сопоставлении: As-dur – as-moll в развитии песни.

В песне «Границы человечества» (393, Гёте) одноимённые тоника сопоставляются несколько раз, но одноимённая тоника звучит тоже как проходящий звук, т.к. она (e-moll) в четыре раза короче, чем E-dur. В ходе одного из средних голосов «gis – g – fis» использован эффект сопоставления и в то же время неаккордового проходящего звука. При повторении e-moll приобретает значение самостоятельной тоника. **Пример 15.**

«Засохшие цветы» (цикл «Прекрасная мельничиха»). В самом начале песни, на доминантовом органном пункте в соединении: K⁶₄ (G-dur) – K⁶₄ (g-moll) – V – I проходящий «си-бемоль» создаёт оттенок одноимённого минора.

Точно так же в «Милой звезде» (486, Шульце), во втором построении первого куплета G-dur и g-moll соединяются как квартсектаккорды (на органном пункте доминанты).

В песне «Мужчины гадки» (510, Зайдль) при общей тональности a-moll, в конце первой части после доминанты взят квартсектаккорд A-dur как проходящий. Этот как бы «случайный» мажор далее, во второй части закрепляется уже как тональность. В конце песни использован подобный приём: после сектаккорда A-dur на слабой доле такта звучит сектаккорд a-moll и «застревает» как тонический, т.к. далее следует a-moll. В связи с этим

образуется любопытная взаимосвязь. Минорная тоника, помещаясь в обоих случаях между мажорным аккордом и доминантой или кадансовым квартсекстаккордом, имеет разный смысл: в первый раз исполняя по своему местоположению функцию проходящего аккорда, она по существу остаётся главной. Мажор, хотя и приходится на сильную долю такта, всё же воспринимается как «случайный», мимолётный. **Пример 16.** Во второй раз, в условиях минора, тот же минорный аккорд, исполняя роль второстепенного, закрепляется как главный, основополагающий. **Пример 17.**

Помимо сопоставления, одноимённые тоники могут появляться через промежуточные аккорды (очень часто через доминанту). Происходит это в различных условиях: на грани частей, предложений, фраз и в слитном построении.

В песне «Утешение в слезах» (33, Гёте) на грани двух частей, через цезуру и доминанту соединяются тоники F-dur и f-moll, причём, во второй части можно найти интонации, родственные первой мажорной теме. В конце песни (последние два такта) снова устанавливается F-dur. Тональный контраст подчёркивает контраст построений. В первой части: «Весёлые друзья зовут тебя» и ответ того, к кому обращены эти слова: «Их шум и веселье мучительны мне» (перевод мой – И. Р.).

В песне «К яблоне» (73, Хёльти) первая часть – a-moll заканчивается в A-dur.

В песне «О глазах» (171, Майрхофер) на грани частей через доминанту звучат F-dur и f-moll. В этом соотношении использован энгармонизм звука «соль-диез = ля-бемоль»: в первой части, состоящей из двух построений, имеющих одинаковые начальные 4 такта, в первый раз мелодия движется по звукам «соль – соль-диез – ля» на органном пункте доминанты, причём, «соль-диез» как повышенная квинта и проходящий звук взят на слабой доле такта; во второй раз мелодический ход «соль – ля-бемоль», где последний звучит на сильной доле и является уже терцией тоники f-moll. После f-moll осуществляется возвращение в основную тональность (через доминанту).

«Упущенные часы» (206, Шлегель). В этой песне первая часть модулирует из f-moll в a-moll с остановкой на доминанте. Вторая часть («Schnell») начинается в As-dur. Она отделена фермой и паузой. Кроме того, важен динамический контраст: *p* - в конце первой части и

mf - во второй. **Пример 18.**

Два различных, самостоятельных построения (A-dur – a-moll) даны и в песне «К луне» (243, Хёльти), связанные с контрастом в тексте: переход от сладких грёз к мыслям о смерти.

В «Вечерней песне княгини» (271, Майрхофер) в первом разделе соединяются C-dur и c-moll как местные тоники (главная тональность песни – F-dur).

В песне «Пастух и всадник» (293, Фуке) первые два раздела (E-dur – e-moll) отличаются не только в тональном, но и в изобразительном плане. Так, в первой части – идиллические картины: «Пастух сидел на траве и воспевал свою любовь» (перевод мой – И. Р.) в фортепианном сопровождении воспроизводятся трели пастушьей свирели. Наоборот, в следующем разделе, где речь идёт о всаднике, изменяется темп, размер (вместо 4/4 – 6/8), фактура, появляется ритм скачки.

Такие примеры можно найти и в куплетной форме, внутри самого куплета, между его предложениями. В песне «Юноша у ручья» (5, Шиллер) F-dur и f-moll соединяются через

доминанту внутри третьего куплета. Объяснить появление минора очень просто, т.к. он непосредственно связан с текстом, с мрачными предчувствиями и тревогой («на сердце неспокойно»). В песне «К луне» (176, Гёте) внутри второго куплета As-dur (главная тональность) соединяется с as-moll, который закреплён включением родственных тональностей. Причём, начало этого куплета строится по образцу первого, а со вступлением минора мелодия изменяется.

В песне «Любовный шёпот» (59, Феллингер) смена: G-dur – g-moll связана с контрастом в образном плане: в мажоре – тема любви, в миноре – страданий. **Пример 19.**

«Штиль на море» (82, Гёте). В заключительном построении e-moll и E-dur в условиях C-dur также соединяются через свою доминанту: e-moll (I – II₆ – V) – E-dur (I). В «Ламбертине» (149, Штоль) переход от Es-dur к es-moll осуществляется следующим образом: Es-dur (V) – es – moll (I – V – I), в конце первой части.

В песне «Засохшие цветы» (цикл «Прекрасная мельничиха») e-moll и E-dur также звучат через доминанту на грани частей, оттеняя перелом в настроении: «Цветы от милой, от дорогой пускай положат в гроб со мной» и во второй части: «Когда и она к той могиле придёт...» (перевод И. Тюменева).

«Последняя надежда» (цикл «Зимний путь»). Соединение: Es-dur и es-moll через доминанту выделено динамически (***f***) и подчёркнуто сменой фактуры, на словах: «Упадёт

листок на землю» (перевод И. Тюменева). Отметим, что минор готовился с самого начала неоднократным повторением звука «до-бемоль» в аккордах субдоминанты. Поэтому он не является чем-то неожиданным. В переходе от минорной части к мажорному заключению тоники также соединяются через доминанту.

Песня «Фрагмент из Ахилла» (236, Майрхофер) имеет два варианта. Между речитативом и ариозным построением (as-moll – As-dur) в первом варианте – следующий оборот: as-moll (I – DD – D) – As-dur (I). Во втором данное соотношение сглажено, т.к. после доминанты в

as-moll вместо тоники As-dur звучит доминанта к Des-dur, причём, динамически (***ffz***) она

выделена даже больше, чем одноимённая тоника в первом варианте.

«Текла» (334, Шиллер). Эта песня тоже имеет два варианта. Второй более развёрнут, форма из двухчастной вырастает в трёхчастную, поэтому в нём используются две строфы текста. Ладовый контраст между минором и одноимённым мажором есть между первой и второй частью обоих вариантов. Этот же контраст сохранён и между средней частью и репризой во втором варианте: C-dur - доминанта – c-moll.

В слитных построениях в развитии формы одноимённые тоники также очень часто сопоставляются через общую для них доминанту.

В песне «Мальчик в колыбели» (336, Оттенвальд) C-dur и c-moll соединены доминантой. Затем, вторично, уже на органном пункте доминанты происходит смена одноимённых тоник: C-dur (K64 – V) – c-moll (K64 – V) – C-dur (I). Этот c-moll звучит, скорее, как проходящий ми-бемоль, помещённый между нотами ре и ми-бекар.

В песне «Бланка» (348, Шлегель) часто звучит чередование: A-dur – a-moll через общую для них доминанту.

В «Кустарнике» (350, Шлегель) местные тоники: Es-dur и es-moll, звучащие в середине формы, сопоставлены через длительно звучащую доминанту. То же наблюдается в песне «Привет тебе» (400, Рюккерт), в заключении первого куплета.

Неоднократное сопоставление тоник a-moll и A-dur встречается в песне «Праздничный вечер» (цикл «Прекрасная мельничиха»), где эти тональности сопоставлены непосредственно через доминанту. Надо отметить, что аккорд E-dur иногда закрепляется здесь как местная тоника. В этом случае сопоставление: a-moll – A-dur получает смысл двух вариантов субдоминанты для E-dur.

В данных песнях одноимённые тоники также соединяются через доминанту:

«Беглец» (192, Шиллер), «Песня о гармонии» (199, Салис), «Блондель Марии» (343, Якоби), «Гимн» (361, Новалис), «Её могила» (402, Пооз), «Любовь солгала» (410, Платен), «К изгнанному» (417, Гёте), «Песня» (427, Штольберг), «Тайное» (431, Шиллер), «Песня старца» (456, Рюккерт), «Глубокие страдания» (487, Шульце), «Тоска» (493, Зайдль), «Мужчины гадки» (510, Зайдль), «Земное счастье» (511, Зайдль), «Любовная песня охотника» (515, Шобер), «У моей колыбели» (547, Ляйтнер), «Канцоны» (576, 577, 578, Метастазіо), «Ревность и гордость», «Любимый цвет» (цикл «Прекрасная мельничиха»), «У ручья» (цикл «Зимний путь»), «Её портрет» (цикл «Лебединая песня»), «Полёт времени» (301, Сеченьи). **Пример 20.**

Среди песен Шуберта есть примеры соединения одноимённых тоник не через доминанту, но другие аккорды. В песне «К Эмме» (26, Шиллер), во второй её части F-dur и f-moll соединяются через доминанту, к которой есть отклонение:

F-dur (I – III мажорная) – B-dur (V – I) – f-moll (IV – K⁶₄ – V). **Пример 21.**

В песне «Блондель Марии» (343, Якоби), в основной её части Es-dur и es-moll сопоставляются через натуральную и гармоническую субдоминанты:

Es-dur (I – II⁶₅ нат. – II⁶₅ гарм.) – es-moll (K⁶₄ – V – I).

С тональностью es-moll связан уход в далёкие тональности, такие как Ces-dur и Ges-dur.

В песне «Гимн» (362, Новалис) b-moll и B-dur соединены трезвучием es-moll, к которому есть отклонение.

В песне «Юноша у родника» (398, Салис), во втором куплете находится соединение A-dur и a-moll через вспомогательный квартсекстаккорд субдоминанты.

В песне «Рассерженный бард» (421, Брухман) дважды появляется одноимённая тоника в g-moll. В первый раз она звучит после трезвучия c-moll (субдоминанта), во второй раз – после II низкой (As-dur), заканчивая всю песню. **Пример 22.**

В песне «Пилигрим» (432, Шиллер), в её заключительном медленном разделе (cis-moll) после отклонения в тональность мажорной субдоминанты (Fis-dur) звучит Cis-dur, закреплённый каденцией. Возвращение в cis-moll происходит тоже через субдоминанту, но на этот раз минорную.

В песне «Дождь слёз» (цикл «Прекрасная мельничиха»), внутри последнего куплета, звучащего в a-moll, тоники a-moll и A-dur соединяются через двойную доминанту.

«Амалия» (71, Шиллер). E-dur и e-moll соединяются через двойную доминанту на VI низкой ступени (до-бекар – ми – соль-бекар – ля-диез). Квартсекстаккорд e-moll возвращается дважды, создавая атмосферу неустойчивости, затем через ту же двойную доминанту следует мажорный аккорд и закрепление E-dur. **Пример 23.**

«Смерть и девушка» (302, Клаудиус). Во второй части этой песни, связанной с образом смерти, на последних словах: «Будешь сладко спать в моих объятьях» (перевод мой – И. Р.) через двойную доминанту соединяются d-moll и D-dur, который звучит до конца песни.

Появление одноимённых тоник можно часто встретить в каденциях. В условиях определённой тональности после каденционного оборота неожиданно тоника подменяется на одноимённую. Такое появление одноимённой тоники не следует называть подменой. В подобных случаях очень часто подмена одноимённой тоникой является стимулом. Как бы толчком для ухода в далёкие от главного строя тональности.

Несколько песен Ф. Шуберта, имеющих главную минорную тональность, заканчиваются в одноимённом мажоре. В этих песнях ощущается связь со старинными жанрами: «Могила» (182, Салис), «У могилы Ансельма» (275, Клаудиус), «Песнь Миньоны» (489, Гёте).

Однако таких примеров немного. Значительно чаще подмена осуществляется в середине формы, когда возможно дальнейшее интенсивное тональное развитие.

В песне «Жертва смерти» (18, Маттиссон) подмена осуществляется на грани формы, через цезуру, при переходе к другому разделу: после каденционного оборота в e-moll (DD – K⁶₄ – V) вместо ожидаемой минорной тоники звучит очень яркая мажорная (E-dur).

Динамический контраст (*pp*) сопровождается изменением фактуры и более

умиротворённым, светлым общим характером. **Пример 24.** E-dur закреплён отклонением в fis-moll.

В песне «Госка» (158, Гёте), в последнем построении: as-moll (I – IV – K⁶₄ – V) – As-dur (I). As-dur – основная тональность песни. **Пример 25.**

В «Песне рыбака» (204, Салис), в середине песни после a-moll готовится отклонение в d-moll, но происходит подмена на D-dur: d-moll (IV – V) – D-dur (I – V – I). Этот мажор имеет прочное закрепление. Далее идёт реприза. В данном случае подмена тоники использована как средство для возвращения главной тональности, аналогично предыдущему примеру.

В песне «Упущенные часы» (206, Шлегель), в конце первой части происходит подмена: As-dur – as-moll, т.е. доминанта к As-dur разрешается в одноимённый минор.

«Скиталец» (266, Шмидт из Любека). В этой песне, написанной в циклической форме, e-moll подменяется на E-dur – на грани формы, в переходе к разделу: «**Geschwind**».

«Границы человечества» (393, Гёте). Главная тональность E-dur готовится не сразу. Во вступлении, для которого характерны натуральные обороты и суровая хоральность, E-dur появляется как подмена минорной тоники и утверждается как основная тональность.

«Благодарность ручью» (цикл «Прекрасная мельничиха»). Во втором куплете этой песни, начинающемся в одноимённом g-moll, звучит B-dur, после которого ожидается снова g-moll, однако, появляется G-dur (в подходе к следующему куплету). Если с g-moll и B-dur связана атмосфера неустойчивости, колебания, вопросительных интонаций: «Звала ли она? Звала ли она?», то в G-dur восстанавливается прежний, устойчивый, решительный характер: «Иду за тобой, довольный судьбой» (перевод И. Тюменева). С тональностью G-dur связано и появление родственных ей тональностей: C-dur, a-moll.

В песне «Моя» (цикл «Прекрасная мельничиха») при переходе к репризе d-moll подменяется на D-dur. Основная тональность середины B-dur. В каденции, на том же басу «си-бемоль» берётся двойная доминанта, кадансовый квартсекстаккорд, доминанта в d-moll

и тоника D-dur. Динамически она также выделена, т.к. в кадансе происходит постепенное нарастание звучания, которое внезапно обрывается со вступлением мажорной тоники.

«Ревность и гордость» (цикл «Прекрасная мельничиха»). На грани формы, при переходе от B-dur'ного раздела к G-dur'ному происходит подмена, когда вместо ожидаемого g-moll появляется одноимённый мажор, являющийся основной тональностью.

В последнем разделе опять утверждается g-moll, но после доминанты вновь появляется G-dur (на слабой доле такта) при словах: «и тешить их весёлою игрой своей» G-dur заключает песню.

В песне «Злой цвет» (цикл «Прекрасная мельничиха»), в связи с тем, что вся она построена на игре мажоро-минора (H-dur – h-moll), присутствуют многочисленные подмены в каденционных оборотах типа: H-dur (I – V – I – V) – h-moll (I – V – I – IV – K⁶₄ – V) – H-dur (I).

В песне «Одинокий» (465, Лаппе), в конце первого куплета после F-dur вместо ожидаемого g-moll звучит G-dur: F-dur (I) – G-dur (V – I).

«Милая звезда» (486, Шульце). Подмена g-moll на G-dur дана на грани формы, между куплетами. Причём, в G-dur часто появляется VI гармоническая ступень.

«Крестовый поход» (549, Ляйтнер). После устойчивого D-dur и h-moll, после доминанты D-dur звучит d-moll и затем B-dur. Эта подмена – в средней части песни, причём, B-dur непродолжителен и вскоре (в подходе к репризе) сменяется тональностью d-moll.

Среди местных тоник также часто наблюдаются подмены. Часто они являются как бы связующим звеном между двумя тональностями.

«Юноша у ручья» (5, Шиллер). В процессе модуляции из F-dur в g-moll, в третьем куплете есть подмена местных тоник: C-dur – c-moll. В данном случае соотношение родственных тональностей: F-dur – g-moll (диатоническое родство) очень ярко из-за использования одноимённости среди побочных тональностей, близких и к F-dur (C-dur), и к g-moll (c-moll).

В «Жалобной песне пастуха» (34, Гёте), в средней её части местная тоника C-dur подменяется на c-moll, после которого звучит Es-dur. Здесь есть и контраст в тексте: мажор связан с изображением прекрасных цветов, а минор – дождей и бури.

«Неустанная любовь» (177, Гёте). Подмену h-moll на H-dur находим в конце первой части; после цепочки доминант: в A-dur, G-dur взята двойная доминанта для h-moll, затем его кадансовый квартсекстаккорд, доминанта и тоника одноимённого мажора. H-dur служит и для большего красочного сопоставления с G-dur (тональностью следующего раздела формы).

В «Похоронной песне солдата» (239, Шубарт) – также подмена местных тоник. В данном случае g-moll подменяется на G-dur. **Пример 26.**

«Юноша и смерть» (312, Шпаун). При переходе ко второй части, воплощающей образ смерти, использована подмена (G-dur – g-moll), связанная с введением контрастного образа. В ответ на призывы юноши появляется этот жуткий образ, причём, появляется очень тихо:

к концу первой части движение замедляется, звучность доходит до минимальной (*pp*).

Этот g-moll кратковременен, он (по секвенции) переходит в параллельный мажор, который и завершает песню.

Таким образом, выразительный смысл подмен часто бывает связан и с усложнением, и с красочностью общего тонального плана.

ОДНОИМЁННЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ ДРУГИХ ФУНКЦИЙ

Сопоставление одноимённых тоник – не единственный приём в образовании ладового контраста. Часто встречается сопоставление одноимённых трезвучий разных функций. В гармоническом плане для одноимённых трезвучий характерно их непосредственное сопоставление (будь то на грани формы или в её развитии), без каких бы то ни было промежуточных аккордов. В некоторых случаях один из сопоставляемых аккордов является тоникой (чаще первый), а второй субдоминантой или доминантой другой тональности, т.е. в условиях модуляции. В этом случае контраст между ними несколько ярче.

Так, в песне «К Эмме» (26, Шиллер), в неустойчивой средней части B-dur соединяется с f-moll и далее с As-dur через сопоставление тоники B-dur с трезвучием b-moll, которое является субдоминантой для второй тональности, после чего следует каденция. **Пример 21.**

В песне «Это был я» (56, Кернер), в середине формы сопоставлены: D-dur, как местная тоника, и трезвучие d-moll, равное субдоминанте к a-moll. В песне «К яблоне» (73, Хельти), в связующем построении между куплетами соединяются трезвучия G-dur и g-moll как местная тоника и субдоминанта к последующей тональности d-moll. А по отношению к основной тональности A-dur, G-dur и g-moll можно рассматривать как одноимённые VII низкие ступени.

В «Песне столяра» (131, Штольберг) на грани двух частей в двухчастной форме находим тональность G-dur, в которую модулирует I часть и трезвучие g-moll, начинающее вторую часть как субдоминанта d-moll. **Пример 27.**

В «Ранних могилах» (144, Клопшток) после модуляции из a-moll в h-moll образуется сопоставление с H-dur'ным трезвучием, равным доминанте к e-moll. Этот e-moll, в свою очередь, тоже доминанта к a-moll.

В конце песни «Певец у скал» (264, Пихлер) a-moll (как местная тоника) сопоставляется с A-dur как субдоминантой для E-dur. Одновременно можно рассматривать эти трезвучия и как минорную и мажорную субдоминанты в тональности E-dur. **Пример 28.**

В песне «Голос любви» (214, Маттиссон) I часть модулирует из тональности G-dur в D-dur, а средняя часть начинается с отклонения в a-moll, через субдоминанту (трезвучие d-moll). Аналогично построена и «Песнь рыбака» (204, Салис), в которой I часть оканчивается в тональности A-dur, а вторая начинается с одноимённого трезвучия (субдоминанта к e-moll). A-moll'ное трезвучие приходится на кульминацию, здесь нарастает динамика и берётся самый высокий звук в мелодии (с₂). Всё это делает минорное трезвучие более выпуклым и ярким.

В песне «Озеро Эрлаф» (331, Майрхофер) одноимённый f-moll (после тоники F-dur) служит средством для достижения тональности субдоминанты (B-dur) через трезвучие c-moll. **Пример 29.**

В песне «Надежда» (358, Шиллер), в самом её начале образуется сопоставление B-dur и b-moll, но первый из них тоника, а второй можно понимать и как минорную субдоминанту при отклонении в тональность доминанты (F-dur).

В песне «Стой» (цикл «Прекрасная мельничиха»), во вступлении после отклонения в тональность G-dur следует отклонение в D-dur через II⁶₅ гармонический, т.е. со звуком «си-бемоль».

В песне «Свидание» (481, Шлегель) тональности D-dur и a-moll соединены через одноимённое трезвучие (d-moll) как субдоминанту в тональности a-moll. Происходит это сопоставление на грани между частями формы. Такой же приём есть в «Песне Миньоны» (491, Гёте), где также на грани частей сопоставляются C-dur (тоника) и секстаккорд c-moll – субдоминанта в тональности g-moll; в песне «Валленштадский ландскнехт» (548, Крепке), в соединении тоники F-dur с трезвучием f-moll.

Реже встречается приём, где при сопоставлении одноимённых трезвучий второе оказывается тоникой. В песне «Танец духа» (29, Маттиссон), в речитативном разделе, в построении с вопросо-ответной структурой берутся: трезвучие G-dur (доминанта в предыдущей тональности) и трезвучие g-moll, закреплённое каденцией, как местная тоника.

«Страдалец» (224, Хельти). В конце первой части формы находим соединение секстаккордов: Fis-dur и fis-moll. Из них Fis-dur – это доминанта в тональности h-moll, а fis-moll и как минорная доминанта, и как тоника, т.к. к концу части происходит отклонение в эту тональность. В репризе, при повторении, после тоники h-moll сразу звучит минорная доминанта и через неё, как через субдоминанту, происходит отклонение в тональность cis-moll (IV – V – I). **Пример 30.**

В песне «Тайное» (269, Майрхофер), в середине формы на органном пункте «ля-бемоль» сопоставляются трезвучия As-dur и as-moll. В схеме это выглядит так:

Des-dur (V – I – DD) – as-moll = gis-moll (I⁶₄ – V – I). После тональности gis-moll следует каденция в тональности E-dur.

«Son fra l'onde» (572, Метастазιο). Одноимённые трезвучия сопоставлены на грани между частями: I часть заканчивается аккордом доминанты в тональности c-moll, которая соединяется с трезвучием g-moll, далее прочно закреплённым как тоника.

Значительно чаще композитор употребляет одноимённые трезвучия среди аккордов доминанты или субдоминанты. Их сопоставление обычно происходит в рамках одной тональности (в отличие от вышесказанного, где одно из трезвучий – тоническое, и поэтому осуществляется уход в другую тональность). Другой вариант в соединении этих аккордов: это доминанта (в одной тональности), а одноимённое трезвучие – субдоминанта (в другой) или наоборот. Подобные обороты часто используются Шубертом при соединении близких тональностей, обогащённых таким образом введением хроматических трезвучий.

Так, в песне «Тоска» (35, Гёте) внутри ариозного раздела «**Ziemlich geschwind**» находим трезвучие E-dur (доминанта в a-moll), сопоставленное с трезвучием e-moll (VI ступень в G-dur), т.е. соединение близких тональностей – a-moll и G-dur как бы расцветивается благодаря подобному проявлению одноимённости. В «Песне пахаря» (197, Салис) грань между частями куплета ещё более выделяется сопоставлением трезвучий: G-dur и g-moll, первый из которых является доминантой в C-dur, а второй – субдоминантой в d-moll.

В песне «Упущенные часы» (206, Шлегель) внутри сопоставлений одноимённых тоник использована одноимённость и между другими аккордами – это трезвучие C-dur (как доминанта f-moll) и c-moll, равное III ступени в тональности As-dur. **Пример 18.**

«Тоска» (94, Козенгартен). В восьмом такте этой миниатюрной 13-тактовой песни, в фортепианном сопровождении сопоставляются трезвучия E-dur (доминанта основной тональности a-moll) и e-moll как III ступени в последующей тональности C-dur. Вновь

простое сопоставление – a-moll и C-dur получает большую красочность в связи со звучанием одноимённых трезвучий.

В песне «Освежающий напиток любви» (150, Штоль), в фортепианном отыгрыше находится сопоставление: G-dur – g-moll, где G-dur – это доминанта к c-moll, а g-moll – субдоминанта в тональности F-dur. Одноимённое минорное трезвучие служит, таким образом, средством для возвращения в основную тональность F-dur.

«Страх влюблённых» (138, Клопшток). В начале песни (2 – 3 такты) соединяются трезвучия Es-dur – es-moll в условиях As-dur, при отклонении в b-moll, т.е. опять одноимённое трезвучие получает функцию субдоминанты. **Пример 31.**

«Песнь Миньоны» (259, Гёте). В конце первого куплета при отклонении в fis-moll сопоставлены трезвучия D-dur и d-moll. Первое из них – это VI ступень, а второе – субдоминанта (**ffz**): fis-moll (DD – K64 – V – VI) – a-moll (IV – K64).

Второй куплет построен на материале первого. Начинается он также в a-moll, затем происходит отклонение в h-moll посредством соединения трезвучий E-dur – e-moll, где первое – это доминанта, второе – субдоминанта в тональности h-moll. **Пример 32.**

Таким образом, в этой песне находится уже соотношение далёких тональностей: в первом случае – fis-moll – a-moll, во втором – a-moll – h-moll. Переход из одной в другую происходит также через одноимённое трезвучие.

В другой «Песне Миньоны» (260, Гёте), в середине трёхчастной формы далёкие тональности: E-dur – D-dur соединяются также через аккорды – H-dur и h-moll, причём, h-moll воспринимается сначала как подмена, т.к. звучит после двойной доминанты в тональности E-dur, а далее оказывается VI ступенью для последующей тональности D-dur.

«Путевой столб» (цикл «Зимний путь»). Далёкие тональности f-moll и g-moll подчёркнуты употреблением эффекта одноимённости. Трезвучия C-dur и c-moll рассматриваются: первый в качестве доминанты, второй – субдоминанты.

Встречаются, хотя и реже, одноимённые трезвучия, которые можно объяснить, не выходя за рамки одной тональности или одноимённой. Они не служат средством для отклонения, а «расцветивают», обогащают, «украшают» одну тональность. Вот конкретные песни, в которых можно найти подобный приём.

В «Скитальце» (266, Шмидт из Любека), в одном из разделов этой циклической формы – «**Etwas geschwinder**» - для отклонения из e-moll в одноимённый мажор использованы одноимённые субдоминанты (схема): E-dur (I – IV – IV мин.) – e-moll (K⁶₄ – V).

В песне «Тоска» (493, Зайдль) сектаккорды A-dur – a-moll – это одноимённые доминанты в условиях главной тональности d-moll. Их особенность состоит в том, что они берутся на хроматическом нисходящем басу типа «basso ostinato» (на звуках «до-диез – до-бекар»).

Наиболее простым является появление одноимённого трезвучия в условиях проходящих гармоний. В песне «Певец у скал» (264, Пихлер) в ариозном разделе (e-moll) после отклонения в тональность a-moll, на органном пункте «си» звучат мажорный и минорный доминантовые квартсектаккорды. Одноимённые аккорды использованы в условиях как бы «колеблющихся» тоник e-moll и a-moll.

В песне «Пауза» (цикл «Прекрасная мельничиха»), при переходе из F-dur в g-moll соединяются трезвучия C-dur – c-moll. Ход одного из средних голосов воспринимается как движение проходящих звуков.

Всё вышесказанное относится к песням – «Песня об отчизне» (141, Клопшток), «Летняя ночь» (143, Клопшток), «К розе» (163, Козенгартен), «Зимняя песня» (220, Маттиссон), «К измученному» (273, Клаудиус), «Радостный смысл» (289, Рохлиц), «Любовь» (291, Леои), «Как Ульфру рыбачит» (296, Майрхофер), «Кустарник» (350, Шлегель), «Привет тебе» (400, Рюккерт), «Утренний привет» (цикл «Прекрасная мельничиха»), «Вечерняя песня для далёкой» (482, Шлегель), «Постоялый двор» (цикл «Зимний путь»), «Её портрет», «Рыбачка», «У моря» (цикл «Лебединая песня»), «Различие» (508, Зайдль), «Напев» (579, Метастазиио).

Таким образом, в сопоставлении одноимённых трезвучий других функций тоже есть контраст, хотя он не столь ярок и эффектен, как при соединении одноимённых тоник. В большинстве случаев краска одноимённых аккордов использована при переходе из одной тональности в другую, в том числе и родственную. В частности, очень часто встречается соотношение одноимённых трезвучий, когда мажорное трезвучие имеет функцию доминанты в предыдущей тональности, а одноимённое – функцию субдоминанты в последующей.

*** **

Итак, сопоставление одноимённых трезвучий в гармоническом языке Ф. Шуберта – одно из самых ярких выразительных средств, которые встречаются в самых разных по характеру песнях. Иногда это повторение в одноимённом ладу целой части или небольшого построения, основанного на одной и той же теме. В других песнях «игра» одноимённых тоник происходит в условиях разных тем. Оба этих приёма, имея общую черту: сопоставление одноимённых тональностей, в то же время, преследуют разные художественные цели. В первом случае, проведение уже звучавшей темы в контрастном ладу воспринимается как очень выразительный, рельефный штрих. Во втором, ладовый контраст очень часто усиливается и сменой фактуры, ритма, темпа, тем самым ещё более углубляясь.

Одноимённые тоники берутся либо непосредственным сопоставлением (T – t или t – T), либо через промежуточные аккорды или тональности.

Особое место принадлежит очень красочному приёму подмены одной тоники на другую. Появление одноимённой тоники в таких условиях всегда воспринимается как нечто неожиданное.

Появление одноимённых тоник часто связано с контрастными образами в стихе. В то же время, одноимённое трезвучие часто влечёт за собой уход в далёкие тональности, являясь, таким образом, средством для развёртывания красочного тонального плана целого.

II ГЛАВА. ДРУГИЕ АККОРДЫ МАЖОРО-МИНОРА

Трезвучие III низкой ступени

В одноимённой мажоро-минорной системе часто встречается трезвучие III низкой ступени. В ряде случаев это трезвучие оказывается местной тоникой, т.е. тональный план включает тональность, отстоящую на малую терцию от главной.

Появление тональности III низкой ступени часто является результатом сопоставления одноимённых тоник. Главная мажорная тоника сменяется одноимённой минорной, которая оказывается в диатоническом родстве с тональностью III низкой ступени.

Именно как субдоминантовая функция минорное трезвучие одноимённой тоники участвует в каденционном обороте, закрепляющем трезвучие III низкой как местную тоникой. Так, в песне «К луне» (176, Гёте), во втором куплете находим C_{es}-dur, появляющийся после A_s-dur – a_s-moll.

Схема: A_s-dur (V) – a_s-moll (K⁶₄ – V – I) – C_{es}-dur (V – I).

В песне «Упущенные часы» (206, Шлегель) при основной тональности A_s-dur, тональность C_{es}-dur появляется в следующих условиях:

a_s-moll (V – I – VI) – C_{es}-dur (V – I).

В иных случаях тоникой тональности III низкой ступени готовит её доминанта, соединённая непосредственно с главной доминантой. Так, в песне «Благодарность ручью» (цикл «Прекрасная мельничиха») тональность B_{dur} при главной – G_{dur} появляется в следующем обороте: G_{dur} (I) – g_{moll} (I – V) – B_{dur} (V – I).

В песне «Альпийский охотник» (295, Майрхофер) сопоставление тональностей: I – III низкая повторяется два раза, причём, между разными тональностями. В средней части, после закрепления тональности D_{dur} звучит его одноимённая тоника и далее основная тональность – F_{dur}. Следующий раздел начинается сопоставлением: F_{dur} и f_{moll}, после которого следует тональность A_s-dur.

Появление тональности III низкой ступени как местной тоники с участием трезвучия одноимённого к главной тональности встречается достаточно часто. В песне «Тени» (8, Маттиссон), в тональном плане есть соотношение: A_{dur} – C_{dur}, причём, тонике C_{dur} предшествует минорное трезвучие, одноимённое к главной тонике (a_{moll}).

В песнях: «Жалобная песня пастуха» (34, Гёте), E_s-dur как местная тоника, после сопоставления: C_{dur} – c_{moll}; «Созвездия» (229, Клопшток), в соотношении тональностей: F_{dur} – A_s-dur, после трезвучия f_{moll}; «Рыбак» (318, Майрхофер), после E_s-dur – e_s-moll звучит G_{es}-dur; «Юноша и смерть» (312, Шпаун), во второй части этой двухчастной формы закрепление G_{dur} осуществляется после E_{dur}, через e_{moll}; «Небесная искра» (353, Шлегель), в тональном плане находим: G_{dur} – B_{dur}, соединённые через трезвучие g_{moll}; «Девушка» (354, Шлегель), в развитии средней части активное участие принимает тональность C_{dur}, которая появляется в результате сопоставления A_{dur} и a_{moll}; в песне «Надежда» (358, Шиллер), во второй части формы результатом сопоставления: B_{dur} – b_{moll} является появление тональности D_{es}-dur; в «Ночных звёздах» (366, Майрхофер) соотношение: A_s-dur – a_s-moll – C_{es}-dur также присутствует в средней части.

В песне «Надежда» (358, Шиллер), во второй части формы результатом сопоставления B_{dur} и b_{moll} является появление D_{es}-dur; в «Ночных звёздах» (366, Майрхофер)

соотношение: As-dur – as-moll – Ces-dur также присутствует в средней части, где тональное развитие наиболее интенсивно.

Можно указать также песни: «Язык любви» (207, Шлегель), «Песня о глазах» (171, Майрхофер), «Границы человечества» (393, Гёте), «Привет тебе» (400, Рюккерт), «Счастливый мир» (406, Зенн), «К измученному» (417, Гёте), «Песня старца» (456, Рюккерт), «Погребальный колокольчик» (507, Зайдль).

Интересное соотношение тональностей встречается в «Песне Миньоны» (490, Гёте). Здесь мы видим как бы обратный план: главная тональность H-dur сменяется тональностью III низкой ступени D-dur, после которой – плавный переход к параллели, т.е. тональности одноимённой к главной (h-moll). **Пример 33.**

Тональность III низкой ступени может появляться после главной тональности и через другие аккорды и тональности, общие для обеих. В песне «К Эмме» (26, Шиллер), в небольшом срединном построении тональности F-dur и As-dur соединяются через одноимённые субдоминанты: B-dur – b-moll. **Пример 21.**

Часто общим аккордом оказывается гармоническая субдоминанта мажора. В песне «Освежающий напиток любви» (150, Штоль), в середине формы F-dur сменяется тональностью As-dur, через трезвучие b-moll, как общую субдоминанту (IV = II). В песне «Желание кладоискателя» (412, Шобер), в средней части Es-dur и Ges-dur соединяются через общую для них субдоминанту. **Пример 35.** В «Вечерней песне для далёкой» (482, Шлегель), в средней части из F-dur в As-dur осуществляется через одноимённое трезвучие доминанты (C-dur – c-moll). Аналогичные примеры можно найти в песнях: «Река» (375, Шлегель), «Песня Миньоны» (259, Гёте), «Пилигрим» (432, Шиллер).

В песне «Тоска» (158, Гёте) сопоставление: As-dur – Ces-dur (I – III \flat) происходит через доминанту, после длительной остановки на трезвучии доминанты (не септаккорде) первой тональности. Отсюда создаётся эффект соотношения: I – VI \flat . **Пример 25.**

«Неустанная любовь» (177, Гёте), E-dur и G-dur – это тональности двух разделов формы. Соединяются они доминантами: E-dur (V) – G-dur (V), с хроматическим восходящим ходом баса: «си – до-бекар – до-диез – ре-бекар».

В песне «Отшельничество» (198, Салис) находим E-dur и G-dur также на грани формы. I часть модулирует из A-dur в E-dur, II часть начинается с доминанты. В песне «Грусть» (200, Салис) F-dur и As-dur сопоставляются в пределах первой части формы в условиях прерванного оборота. В схеме это выглядит так:

F-dur (V - VI \flat) – As-dur (IV – V – I). **Пример 34.**

В песне «Погружение» (391, Гёте) отклонение в тональность III низкой ступени (Ces-dur) ещё более подчёркивается обилием низких ступеней: от тональности доминанты As-dur тональное развитие приводит к VI низкой ступени (Ces-dur), т.е. в этих условиях Ces-dur можно рассматривать и как III низкую, и как VI низкую.

В песне «Желание кладоискателя» (412, Шобер), в средней части Es-dur и Ges-dur соединяются через общую субдоминанту. **Пример 35.**

Реже встречается непосредственное сопоставление тоники данной тональности с трезвучием III низкой ступени. Иногда второй аккорд вступает как подчинённый другой тонике. В некоторых случаях малотерцовое соотношение трезвучий, т.е. соотношение типа:

I – III \flat возникает между аккордами разных функций.

В песне «Тайная любовь» (544, Крепке) на одном басу (органном пункте доминанты B-dur) находим сопоставление трезвучий: B-dur и Des-dur. Это соединение повторяется несколько раз.

Соотношение трезвучий по типу: I – III \flat встречаем в песне «Горы» (180, Шлегель), где

в секвенции трезвучие доминанты находится с трезвучием VI ступени последующей тональности в малотерцовом соотношении:

g-moll (VI – V – DD – V) – a-moll (VI – V – DD – V) – h-moll (VI – V – DD – V).

В песне «Хороший пастух» (234, Клопшток) E-dur и G-dur сопоставляются на грани частей как тоники, причём, отдельные фразы из первой части переносятся в другую тональность и звучат во второй части.

В песне «Могила» (182, Салис) есть соотношение трезвучий: F-dur – As-dur, где F-dur – это местная тоника (главная тональность g-moll), а As-dur – субдоминанта для Es-dur. Здесь родственные тональности: g-moll – Es-dur контрастируют благодаря такому красочному

соединению. В «Песне моряка Диоскурам» (268, Майрхофер) соотношение типа: I – III \flat

образуется между доминантами параллельных тональностей – f-moll – As-dur, т.е. между трезвучиями C-dur и Es-dur. В песне «Тайное» (269, Майрхофер) можно отметить двойственность в чередовании трезвучий: F-dur – As-dur, т.е. данное соотношение можно

трактовать как I = III \flat , а принимая во внимание, что As-dur – это основная тональность, то

же соотношение приобретает смысл VI мажорной – I. В «Лебединой песне» (407, Зенн) наблюдается острое, яркое сопоставление: Ces-dur – As-dur (III низкая – I) при общем звуке в верхнем голосе. **Пример 36.**

В песне «Полнота любви» (480, Шлегель) происходит непосредственное сопоставление местной тоники F-dur с тоникой As-dur (главная тональность). В песне «Валленштадский ландскнехт» (548, Ляйтнер) при переходе от главной тоники (g-moll) к местной (F-dur), находящимися в диатоническом родстве, происходит сопоставление типа: I – III низкая ступень между побочными ступенями, т.е. трезвучие D-dur (доминанта в g-moll) – F-dur (местная тоника). Подобное же наблюдаем в песне «Осень» (589, Рельштаб), где переход от d-moll к C-dur (местные тоники) происходит через сопоставление трезвучий A-dur – C-dur, где A-dur – доминанта, C-dur – тоника).

В «Песне рыбака» (321, Салис), в тональном плане чередуются тональности: F-dur – As-dur, причём, при отклонении из F-dur в C-dur образуется прерванный оборот между доминантой C-dur и трезвучием As-dur. Аналогичное находим в песне «Её могила» (402, Пооз), где тональный план: Es-dur – Ges-dur (трезвучие Ges-dur возникает в прерванном обороте, при отклонении в b-moll).

Одним из главных посредников между главной тональностью и тональностью III низкой ступени является одноимённая минорная тоника. Она несколько сглаживает данное соотношение, т.к. после неё появляется её параллель. Но, с другой стороны, контрастируя со своей мажорной тоникой, она уводит тональное развитие в другую сферу и образует таким образом субсистему, часто неполную. Другие приёмы, т.е. соединение через другие аккорды или тональности, непосредственное сопоставление I и III низкой чаще всего встречаются в середине формы, где происходит интенсивное тональное развитие.

*** **

ТРЕЗВУЧИЕ VI НИЗКОЙ СТУПЕНИ

Наоборот, ход к VI низкой ступени через одноимённую тоника встречается довольно редко. В песне «Арфист» (254, Гёте), в середине формы A-dur и F-dur соединяются через a-moll. В песне «Тайное» (392, Гёте) es-moll, взятый после Es-dur приводит к Ces-dur:

Es-dur (I – V) – es-moll (I – V) – Ces-dur (I – V).

В песне «Моя!» (цикл «Прекрасная мельничиха») в переходе к B-dur (в средней части) тоника главной тональности – D-dur соединяется одноимённым минором. Возвращение от VI низкой ступени происходит также путём сопоставления одноимённых тональностей: d-moll и D-dur. В песнях: «Достояние певца» (466, Шлехта), «Ложные солнца» (цикл «Прекрасная мельничиха»), «Флюгер» (цикл «Зимний путь»), «Текла», 2-й вариант (334, Шиллер) находим аналогичные примеры.

Более обычным средством подхода к трезвучию VI низкой ступени являются аккорды других ступеней. Так. В песне «Сельма и Сельмар» (140, Клопшток) C-dur (местная тоника) переходит в последующий As-dur через аккорд II низкой ступени ($\text{II } \flat^6_5$) при плавном ходе

в басу: от тонического секстаккорда первой тональности к квинтсекстаккорду второй низкой ступени – во второй. Тоника и шестая низкая ступень иногда соединяются через аккорд минорной субдоминанты, который для второй тональности является параллельным минором.

В песне «Восторг» (211, Маттиссон) C-dur и As-dur соединены тональностью f-moll:

C-dur (I) – f-moll (V – I) – As-dur (V – I)

Аналогичные соединения находим в песнях: «Роза» (408, Шлегель), «Пауза» (цикл «Прекрасная мельничиха»), «Голубиная песня» (цикл «Лебединая песня»).

В песне «Прощание» (251, Якоби) VI низкая ступень трактована не как тональность, а как «очередная» субдоминанта. Она звучит после трезвучия II ступени. **Пример 37.**

В песне «Границы человечества» (393, Гёте) I – VI низкая соединены через проходящий звук «ре-бекар», с расходящимся ходом в двух голосах. Показательно, что этот оборот является связкой между двумя разделами формы – от E-dur к C-dur. **Пример 38.**

В песне «Счастливы мир» (406, Зенн), в средней части переход из глубокой бемольной сферы (Ces-dur) в диэзную (G-dur) происходит через доминанту второй тональности, очень плавно, при общем звуке «соль-бемоль = фа-диез». В «Любовной песне охотника» (515, Шобер) D-dur и B-dur соединены одноимёнными доминантами (D-dur – d-moll), после чего следует доминанта к B-dur.

Встречается и непосредственное сопоставление тональностей или аккордов I – VI низкой. В песне «Я перед ней краснею» (41, Эрлих) основная тональность G-dur на грани формы сопоставляется с трезвучием Es-dur, закреплённым как тоника. В песне «Привет духа» (174, Гёте) вступительный (речитативный) раздел и основная часть основаны на соотношении: B-dur – Ges-dur (местные тоники).

В песне «Ночь и мечты» (470, Коллин), на грани формы находится сопоставление главной тоники (H-dur) и местной (G-dur). В песне «Гимн» (363, Новалис) сопоставлены A-dur и F-dur как местные тоники.

В последнем куплете песни «Привет тебе» (400, Рюккерт) находим Es-dur и Ces-dur, сопоставленные на грани фраз. В песне «Липа» (цикл «Зимний путь»), в E-dur'ном разделе средней части есть интересное соотношение тоники E-dur с трезвучием VI низкой ступени, которое в кульминационный момент (такты 7-8 примера) получает значение местной тоники. Мелодия этого отрывка приобретает ясную окраску одноимённого минора, т.е. e-moll. **Пример 39.**

«Ты – мой покой» (454, Рюккерт). В третьем куплете соединяются тональности Es-dur и Ces-dur. Последний вступает как субдоминанта (VI низкая), но затем закрепляется своей доминантой. **Пример 40.**

В песне «Победа» (458, Майрхофер) также непосредственно сопоставлены F-dur (основная тональность) и Des-dur. **Пример 41.** В песне «Гондольер» (461, Майрхофер), во вступлении звучат: C-dur (главная тональность) и трезвучие As-dur – с выдержанным «до» в верхнем голосе. Это сопоставление повторяется неоднократно.

В «Песне Эллен» (472, Скотт), в средней части Es-dur и Ces-dur соединяются как тоники; далее, при возвращении в Es-dur трезвучие VI низкой получает значение субдоминанты.

В песне «В деревне» (цикл «Зимний путь») встречается соотношение: D-dur – B-dur:

$$D-dur (I - I_6) - B-dur (I - V^6_5 - I).$$

В данном случае интересно отметить, что этот оборот является мажорным вариантом предыдущих тактов, где было соединение тоники d-moll с трезвучием B-dur. В песне «Тайная любовь» (544, Крепке) после отклонения из B-dur в F-dur на том же басу «фа» берётся сектаккорд Des-dur и закрепляется своей доминантой. Des-dur звучит на протяжении всей средней части и уводит тональное развитие в сферу более глубоких бемольных тональностей: b-moll – es-moll. **Пример 42.**

В песне «Звёзды» (552, Ляйтнер) сопоставлены тоники Es-dur – Ces-dur (на грани формы). В «Песне в зелени» (543, Райл) из основной тональности A-dur происходит отклонение в D-dur, который на грани формы и сопоставляется с B-dur'ом (как тональность), на основе общего «ре» в вокальной партии. В песне «Отец с ребёнком» (514, Бауэрнфельд), в средней части с общим звуком в мелодии сопоставляются D-dur и B-dur. Здесь же VI низкая ступень берётся непосредственно после тоники D-dur и как тоника закрепляется каденцией.

Большетерцовое соотношение между трезвучиями, т.е. сопоставление типа: I – VI низкая часто встречается между трезвучиями разных функций.

В песне «Утешение» (292, Леон), в условиях тональности E-dur происходит соединение трезвучий H-dur – G-dur, где H-dur и B-dur – местные тоники. Переход сделан очень плавно, на одном звуке «ре-бекар» в мелодии. В песне «Полёт времени» (301, Сеченьи) подобное соотношение между доминантой к A-dur (трезвучие E-dur), заканчивающей первую часть, и местной тоникой C-dur, начинающей среднюю часть.

В последней части песни «Бодрость» (цикл «Зимний путь») в условиях отклонения в g-moll (после G-dur) его доминанта, т.е. трезвучие D-dur непосредственно сопоставляется с тоникой последующего B-dur. В песне «У моей колыбели» (547, Ляйтнер) в переходе к последнему разделу формы (от H-dur к h-moll) звучат: доминанта H-dur (трезвучие Fis-dur) и тоника D-dur, после которой появляется и h-moll. В песне «Напев» (579, Метастазиио) диатоническое соотношение тональностей d-moll – C-dur происходит через побочные ступени, образующие чередование типа: I – VI низкая. После отклонения в d-moll доминантовое трезвучие (A-dur) соединяется с сектаккордом F-dur, т.е. с субдоминантой исходного C-dur. Переход этот очень плавен: на одном басу «ля».

Нередко трезвучие VI низкой ступени оказывается общим аккордом в процессе модуляции. Так, при модуляции из B-dur в f-moll общим аккордом является трезвучие Ges-dur, т.е. трезвучие VI низкой ступени оказывается неаполитанской гармонией («близость духа», 17, Маттиссон). Общим аккордом при переходе из тональности E-dur в далёкую тональность d-moll служит трезвучие C-dur («Утешение Элизы», 19, Маттиссон). Для тональностей F-dur и As-dur связующим аккордом является трезвучие Des-dur («Грусть», 200, Салис). Далёкий секундовый сдвиг As-dur – a-moll осуществляется через аккорд Fes-dur (E-dur) («Арфист» 258, Гёте). Аналогичное соотношение: B-dur – h-moll имеет общим аккордом трезвучие Ges-dur = Fis-dur («К смерти», 326, Шубарт). В песне «Её портрет» (цикл «Лебединая песня») переход из тональности B-dur в b-moll (к репризе) осуществляется через трезвучие VI низкой ступени (Ges-dur), закреплённое как местная тоника.

Трезвучие VI низкой ступени можно встретить и в обычном прерванном обороте. Иногда трезвучие VI низкой в таких оборотах закрепляется как местная тоника («Песня рыбака», 321, Салис; «У тебя», 509, Зайдль).

В конце песни «На чужбине» (цикл «Лебединая песня») при возвращении из H-dur в h-moll, в прерванном обороте появляется трезвучие G-dur, которое оказывается общим при соединении одноимённых тональностей.

В песне «Смех и слёзы» (455, Рюккерт) находим единственный в своём роде оборот: после разрешения доминанты в VI ступень (трезвучие Fes-dur) возникает фригийский оборот в верхнем голосе сопровождения с типичным диатоническим соотношением аккордов. **Пример 43.**

Итак, трезвучие VI низкой ступени встречается в разнообразных условиях. Её появление часто связано с участием эффекта одноимённости. В этом случае красочное сопоставление

в тональном плане (I – VI_b) как бы усиливается предшествующим сопоставлением

одноимённых трезвучий. Важно участие трезвучия VI низкой ступени в процессе модуляции, когда оно оказывается общим аккордом при соединении далёких тональностей.

ТРЕЗВУЧИЕ VII НИЗКОЙ СТУПЕНИ

Это трезвучие встречается довольно редко. Мы находим его лишь в нескольких песнях, и «проявляет» оно себя по-разному. Чаще оно участвует в процессе модуляции. Так, при отклонении из F-dur в g-moll возникает последовательность:

F-dur (I₆ – VII_{♭6}) – g-moll (VI₆ – V₆ – I). – («Далёкие миры», 155, Феллингер). Здесь VII_{♭6}

в F-dur = VI₆ в g-moll.

В песне «Ночное пение» (161, Козенгартен) сектаккорд VII низкой ступени получает значение II низкой при отклонении в параллель (Es-dur – c-moll). Во второй части формы:

Es-dur (V – VII_{♭6}) – c-moll (II_{♭6} – V – I).

Следует отметить, что на этот аккорд приходится динамическая кульминация.

В «Песне рыбака» (321, Салис), при возвращении из тональности As-dur в F-dur (главная тональность) соединяются две доминанты, образуя для F-dur последовательность: VII_♭ – V – I.

В тональном плане встречается соотношение тональностей: I – VII_♭. Так, в песне

«Пауза» (цикл «Прекрасная мельничиха» при главной тональности B-dur, один из куплетов звучит в As-dur (соединяющей тональностью служит общая тональность – c-moll). В песне «У тебя» (509, Зайдль) непосредственно следуют тональности: As-dur – Ges-dur, соединённые энгармонической модуляцией. В песне «Весенние мечты» (цикл «Лебединая песня») B-dur и As-dur также соединяются тональностью минорной субдоминанты, которая является общим аккордом. **Пример 44.**

Минорная субдоминанта мажора встречается у Шуберта очень часто, как субдоминанта гармонического мажора. Следует отметить, что нередко она оказывается общим аккордом в условиях модуляции. Например, появление после тональности A-dur далёких тональностей: B-dur, Es-dur осуществлено через общий аккорд: трезвучие d-moll (как субдоминанта A-dur) – в песне «Голос любви» (210, Штольберг).

Если трезвучие минорной субдоминанты получает дальнейшее возвращение к тонике, то это создаёт контрастную образную сферу. Так, в «Песне в зелени» (543, Райл) в общем светлом колорите A-dur тональность d-moll звучит мрачно, что подчёркнуто и сменой динамики – на два piano.

Трезвучие минорной доминанты в мажоре встречается редко и чаще – в условиях модуляции. Например, в песне «Надежда» (106, Шиллер) минорная доминанта использована как связующее звено между тональностями Des-dur и Ges-dur. В первой тональности заканчивается первая часть формы. Через цезуру звучит сектаккорд as-moll, который является II ступенью в Ges-dur. Соотношение тональностей: C-dur – g-moll

встречается в песне «Летняя ночь» (143, Клопшток). Общим аккордом оказывается секстаккорд III низкой ступени для C-dur. Таким образом, тональность g-moll отчасти подготовлена «бемольной сферой» аккорда III низкой ступени.

В песне «Весенний сон» (цикл «Зимний путь») A-dur и e-moll – это тональности разных частей формы, сопоставленных непосредственно. Ладовый контраст подчёркнут и динамическим контрастом.

МИНОРО-МАЖОР

Минорное трезвучие III высокой и VI высокой ступеней встречаются значительно реже, чем характерные аккорды мажоро-минора. В последовании тональностей: a-moll – cis-moll («Мужчины гадки», 510, Зайдль) как бы раскрывается «происхождение» минорного трезвучия III высокой ступени как диатонического аккорда в мажорном строе, тоника которого оказалась «подменённой» на минорную. В данной песне тоника a-moll сменяется одноимённым мажорным трезвучием.

В других случаях аналогичное соотношение находим в тональном плане целого. Так, в песне «Лесной царь» (178, Гёте) следуют тональности: g-moll – h-moll и далее: a-moll – cis-moll. Последующая тональность (на гранях формы) вводится плавным движением голосов при неполных формах аккорда.

В песне «Амалия» (71, Шиллер) в последнем ариозном разделе главная тональность a-moll сменяется cis-moll'ной, причём, общим аккордом между ними является доминанта a-moll (трезвучие E-dur). **Пример 45.**

Очень выразительное соотношение тональностей g-moll – h-moll звучит в песне «Атлант» (цикл «Лебединая песня»), где кульминация приходится именно на переключение в тональность h-moll. **Пример 46.**

Наиболее ярко звучит минорное трезвучие III ступени (dis-moll) в «Двойнике» (цикл «Лебединая песня»). Оно выделяется ещё и потому, что до этого в песне не было ни одного отклонения. Мажорное H-dur'ное трезвучие, которое заканчивает песню и является несомненной тоникой, звучит очень напряжённо, несмотря на мажорную окраску. Эта напряжённость тоника связана с известной функциональной двойственностью в трезвучии H-dur, т.к. в нём безусловно «пробуждена» переменная функция доминанты к тональности e-moll. В то же время появление H-dur'ного трезвучия в заключении имеет связь как своеобразный «ответ» с близким «диезным» аккордом кульминации – трезвучием dis-moll.

Трезвучие VI высокой ступени также встречается не столь часто. Непосредственное сопоставление этого трезвучия с минорной тоникой в песнях не встречается. Чаще оно соединяется с тоникой разными аккордами. Так, в заключении песни «Слепой мальчик» (468, Крайгер), после местной тоника es-moll звучит тоника c-moll, введённая её доминантой:

es-moll (I – V – I) – c-moll (V – I).

Последовательность тональностей: I – VI высокая образуется также в результате соединения двух доминант обычных параллельных тональностей. Однако здесь опять присутствует одноимённая подмена, т.к. доминанта одноимённых тональностей одинакова. Например, в песне «К Эмме» (26, Шиллер) находим соотношение: f-moll – d-moll (в заключении): f-moll (V) – d-moll (V – I), далее развитие приводит к тональности F-dur, т.е. аккорд VI высокой ступени служит как бы связующим элементом между тониками.

Аналогичное соотношение тоник, между которыми соединяются их доминанты, встречается в песнях: «Прощание» (251, Якоби) – g-moll – e-moll; «К ручью весной» (272, Шобер) – h-moll – gis-moll; «Седины» (цикл «Зимний путь») – c-moll – a-moll.

В «Любовной песне охотника» (550, Ляйтнер) можно найти единственный в своём роде пример соединения c-moll и a-moll последовательностью трезвучий, находящихся в квинтовом соотношении: c-moll – g-moll – d-moll – a-moll, причём, каждые две непосредственно связанные тональности родственны друг с другом, а крайние образуют

соотношение: I – VI \sharp .

Иногда соотношение: I – VI высокая встречаются в условиях энгармонической модуляции. Так, тональности e-moll и cis-moll соединяются двойной доминантой с увеличенной секстой («Неустанная любовь», 177, Гёте); h-moll и gis-moll – через уменьшённый вводный септаккорд («Тоска», 158, Гёте).

Аккорд VI высокой ступени встречается и в условиях прерванного оборота, когда доминанта данного минора переходит в трезвучие VI высокой ступени. Так, в песне «Слепой мальчик» (468, Крайгер) доминанта b-moll разрешается в трезвучие VI высокой ступени. Подобный пример можно найти и в песне «Тайная любовь» (544, Крепке).

В песне «Арфист» (257, Гёте) находится редкий пример последовательности тональностей по малым терциям: a-moll – fis-moll – es (dis) - moll – fis-moll – a-moll. Соотношение: a-moll – fis-moll образует последовательность: I – VI высокая. Эти тоники соединены доминантой второй тональности, т.е. возникает хроматический ход от трезвучия a-moll к доминанте fis-moll. **Пример 47.**

ОСОБЫЕ ХРОМАТИЧЕСКИЕ МЕДИАНТЫ

Трезвучия, расположенные на расстоянии большой или малой терции от тоники, но не входящие в мажоро-минорную систему, получили название особых хроматических медиант. Это трезвучие III минорной ступени в миноре и VI мажорной в мажоре. Однако, они тесно связаны с мажоро-минором, т.к. их можно трактовать как одноимённые трезвучия в условиях параллельных тональностей: c-moll – es-moll (Es-dur); C-dur – A-dur (a-moll).

Именно в результате такой подмены образуется сопоставление: fis-moll – a-moll («Тени», 8, Маттиссон), где в процессе отклонения из fis-moll в A-dur, после доминанты неожиданно звучит a-moll. **Пример 48.**

Аналогично соединены c-moll – es-moll в песне «Рыбак» (318, Майрхофер) и g-moll – b-moll в песне «Ревность и гордость» (цикл «Прекрасная мельничиха»). **Пример 50.**

В песне «Упущенные часы» (206, Шлегель) тоники f-moll – as-moll соединены доминантовыми аккордами: f-moll (V гарм. – V нат.) – as-moll (V – I).

Сопоставление типа: I – III минорная может быть и между трезвучиями разных ступеней. Например, тоника a-moll и минорная субдоминанта (трезвучие c-moll) между звеньями секвенции в песне «Это был я» (56, Кернер): a-moll (IV – V – I) – G-dur (IV мин. – V – I).

Аналогичные примеры можно найти в песне «Голос любви» (214, Маттиссон).

Непосредственное сопоставление трезвучий: a-moll – c-moll есть в песне «Кустарник» (350, Шлегель), где эти трезвучия являются аккордами субдоминанты в тональности G-dur. **Пример 49.**

Соотношение I – III минорная иногда возникает и в тональном плане секвенции: e-moll – g-moll («Весенний сон», цикл «Зимний путь»). **Пример 51;** в тональном плане «Песни» (201, Салис): первое предложение – g-moll (отклонение в B-dur), второе предложение – b-moll.

Как красочное соотношение далёких минорных тональностей звучат тоники: e-moll – g-moll, непосредственно сопоставленные («Атлант», цикл «Лебединая песня»). **Пример 52.**

В «Старошотландской балладе» (545, Гердер) малотерцовое соотношение тоник g-moll – b-moll проходит в условиях энгармонической модуляции (через уменьшённый вводный септаккорд).

Мажорное трезвучие на VI ступени в мажоре – это побочная доминанта в тональности II ступени. Однако, в иных случаях отклонение не реализуется, а аккорд VI ступени получает значение местной тоники, образуя оборот: I – VI мажорная. Так, в песне «Полёт времени» (301, Сеченьи), в средней части, после тоники A-dur трезвучие Fis-dur звучит сначала как доминанта к h-moll, но длительная его задержка, а затем и чередование со своей доминантой закрепляют его как тонику. **Пример 20.** В песне «Колыбельная» (512, Зайдль) на грани формы сопоставлены As-dur – F-dur, причём, F-dur сначала воспринимается как доминанта b-moll, однако, закреплён далее, как тоника. Подобное есть и в песне «Звёзды» (552, Ляйтнер).

Чаще VI мажорная возникает как неожиданная подмена минорного трезвучия мажорным: I – V к VI – VI мажорная. Такой приём наблюдается в песне «Утешение» (292, Леон), при соединении: G-dur – E-dur (через доминанту второго аккорда); аналогично в песне «Беглец» (192, Шиллер) – Des-dur – B-dur.

В песне «Мемнон» (308, Майрхофер), на грани разделов, через цезуру сопоставлены тоники As-dur – F-dur, при общем звуке в мелодии; «Блондель Марии» (343, Якоби) – Ges-dur – Es-dur; «Стремление вдаль» (424, Ляйтнер), «Песня старца» (456, Рюккерт) – D-dur – H-dur (подменой) – h-moll. Аналогично в песнях: «Полнота любви» (480, Шлегель), «Тоска» (493, Зайдль), «Голубиная почта» (цикл «Лебединая песня»).

Есть несколько примеров соединения типа: I – VI мажорная при соединении трезвучий разных функций. В «Охотничьей песне» (290, Вернер), на грани формы через цезуру сопоставлены трезвучия: C-dur – A-dur как две доминанты. **Пример 53.** Аналогично: во «Фрагменте из стихотворения Шиллера» (371) – A-dur – Fis-dur; в «Вечерней заре» (463, Лаппе) – Es-dur – C-dur.

Интересное соотношение с трезвучием VI высокой ступени встречаем в песне «Язык любви» (297, Шлегель), где это трезвучие сменяет не мажорную, но минорную тонику: c-moll – A-dur, образуя, таким образом, соотношение ещё более неродственных аккордов:

c-moll (I) – A-dur (V^4_3 – I). Соединены эти аккорды очень плавным голосоведением.

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ СИСТЕМА МАЖОРО-МИНОРА

Наиболее характерными аккордами этой системы являются трезвучие III мажорной ступени в мажоре и трезвучие VI минорной ступени в миноре. (Шубертова VI). Чередование I – III мажорной (или наоборот) вносит в соединение параллельных тональностей яркий эффект звучания двух мажорных трезвучий, находящихся на расстоянии большой терции. Мажорное трезвучие на III ступени мажора возникает иногда в результате подмены минорного трезвучия мажорным в процессе модуляции. Например, в песне «Штиль на море» (82, Гёте) в соотношении: C-dur – E-dur второе трезвучие – это неожиданная подмена e-moll'ного трезвучия.

В ряде случаев аккорд III мажорной ступени возникает как побочная доминанта к параллельной тональности, но не разрешается, а закрепляется каденционным оборотом как местная тоника. Такой оборот есть в песне «Звёзды» (160, Козенгартен), где преобладает эффект соотношения трезвучий B-dur – D-dur. **Пример 54.** Аналогично в песне «Чувство любви» (480, Шлегель): A-dur – C-dur. **Пример 56.**

Такое же соотношение между I – III мажорной наблюдаем в песнях: «Сын муз» (416, Гёте), «Госка» (426, Коллин), «Баркарола» (428, Штольберг), «У моей колыбели» (547, Ляйтнер), «Звёзды» (552, Ляйтнер).

Иногда соотношение: I – III мажорная возникает в тональном плане целого. Так, в песне «Послание любви» (цикл «Лебединая песня») тональности G-dur (в крайних частях) противопоставлена тональность H-dur (в средней части). Причём, трезвучие H-dur вначале появилось как доминанта тональности e-moll, но каденционным оборотом закрепилось как местная тоника.

Часто встречается обратное соотношение: III мажорная – I. В большинстве случаев этот оборот складывается из аккордов: побочная доминанта параллели – основная тоника. Так, в песне «Звёздные миры» (55, Феллингер), на грани формы (через цезуру) аккорд доминанты в тональности d-moll разрешается непосредственно в трезвучие F-dur. В песне «Неустанная любовь» (177, Гёте) V₇ в тональности fis-moll разрешается с плавным ходом мелодии в тонику A-dur. Аналогичные обороты встречаются довольно часто: «Ответ Луизы» (166, Козенгартен), «Её могила» (402, Пооз), «Гондольер» (461, Майрхофер), «Слепой мальчик» (468, Крайгер), «На Бруке» (477, Шульце), «Всемогущество» (479, Пиркер), «Вечерняя песня для далёкой» (482, Шлегель).

Большетерцовое соотношение аккордов типа: III мажорная – I встречается между разными аккордами. Например, между доминантами тональностей e-moll и C-dur («Песня о мече», 54, Кернет). Аналогичное соотношение можно найти в песне «Первая любовь» (59, Феллингер).

Итак, соотношение аккордов: I – III мажорная и III мажорная – I большей частью встречается в таких условиях, когда ясна их связь с параллельными тональностями. Отметим, что при соотношении параллельных тональностей нередко встречается хроматическое соотношение двух доминант параллельных тональностей, непосредственно сменяющих одна другую. **Пример 58.** Отметим также редкий у Шуберта приём соединения параллельных тональностей через увеличенное трезвучие, с общим басом. **Пример 57,** что часто встречается в русской музыке конца XIX века.

ТРЕЗВУЧИЕ VI МИНОРНОЙ СТУПЕНИ В МИНОРЕ

(ШУБЕРТОВА VI)

Этот аккорд, распространённый в произведениях Шуберта, в песнях встречается очень редко. Наиболее ярко он звучит в песне «Приют» (цикл «Лебединая песня»), сочинённой в последний год жизни композитора. До этого Шубертова VI появляется в других условиях, тем более интересно проследить эволюцию этого яркого, колоритного аккорда.

Впервые минорное трезвучие на VI ступени в миноре (e-moll) встречается в песне «Счастливый мир» (406, Зенн); e-moll – это местная тоника, от которой намечается отклонение в C-dur, но звучит c-moll (как результат подмены, т.е. вместо C-dur). **Пример 59.**

В песне «Путевой столб» (цикл «Зимний путь») сопоставляются два трезвучия: h-moll и g-moll, причём, это соотношение возникает в разделе, где основной тоникой является e-moll. Доминанта e-moll сменяется одноимённым минорным трезвучием, которое сопоставляется с трезвучием g-moll и далее следует закрепление тональности g-moll. **Пример 60.**

В песне «Любовь солгала» (410, Платен) соотношение I – VI минорная образуется в условиях модуляции из a-moll в c-moll, где тоника a-moll сменяется сектаккордом f-moll, который оказывается субдоминантовой гармонией для последующей тональности c-moll. **Пример 61.**

В песне «Приют» (цикл «Лебединая песня») трезвучие c-moll (главная тональность – e-moll) звучит в кульминационный момент как яркая и выразительная субдоминанта. **Пример 62.** Очень сходные условия появления Шубертовой VI имеются в песне «Напев» (580, Метастазо). **Пример 63.** В этой же песне находится замкнутый терцовый ряд, состоящий из аккордов VI минорной ступени: h-moll – g-moll – dis-moll – h-moll. Стоит отметить большую плавность голосоведения. **Пример 64.**

Как особый случай у Шуберта встречается соотношение типа: I – VI минорная, но между мажорным и минорным трезвучиями. Соотношение трезвучий: A-dur – f-moll есть в секвенции, между побочными ступенями, в «Песне пахаря» (197, Салис):

d-moll (IV – V – I – V) – C-dur (IV гарм. – V – I)

Те же аккорды встречаются в песне «Утренний привет» (цикл «Прекрасная мельничиха»):

d-moll (IV – V) – C-dur (IV гарм. – V).

У Шуберта встречаются песни, целиком построенные на мажоро-минорной основе. Это следующие песни: «К Эмме» (26, Шиллер), «Тоска» (35, Гёте), «Амалия» (71, Шиллер), «Лесной царь» (178, Гёте), «Песня рыбака» (204, Салис), «Упущенные часы» (206, Шлегель), «Голос любви» (210, Штольберг), «Хороший пастух» (234, Клопшток), «Арфист» (257, Гёте), «Песня арфиста» (258, Гёте), «Песнь Миньоны» (259, Гёте), «Полёт времени» (301, Сеченьи), «Фрагмент из стихотворения Шиллера» (371), «Добровольное утопление» (384, Майрхофер), «Тайное» (392, Гёте), «Границы человечества» (393, Гёте), «Лебединая песня» (407, Зенн), «Любовь солгала» (410, Платен), «Желание кладоискателя» (412, Шобер), «Тоска» (425, Коллин), «Пилигрим» (429, Шобер), «Пилигрим» (438, Шиллер), «Достояние певца» (466, Шлехта), «Песнь пленённого охотника» (475, Скотт), «Напев» (580, Метастазо), цикл «Прекрасная мельничиха»: «Любимый цвет», «Злой цвет», «Мельник у ручья»; цикл «Зимний путь»: «Путевой столб», «Постоялый двор», «Бодрость»; цикл «Лебединая песня»: «Серенада», «Двойник».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мажоро-минор в песнях Ф. Шуберта представлен очень полно. В большинстве случаев именно эта система оказывается основой всего гармонического развития в песне. При всём разнообразии проявления мажоро-минорной системы важнейшее место занимает взаимодействие одноимённых трезвучий. Именно контраст мажора и минора является основным выразительным приёмом в музыкальном развитии.

Как видно, ладовый контраст реализован в песнях очень разнообразно. Во многих случаях сопоставление одноимённых тональностей сопровождается повторением основной темы песни. В результате, выразительный смысл мелодии значительно изменяется. Если ладовый контраст появляется в условиях различного тематического материала, то нередко одновременно меняется фактура, ритмический рисунок, темп.

Очень ярким примером в создании ладового контраста является неожиданная подмена одного наклонения другим. Неожиданность смены возникает потому, что в данных оборотах чётко готовится определённая ладотональность, а появляется противоположная.

Эффект одноимённых сопоставлений возникает не только между тониками тональностей, но и между аккордами различных функций. В этом случае, помимо выразительной игры одноимённых красок противоположное наклонение оказывается стимулом для дальнейшего тонального продвижения.

Важную роль в гармонии песен Ф. Шуберта играет красочное терцовое соотношение между различными аккордами. Подобные соотношения также оказываются принадлежностью мажоро-минорной системы. Интересно отметить, что появление

аккордов хроматических ступеней (III \flat , VI \flat , III \sharp , VI \sharp и т.д.) также часто связано с

проявлением одноимённости в предшествующем гармоническом развитии.

Подобно появлению красочных соотношений между аккордами внутри тональности, сходные соотношения возникают и между тональностями. В процессе музыкального развития целого складываются относительно сложные тональные планы, однако нередко «толчком» к появлению далёкой тональности оказывается неожиданная подмена одного ладового наклонения другим.

В связи с гармоническим стилем Ф. Шуберта интересно отметить следующее: музыка песни воспринимается как необычно простая, доступная, раскрывающаяся уже при первом ознакомлении с ней. В то же время эта естественность очень органично сочетается с интенсивным гармоническим развитием, всегда на протяжении небольшой по размерам песни соединяются далёкие тональности, возникают сложные хроматические последовательности.

Здесь важно то, что часто аккорды хроматических ступеней появляются очень мягко, плавно. Нередко при своём появлении аккорд имеет простую функцию, например, побочной доминанты, но затем закрепляется каденционным оборотом, получая значение местной тоники, а в целом образуется хроматическое соотношение тональностей. Сами же каденционные обороты у Ф. Шуберта очень устойчивы и почти во всех случаях складываются из последовательности: IV – V – I. Такое «привычное» установление новой тоники во многом и способствует естественности, простоте в музыкальном развёртывании

целого. Следует указать также и на чрезвычайно большую роль голосоведения при выделении далёких аккордов. Здесь есть связь и с характерными романтическими приёмами в гармонии – перекраской одного выдержанного звука, общего в ряду далёких аккордов.

Гармонии мажоро-минорной системы очень обогатили музыкальный язык. В песнях Ф. Шуберта гармония приобретает самостоятельное гармоническое значение. Здесь важно, что самые яркие повороты и неожиданные сочетания в гармонии всегда непосредственным образом связаны с изменениями настроения в тексте. Все детали стихотворной основы песни отражаются в музыке. Можно говорить даже о взаимодействии, взаимообогащении музыки и текста.

*** **

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. (Глебов Игорь). Шуберт и современность. «Современная музыка», 1927, № 26.
2. Брук М. Шуберт и его песни. «За пролетарскую музыку, 1931 г., № 16.
3. Брюсова Н. Песня Шуберта. «Музыка и революция», 1928, № 10.
4. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966 г.
5. Венок Шуберту. 1828 – 1928. Этюды и материалы. М., 1928 г.
6. Воспоминания о Шуберте. Составление, перевод, предисловие и примечания Ю. Хохлова. М., 1964 г.
7. Вульфус П. А. «Прекрасная мельничиха» Шуберта (опыт анализа песенного цикла)». В сб. «Вопросы музыкознания», вып. III. М., 1960 г.
8. Глазунов А. Франц Шуберт как творец, художник и великий двигатель искусства. «Советская музыка», 1953, № 2.
9. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт в свете новых исследований. «Советская музыка», 1954 г. №5.
10. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь. Второе, дополненное русское издание. М., 1968 г.
11. Дамс В. Франц Шуберт. М., 1928 г.
12. Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1963 г.
13. Конен В. Шуберт. М., 1959 г.
14. Лаврентьева И. Вариантность и вариационная форма в песенных циклах Шуберта. В сб. «От Люлли до наших дней». М., 1967 г.
15. Ла Мара. Франц Шуберт. Очерк (перевод с нем.). «Р.М.Г.», 1897 г. В. 2.
16. Левик Б. Франц Шуберт. Лекция. М. – Л., 1952 г.
17. Музыка французской революции 18 века. Бетховен. М., 1967 г.
18. Хохлов Ю. Народность песен Шуберта. «Советская музыка», 1959 г. №5.
19. Хохлов Ю. Беседы о музыке. Франц Шуберт. «Музыкальная жизнь», 1962 г., № 24.
20. Хохлов Ю. «Зимний путь» Ф. Шуберта. М., 1967 г.
21. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта. М., 1968 г.

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

1. Беляев В. Анализ модуляций в сонатах Бетховена. «Русская книга о Бетховене». М., 1927 г.
2. Берков В. Гармония и музыкальная форма (раздел IV. 4-я группа формообразующих средств). М., 1962 г.
3. Берков В. Гармония, ч.2. М., 1968 г.
4. Берков В. Пособие по гармоническому анализу. М., 1966 г.
5. Берков В. Об относительной ладовой неопределённости. «Музыка и современность». Выпуск V. М., 1967 г.
6. Григорьев С. Лекции, прочитанные в Московской консерватории в 1966 и 1968 гг.
7. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М., 1962 г.
8. Мазель Л. О расширении понятия одноимённой тональности. «Советская музыка», 1957 г., № 2.
9. Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии. М. – Л., 1949 г.
10. Танеев С. Письма к Н. Н. Агани. «Материалы и документы», М., 1952 г.
11. Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966 г.
12. Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии (отдел IV, глава 170). Л., 1960 г.
13. Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии. М., 1964 г.
14. Цендровский В. Научно-теоретические взгляды И. В. Способина. В сб. «И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Учёный». М., 1967 г.

*** **

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИМЕР 1

«Страдания от разлуки»

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German. The first system includes the lyrics: "mur - melnden Ba - che, im Brun - nen - ge - ma - che, zum Meer, zum". The second system includes the lyrics: "Meer, von dem sie kam, von dem sie Le - . ben nahm, von". The piano accompaniment features various dynamics, including *fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo).

mur - melnden Ba - che, im Brun - nen - ge - ma - che, zum Meer, zum

Meer, von dem sie kam, von dem sie Le - . ben nahm, von

ПРИМЕР 2

«Из Диего Манацареса»

thau - en - den Wol - ken er - wacht, und ach, der Ge - lieb - te

cresc.

kehrt noch nicht zu - rück, und ach, der Ge - lieb - te

kehrt noch nicht zu - rück.

p

dim.

ПРИМЕР 3

«Пауза»

риф-мой я не мо-гу те-перь вла-деть.
weiß nicht, wie ich's in Rei-me zwin-gen soll.

pp

В зву-ках грустьду-ши сво-ей из-ли-вал, не-сней я
Mei-ner Seh-n-sucht al-ler-hei-ße-sten Schmerz durft ich aus-

ПРИМЕР 4

«Просветление»

Im vorigen Tempo.

Welt entweicht, sie ist nicht mehr. — En - gel-Einklang um mich her! ich schweiß im Morgenroth.

ppp *pp*

Leiht, o leiht — mir eu - re Schwingen, ihr Brü - der, Gei - ster helft mir,

ПРИМЕР 5

«Обман»

Ein Licht — tanzt freundlich vor mir her, — ich
folg — ihm nach die Kreuz und Quer; ich folg — ihm

The image shows a musical score for a piece titled "Обман" (Deception). It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in German. The first system contains the first two lines of the score, and the second system contains the next two lines. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with triplets, and includes dynamic markings like accents and slurs.

ПРИМЕР 6

«Ложные солнца»

Drei Son-nen sah ich am Him-mel steht, hab lang' und fest sie
an-ge-sehn, und sie auch stan-den da so stier, als
woll-tan sie nicht weg von mir. Ach,

The musical score is presented in three systems. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in German. The piano part features a steady accompaniment with some dynamic markings such as *ppp* and *p*.

ПРИМЕР 7

«Утешение в слезах»

Herz, — und Thrä - nen flie - ssen gar so süß, er - leich - tern mir — das
fehlt, — ach nein, ver - lo - ren hab' ich's nicht, so sehr es mir — auch

1. 2. 3. 4.

Herz, er - leich - tern mir — das Herz“
fehlt, so sehr es mir — auch fehlt“

pp

dim.

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of two systems. The first system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The second system continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment, including a *dim.* (diminuendo) dynamic marking and a first ending with four variations (1. 2. 3. 4.).

ПРИМЕР 8

«Слепой мальчик»

Zwar kenn' ich nicht, was euch erfreut, doch drückt mich kei - ne

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

-Schuld, — d'rum freu' ich mich in mei-nem Leid, und trag' es mit Geduld, und

The second system continues the musical score. The vocal line has a similar rhythmic pattern to the first system. The piano accompaniment maintains its consistent texture, with the right hand playing eighth notes and the left hand providing harmonic support.

trag' es mit Ge-duld. Ich bin so glück - lich, bin so reich mit dem, was Gott mir

The third system concludes the musical score. The vocal line ends with a series of notes, and the piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment.

ПРИМЕР 9

«Тайное»

Ossia: 

ЛИБ цу он сви да нье о бе
 kün den ihm die näch - ste sü - ße

ща. ет, он сви да нье о бе ща
 Stun. de, ihm die näch - ste sü - ße Stun -

ет.
 - de.



dim.

ppp

f

p

pp

fp

fp

pp

ПРИМЕР 10

«К соловью»

счаст - лив без - мя - теж - но, цве - то - чек каж - дый вно - вья об - ни - му.
 fröh - lich sein und scherzen, kann je - der Blum und je - des Blatts mich freuen.

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Russian and German.

Пой, со - ло - вей! Пой, со - ло - вей, но не спуг - ни
 Nach - ti - gall, ach! Nach - ti - gall, ach!*) sing mir den A -

pp *credo.*

The second system continues the musical score. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp* and *credo.* The lyrics are in Russian and German.

люб - ви мо - ей.
 - тор nicht wach!

r *pp*

The third system concludes the musical score. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *r* and *pp*. The lyrics are in Russian and German.

ПРИМЕР 11

«Созвездия»

Feld und Wald, Thal und Gebirg, das Ge.stad hal . let, es

don . nert das Meer dumpf - brau . send des Un - end - li . chen Lob, sie - he, des

Herr - li . chen, Un - er - reich . ten von dem Dank - lied der Na . tur!

ПРИМЕР 12

«Скиталец»

sonst die schwe - ren Ta - ge

ПРИМЕР 13

«Седины»

weg-ge - laut, hab wie - der schwar-ze Haar-re, daß mir's vor-melner Ju-gend
 graut... wie weit noch bis zur Bah-re! wie

The musical score for 'Седины' consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system includes a dynamic marking 'p' (piano) and a fermata over the final note of the vocal line. The second system includes a dynamic marking 'p' and a fermata over the final note of the vocal line.

ПРИМЕР 14

«Пауза»

лен-той об-вил? За- чем лег-кий ве-тервней стон пробудил?
 hän-gen so lang? Oft fliegt's um die Sai-ten mit seuf-zen dem Klang.
 От-звук ли э-то злых сердеч-ных мук, но-вой ли
 Ist es der Nach-klang mei-ner Lie-bes-pein? Soll es das

The musical score for 'Пауза' consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system includes a dynamic marking 'p' and a fermata over the final note of the vocal line. The second system includes a dynamic marking 'pp' (pianissimo) and a fermata over the final note of the vocal line.

ПРИМЕР 15

«Границы человечества»

Wenn der
 ur-al-te hei-li-ge Va-ter mit ge-las-se-ner Hand aus-rol-len-den

ПРИМЕР 16

«Мужчины гадки»

glau - - ben, bis ich mich krank ge - quält! —
 A - - bend! Da rauscht es: „Schö - nen Dank!“ —
 Rau - - sehen, es blieb nicht bloss beim Gruss! —

ПРИМЕР 17

«Мужчины гадки»

kannt! Du sag - test mir's, o Mut - ter, du
 bannt: er war's, mit ei - ner An - dern, er
 Hand; vom Druck, - ach lie - be Mut - ter! vom

sag - test mir's, o Mut - ter: Die Män - ner sind mé - chant!
 war's, mit ei - ner An - dern: Die Män - ner sind mé - chant!
 Druck, ach lie - be Mut - ter! Die Män - ner sind mé - chant!

ПРИМЕР 18

«Упущенные часы»

wäh-nen nur in Träu-me kur-zer Lust, und er-weckt —

— zu Thrä - nen? Süß be-rauscht in

ПРИМЕР 19

«Любвный шёпот»

Lie - be zu; in dir, in dir ver - sinkt mein Stre - ben, mein
 schön - stes Ziel bist du! dein Na -

sf *cresc.* *fp* *pp*

ПРИМЕР 20

«Полёт времени»

Thä - ler, wo die Freu - den woh - nen, die sin - nend sucht der
 Sehn - sucht Blick. Bis an der Freundschaft lichtem Hü - gel

pp *dim.* *pp* *Etwas langsamer.*

ПРИМЕР 21

«К Эмме»

A musical score for a piece titled "K Emma". It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in German. The first system has lyrics: "Au - gen zu, dich be - sä - sse doch mein Kummer, meinem Her - zen leb - test du; a.ber". The second system has lyrics: "ach, du lebst im Licht, du lebst im Licht! meiner Lie - be lebst du nicht, mei - ner Lie - be lebst du". The third system has lyrics: "nicht. Kann der Lie - be süß' Ver - lan - gen, Emma, kann's ver - gäng - lich sein?". The piano accompaniment includes dynamic markings: *cresc.* and *dim.*. The score is written in a minor key and 3/4 time.

Au - gen zu, dich be - sä - sse doch mein Kummer, meinem Her - zen leb - test du; a.ber

ach, du lebst im Licht, du lebst im Licht! meiner Lie - be lebst du nicht, mei - ner Lie - be lebst du

nicht. Kann der Lie - be süß' Ver - lan - gen, Emma, kann's ver - gäng - lich sein?

cresc. *dim.*

ПРИМЕР 22

«Рассерженный бард»

Aus al-ter Ah-nen Ei-chen, aus ro-them A-bend-gold, wirst
Lei-er du nim-mer wei-chen, so lang' die Göt-ter mir hold, aus
al-ter Ah-nen Ei-chen, aus ro-them A-bend-gold, wirst Lei-er du nim-mer wei-chen,
nim-mer, so lang' die Göt-ter mir hold, nim-mer, nim-

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent left-hand bass line and a right-hand accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *ff*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

ПРИМЕР 23

«Амалия»

zit - ter - ten, See - - - le rann in See - - -

le - Erd' und Him - mel schwam -

- men wie zer - ron - nen um die Lie -

- ben - den!

cresc.

f *cresc.* *ff*

p *cresc.*

pp *3* *3* *3* *3* *dim.*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system contains the first line of lyrics. The second system contains the second line. The third system contains the third line. The fourth system contains the fourth line. The piano accompaniment features various dynamics and articulations, including crescendos, fortissimos, pianissimos, and triplets.

ПРИМЕР 24

«Жертва смерти»

wo mei-nes Ju-gend-lieb-tings A-sche

cresc.

p

un-ter den trau-ern-den Wei-den schlam-merz.

fp

p

pp

ПРИМЕР 25

«Тоска»

weiss, was - Ich lei - de, nur wer die Sehnsucht kennt

weiss, - was ich lei - de

ПРИМЕР 26

«Похоронная песня солдата»

wir glei - ten dich zur Gra - bes ruh;

ПРИМЕР 27

«Песня столяра»

Etwas langsam.

Singstimme.

Mein Hand-werk geht durch al - le Welt und bringt mir man - chen
 Das Bet - te zu der Hoch - zeit - nacht wird auch durch mei - nen
 Drum hab' ich im - mer fro - hen Muth und ma - che mei - ne

Pianoforte. *p staccato*

Tha - ler Geld, dess bin ich hoch ver - gnügt. Den Tischler braucht ein je - der Stand. Schon
 Fleiss ge - macht und künstlich an - ge - malt. Ein Geizhais sei auch noch so karg, er -
 Ar - beit gut, es sei Tisch o - der Schrank. Und wer bei mir brav viel be - stellt und

ПРИМЕР 28

«Певец у скал»

wohn - ter Freu - den sucht, süß ge - wohn - ter Freu - den sucht.

p

ПРИМЕР 29

«Озеро Эрлаф»

und der Son - ne güld' - ne Kro - ne flim - mert bläs - ser,

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The right hand plays a flowing eighth-note melody, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. A 'decresc.' marking is present in the final measure of the piano part.

ПРИМЕР 30

«Страдалец»

nimm den mü - den Pil - ger bald hin - aus zu dir!

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The right hand plays a simple harmonic accompaniment, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the final measure of the vocal line.

ПРИМЕР 31

«Страх влюблённых»

lid - ti, du wei - nest und ich schlumm

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (E-flat major) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The right hand plays a simple harmonic accompaniment, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. A 'pp' marking is present in the first measure of the piano part.

ПРИМЕР 32

«Песнь Миньоны»

ich bei - de, nur wer die Seh - sucht

ПРИМЕР 33

«Песнь Миньоны»

Там от -дох - ну в ти - шь не -
Dort ruh ich ei - ne klei - ne

-мно - го и под - ни - му не - вин - ный взор: я ски - ну по - яс у - по -
Stil - le, dann öff - net sich der fri - sche Blick, ich las - se dann die rei - ne

-ро - га и пла - тье, и че - ла у - бор.
Hül - le, den Gürtel und den Kranz zu - rück.

ПРИМЕР 34

«Грусть»

O - Nym - phe, die der Thra - nen ge -
 - weh - tet Quell ver - schliesst! Mich weht an der ner

cresc.

pp

pp

p

ПРИМЕР 35

«Желание кладоискателя»

Und soll mich nie - des Fin - dens won - ne la - ben, sollt'
 ich mein Grab mit die - ser Hoff - nung gra - ben,

p

pp

pp

p

ПРИМЕР 36

«Лебединая песня»

Handwritten musical score for Example 36, titled «Лебединая песня». It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with the lyrics "rlnt, wie sing' ich's aus". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf*.

ПРИМЕР 37

«Прощание»

Handwritten musical score for Example 37, titled «Прощание». It is a piano piece in G major and common time (C). The score includes dynamic markings such as *pp*, *senza sordini*, and *dim.*. The notation features various chords and melodic lines across both staves.

ПРИМЕР 38

«Границы человечества»

Handwritten musical score for Example 38, titled «Границы человечества». It is a piano piece in D major and common time (C). The score includes dynamic markings such as *fz* and *ffz*. The notation features chords and melodic lines across both staves.

ПРИМЕР 39

«Липа»

- ня - га, ты здѣсь найдешь по-кой! Хо -
 - set - le, hier findest du die - ne Ruh! Die

- лод - ный, рѣз - киі въ - терь въ ли - цо мнѣ пря - мо
 kat - ten Win - de blie - sen mir grad' in's An - ge -

дуть. Со - рвалъ съме - ня онъ шля - пу, я
 sicht, der Hut flog mir vom Ko - pfе, ich

cresc.

Глазь не по - вер - нуль.
 wen de - te mich nicht.

dimin.

decrease.

ПРИМЕР 40

«Ты – мой покой»

Dies Au-gen-zelt, von dei-nem Glanz al-lein er-
-bellt,

cresc.

ПРИМЕР 41

«Победа»

Sphinx in To.des.schlaf, und mei.ne Hand— sie traf. O
Wie oben.
un - bewölk.tes Le - ben! so rein und tief und klar. Ur - al - te Träu.me

decresc.

ПРИМЕР 42

«Тайная любовь»

Mein Au-ge flammt, - Gluth schwebt aus meinen wa-gen,

cresc.

ПРИМЕР 43

«Смех и слёзы»

rum ich nun wei - ne bei des A - ben - des Schei - ne,

> decresc.

diminuendo

ПРИМЕР 44

«Весенние мечты»

- ту - щей вес - ной, да - зур - но - е не - бо го - рит на до -
 чет ра - сти; де - ре - вья и тра - вы хо - тят цве -
 -grü - Len - des Bild! Es lä - chelt am tief - blau.en Him - mel so
 bräut - li - chen Licht; es schwei - len die Kei - me, die Knos - pe

cresc.

ПРИМЕР 45

«Амалия»

Langsam, traurig.

Er ist hin! ver - ge - bens, ach, ver - ge - bens stöh - net ihm der ban - ge Seuf - zer
nach! Er ist hin, und al - le Lust des Le - bens rin - net

ПРИМЕР 46

«Атлант»

- сти веч - но должен. Не - су не - вы - но - си - мо - е, - и
Weit muß ich tra - gen, ich tra - ge Un - er - träg - li - ches, und
серд - це рвет - ся в груди на ча - сти.
bre - chen will mir das Herz im Lei - be.

ПРИМЕР 47

«Арфист»

sei-nem Bet-te wei-nend, sass, der kennt euch nicht, ihr
himm-li-schen Mäch-te.

fp *fp* *crusc.*

Detailed description: This musical score is for the piece 'Arfist'. It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'sei-nem Bet-te wei-nend, sass, der kennt euch nicht, ihr'. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, with dynamic markings *fp* and *crusc.* (crescendo). The second system continues the vocal line with 'himm-li-schen Mäch-te.' and the piano accompaniment with a similar texture, including a crescendo hairpin.

ПРИМЕР 48

«Тени»

Piu allegro.
Längst ver-schlürft im Stru-del der Bran-dung wü-re
wohl mein Fahr-zeug, o-der am Riff zer-

Detailed description: This musical score is for the piece 'Тени'. It consists of two systems. The first system is marked *Piu allegro.* and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Längst ver-schlürft im Stru-del der Bran-dung wü-re'. The piano accompaniment is characterized by dense, rhythmic chordal patterns. The second system continues the vocal line with 'wohl mein Fahr-zeug, o-der am Riff zer-' and the piano accompaniment with similar rhythmic textures.

ПРИМЕР 49

«Кустарник»

lei - se die Luft durch dunk - le Au - en,

ПРИМЕР 50

«Ревность и гордость»

He go - vo - ri толь - ко о том,
doch sag ihr nicht, hörst du, kein Wort

p *pp*

о том, что на серд - це мо - ем.
von mei - nem Trau - ri - gen Ge - sicht.

Ска - жи: сви -
Sag ihr: er

-рель я сде - лал за ба - в - лять де - тей и те - шить
schnitzt bei mir sich ei - ne Pfeif aus Rohr und bläst den

pp

ПРИМЕР 51

«Весенний сон»

Скоро.

пѣсенки птичекъ въ лесахъ. Про-лѣвъ въ тухъ полночный, я я оч-нул-ся
lu-stigem Vö-gel-geschrei. Und als die Hühne krühten, 3 da ward mein Au-ge

вмигъ.— Кру-гомъ и мракъ, и хо-лодь, да во-роновъ слышится
wach, 3 da war es kalt und fin-ster, es schriean die Ra-ben vom

крикъ, кру-гомъ и мракъ, и хо-лодь, да
Dach, da war es kalt und fin-ster, es

Медленно.

во-роновъ слы-шится крикъ. Кто
schriean die Ra-ben vom Dach. Dach

ПРИМЕР 52

«Атлант»

го - рем, гор - дый дух! У -
е - lend, stol - zes Herz, und

пей - ся жвы. не го - рем! Ат - лант я зло. по.
jet zo bist du e lend. leh un glück. sel?ger

cresc.

ff

ПРИМЕР 53

«Охотничья песня»

pp Duh - kel Nacht Tra - nah!

ff

ff

ПРИМЕР 54

«Звёзды»

fun - keln in fei - er li - cher praecht!

The musical score for 'Звёзды' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are 'fun - keln in fei - er li - cher praecht!'. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the second measure of the piano part.

ПРИМЕР 55

«Кустарник»

fol - gen Wor - te - Wor - ten, wo Gei - ster Le - ben hau - - -
chen. Durch al - - le

The musical score for 'Кустарник' is divided into two systems. The first system contains the first two lines of music. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics are 'fol - gen Wor - te - Wor - ten, wo Gei - ster Le - ben hau - - -'. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of two flats and a common time signature. The second system contains the next two lines of music. The vocal line continues with the lyrics 'chen. Durch al - - le'. The piano accompaniment continues with the same key signature and time signature.

ПРИМЕР 56

«Полнота любви»

In Lie-bes wo-gen wal-let der
Geist, bis fort-ge zo-gen die Brust zer-reisst.

ПРИМЕР 57

«Ave Maria»

- бой че-ло с мо-лит-вой пре-кло-ня - ю... К те-бе, за-ступнице свя-
mild, er-hö - re ei - ner Jung-frau Fle - hen, aus die - sem Felsen starrund

ПРИМЕР 58

«Утренний поцелуй»

Langsam. 21

Singstimme. 

Pianoforte. *sp* 

ПРИМЕР 59

«Счастливый мир»

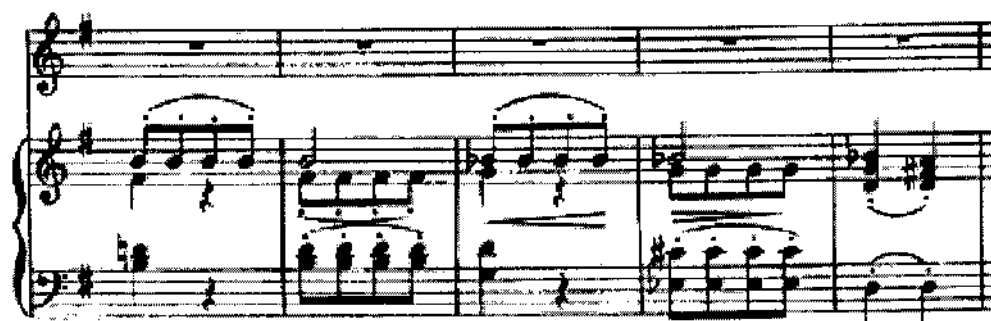


nicht, doch ei-ne ist es nicht.

du lan-de gläu-big ü-ber-oll an,

sp *sfz* *mf*

ПРИМЕР 60
«Путевой столб»



ПРИМЕР 61
«Любовь солгала»

Musical score for Example 61, titled «Любовь солгала». It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "ab, mein Herz, zu klopfen, du armes Herz, lass ab!". The piano accompaniment includes dynamic markings: *f*, *cresc.*, *ff*, *p*, and *pp*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

ПРИМЕР 62

«Приют»

- ток, ча - ща ле - сов, го - лы - е ска -
 - ток, в ча - ще ле - сов, ди - кий у - тес,
Strom, *drau - sen - der Wald,* *star - ren - der Fels,*

лы, бур - ный по - ток,
 шум - ный по - ток
ram - sehe - der Strom,

cresc. ***ff***
dim.

ПРИМЕР 63

«Напев»

mi cir - con - da!

ff *despesc.*

ПРИМЕР 64

«Напев»

chi me l'ad-di-ta? oh Ai-o! cheas-col-ta-i? che mar-
ven-ne? oh Ai-o! cheas-col-ta-i?

*** **