

Гармония П. Чайковского

П. И. Чайковский сформировался как композитор в середине 60-х годов прошлого столетия. Наследуя традиции европейской классической музыки, он развивал принципы современного ему искусства европейского музыкального романтизма и того направления русской национальной музыкальной культуры, которое связано с именами М. Глинки и А. Даргомыжского, их предшественников. Будучи современником композиторов-кучкистов, разделяя гуманистические и демократические устремления лучших представителей отечественной культуры, создавших русскую национальную композиторскую школу, Чайковский прочувствовал, изучил и смог ассимилировать не только профессиональное отечественное и зарубежное, классическое и современное ему искусство, но и жанры бытовой («домашней», по выражению Асафьева), усадебной и культовой музыки, а также русскую народную музыку — городскую и крестьянскую песню (1, 28; 2, 81—86)¹; в связи с этим напомним о любви композитора ко всему русскому², о выпусках сборников обработок русских народных песен³, редактировании собрания песен⁴, об обращении к народным напевам как к тематическому материалу при создании камерной, симфонической и оперной музыки.

Отмеченные музыкальные направления и стили, точнее, произведения искусства, лежащие в их русле, явились «базовыми» для творчества Чайковского. Связи с ними обнаруживают себя постоянно в созданиях композитора: общеизвестны и направленность симфонических произведений Чайковского на слушателя, динамика развертывания музыкальной драмы, напоминающая развитие симфоний Бетховена, и родство (но не сходство) инто-

¹ Цифры в скобках обозначают порядковый номер в списке литературы, помещенном в конце очерка. В случае цитирования вслед за этой цифрой после запятой указываются номера страниц источника.

² См. письма к фон Мекк от 9.II и 5.III 1878 г. (14, 104; 14, 155).

³ 50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки П. И. Чайковским. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. В 62-х т. М., Л., 1949. Т. 61.

⁴ Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные Прокуниным под редакцию профессора П. Чайковского.— М., 1872. Вып. 1; М., 1873. Вып. 2.

национности музыки Чайковского с выразительностью характерных оборотов в сочинениях Глинки, Даргомыжского, Варламова, Шумана, русской народной песни.

Творчеству Чайковского посвящено много музыковедческих трудов. Немало наблюдений и обобщений накоплено музыковедением и в отношении гармонических средств, которыми пользовался Чайковский (напомним о работах Б. Асафьева, А. Альшванга, В. Цуккермана, Л. Мазеля, Ю. Тюлина и других исследователей). Однако специальных работ, направленных на анализ гармонии этого композитора, до последнего времени не было⁵. Объяснений этому факту, представляющемуся парадоксальным в связи с обилием исследований музыки нашего соотечественника, может быть несколько. Но, пожалуй, главными причинами такого положения явились, с одной стороны, кажущаяся «обычность», «неисключительность» гармонических средств, к которым обращался композитор, с одной стороны, и многообразие их — с другой. Спектр гармонической палитры композитора широк и включает как элементы, принадлежащие предшествовавшим музыкальным стилям и эпохам, так и те, которые будут широко использованы музыкантами следующих поколений. Положения, подтверждающие эту мысль, будут рассмотрены в разделе, посвященном анализу функциональности, а здесь следует отметить лишь некоторые из типичных средств новой музыки, к которым обращался Чайковский еще в конце XIX столетия. Так, он неоднократно использует сопоставления однотерцовых созвучий и, в частности, однотерцовых тоник (см. «На нивы желтые» ор. 57 № 2, т. 13—14⁶): о таких оборотах музыковеды обычно писали в связи с анализом гармонических приемов Мясковского и Шостаковича. Последования аккордов, включающие тритоновую функцию (отношение к тонике трезвучия, удаленного на интервал увеличенной кварты), — типичную гармонию музыки XX века — можно увидеть во второй части Симфонии № 4 (т. 54—57), в первой части Симфонии № 6 (т. 168—169). Параллельное движение всех голосов в одном направлении, впоследствии так широко применявшееся для соединения трезвучий, септаккордов и их обращений композиторами-импрессионистами, а затем Стравинским, неоднократно встречается и у Чайковского⁷. В романсе «Не верь, мой друг» (ор. 6 № 1) в т. 25—26 появляется движение параллельными

⁵ Лишь в 1983 году вышла в свет книга Н. Н. Синьковской «О гармонии П. И. Чайковского» (9). Брошюра А. Н. Мясоедова «Традиции Чайковского в преподавании гармонии» (8) посвящена вопросам педагогики, а не проблемам гармонического языка композитора.

⁶ См. также: Симфония № 4, ч. I, вступление, т. 10—11; ч. II, т. 59—60; опера «Пиковая дама», действие I, № 10, т. 139.

⁷ Этим мы не хотим сказать, что Чайковский первым ввел данный прием (см., например, финал Сонаты № 3 для фортепиано Л. Бетховена), и не указываем на сходство в его использовании с импрессионистами. Но сам факт обращения к ленточному голосоведению нельзя не отметить, так как это одно из средств выразительности, к которому обращался Чайковский.

секстаккордами (их четыре) на фоне выдержанного тона. Во второй части Симфонии № 3 в т. 32—36 соединены мажорные секстаккорды (пять подряд), находящиеся в полутоновых отношениях. В Сцене письма из оперы «Евгений Онегин» (т. 10—14) также использована цепь параллельных секстаккордов. В финале Симфонии № 6 композитор в одном из пассажей выписывает ленту, образованную созвучиями, имеющими структуру малого мажорного септаккорда, точнее — секундаккорда (т. 103). Однако следует помнить, что ленточное голосоведение вводится Чайковским на небольших участках и выступает как вспомогательный, а не основной прием.

По причине ли многообразия и «неисключительности» средств, к которым обращался Чайковский, или же их «ненавязчивого» включения в арсенал выразительных средств, но в музыкознании не возникло терминов, аналогичных тем, которыми характеризуется, например, гармония Прокофьева, Рахманинова. Да и есть ли подобные гармонические «индексы» стиля в музыке Чайковского? Ответить на этот вопрос — одна из задач данного очерка. Вместе с тем научное знание требует не только описания специфических черт явления, но его точного определения и достаточно полного представления; поэтому в очерке предпринята попытка наряду с поиском индивидуальных черт охарактеризовать наиболее употребительные гармонические средства музыки нашего великого соотечественника. При этом мы руководствуемся мыслью о том, что на уровне гармонических средств (лишь одним из многих) выявить специфику стиля в точном значении данного слова невозможно: один и тот же элемент может входить в разные системы, а неповторимостью, спецификой в классической музыке обладают не столько элементы музыкальной ткани, сколько многообразные образования.

Лады и звукоряды

Ладовые системы, в которых принято характеризовать гармонию Чайковского, многообразны и соответствуют ладо-звукорядным конструкциям, использовавшимся в профессиональной музыке прошлого столетия. Прежде всего это *натуральный и гармонический мажор, гармонический минор*.

Нередко отдельные построения в музыке Чайковского опираются на звукоряд *натурального минора*, например, каденционный ход мелодии в первом предложении Ноктюрна *cis-moll* (мелодический ход в т. 4). В данной пьесе (и вообще в музыке Чайковского) *натуральный минор* подчинен гармоническому варианту названной ладовой системы. При этом *натуральный минор* выступает чаще в мелодии, чем в гармонии. Однако Чайковский не отказывается от использования «натурально-минорных» красок в гармонии, которые возникают как в диатонических секвенциях,

так и в «самостоятельных» построениях. Так, во вступлении к увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» в теме патера Лоренцо встречается натурально-ладовые минорные обороты.

Широко представлен в музыке Чайковского *мелодический минор*. Как и натуральный, он тоже не является господствующей разновидностью описываемого лада. Мелодические обороты, характерные для этого наклонения минора (VI \sharp -VII \sharp -I), соседствуют в музыке композитора с оборотами, типичными для формы гармонического минора (см. ариозо Лизы из первого действия «Пиковой дамы»; № 10 — Заключительная сцена, т. 54—56, фраза «Откуда эти слезы, зачем оне?»). Мелодический минор проявляется и в гармонических комплексах (см. т. 6—8 интродукции к опере «Пиковая дама»).

В целом в музыке Чайковского минорный лад представлен не отдельными своими разновидностями, а как своеобразный «комбинированный» минор, включающий краски натурального, мелодического и гармонического ладов в одном опусе: это как бы «расширенный» минор⁸.

То же самое можно сказать и о *мажоре*: он также «комбинированный». Мелодические обороты и гармонические средства натурального лада дополняются красками гармонического и мелодического мажора. Так, в т. 24—27 второй части Симфонии № 5 аккорд $\text{II}_2^{\flat 5}$ представляет элементы гармонического мажора, обогащающие средства Fis-dur, в котором звучит вторая тема Andante cantabile. В известной теме Татьяны из Сцены письма — «Кто ты — мой ангел ли хранитель?..» — явственно проступает характерный ход мелодического мажора. В гармоническом выражении этот лад можно наблюдать в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» (т. 29—22 от конца). Очевидно, Чайковский включает в «комбинированные» мажор и минор и средства *мажоро-минорных* ладовых систем.

Реже композитор обращается к так называемым особым *диатоническим* ладам — миксолидийскому, лидийскому, фригийскому, дорийскому, «симметричным» ладам и хроматическому звукоряду. Например, миксолидийский лад представлен в побочной партии из неоконченного квартета, написанного композитором в годы обучения в консерватории, в пьесе «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома». В условиях переменности функций появляются «блики» то лидийского мажора (Ges-dur) и «параллельного» ему дорийского минора (es-moll), то миксолидийского мажора (As-dur) во второй теме из второй части Симфонии № 4 (т. 41—49). Гармонические краски фригийского минора

⁸ Примеры, противоречащие этому обобщающему утверждению, можно найти в сборниках русских песен, составленных или отредактированных Чайковским. Однако они не изменяют *основной* тенденции, проявляющейся в объединении разных форм ладов.

встречаются в «Песне цыганки» (ор. 60 № 7, т. 2—4). Примеры на *целотоновые* звукоряды находим в Симфонии № 3, ч. IV, т. 47—60, опере «Пиковая дама», картина V, № 19, т. 41—47; на *звукоряд тон-полутон* — в Симфонии № 5, ч. I, т. 261—262, Симфонии № 6, ч. I, т. 267—270; на *хроматический* звукоряд — в Симфонии № 6, ч. IV, т. 103, Симфонии № 2, ч. III, т. 56—66, в опере «Пиковая дама», картина V, № 19, т. 15—17.

Сложность, многоэлементность ладовой системы, которая проявилась в музыке Чайковского (при этом данная система — не конгломерат самостоятельно существующих ладов-структур, а некая органическая «скомбинированная» из разных элементов общность), противоречат «чистому» существованию этих особых модусов: они вошли как составная часть в «объединенную» ладовую конструкцию Чайковского, их «следы» можно видеть в отдельных мелодических и мелодико-гармонических оборотах, мелодических линиях и очень редко — в целых пьесах, что так типично для композиторских решений XX века.

Аккордика

Аккордовый материал, которым пользуется Чайковский, вписывается в охарактеризованные ладо-звукорядные конструкции и отчасти (по звуковому составу) зависит от них. Впрочем, возможна постановка вопроса и об обратной зависимости: звукоряд и лад — это схемы, предопределенные вошедшими в произведение аккордикой и мелодическими построениями, мелодико-гармоническими оборотами.

Аккордика сочинений Чайковского имеет *терцовую структуру* несмотря на то, что композитор этот признак считал внешним, а не сущностным для аккорда (13, 227). *Неаккордовые звуки*⁹

⁹ Чайковский обращается к неаккордовым звукам часто. Им используются буквально все типы неаккордовых тонов: побочные (тоника с секстой, доминанта с секстой и др.; более подробно об этом см. ниже), проходящие и вспомогательные (начало пьесы «Июнь» из «Времен года»), предъемы (тема вступления к «Струнной серенаде»), скачковые вспомогательные (как взятые, так и оставленные скачком: в пьесе «Июнь», в диатонической секвенции из второго предложения — камбиаты; во второй теме из второй части Симфонии № 5, т. 24—25 — вспомогательные, взятые скачком), приготовленные задержания (вторая тема из финала Симфонии № 6), неприготовленные задержания (особенно среди них следует выделить полутоновые восходящие — см., например, заключительную партию из первой части Симфонии № 3, т. 179). Различные педали и органые пункты (вступление к первой части Симфонии № 3, середина из Скерцо этой симфонии), а также остинатные фигуры (например, оркестровое вступление к четвертой картине оперы «Пиковая дама») еще в большей степени «осложняют» звуковой колорит и порождают неаккордовые тоны.

вуалируют терцовые конструкции и, если рассматривать только вертикальный срез (без дальнейшего разрешения неаккордовых тонов), то нередко можно обнаружить *созвучия разной структуры* и даже *полиструктурные образования*. Так, почти кластерное сочетание возникает в побочной партии первой части Симфонии № 1 в результате долгого неприготовленного задержания: это «гроздь» из трех размещенных в одном регистре звуков, находящихся в большесекундовых отношениях друг с другом (т. 535). В т. 453 первой части Симфонии № 5 и в т. 39—40 второй части появляются квартовые созвучия: в первом случае это следствие задержания; во втором — итог внедрения побочных тонов. В Антракте к пятой картине оперы «Пиковая дама» в т. 16 долго звучит квартовая вертикаль *c-f-g-b*, на фоне которой появляется сигнал трубы («побудка» в казармах). Количество примеров, в которых терцовость аккордов как бы замаскирована, можно увеличить, но это не меняет существа вопроса — терцовые созвучия не преобладают, а господствуют в музыке Чайковского, на них ориентировано и на них основано все гармоническое движение.

В музыке Чайковского, как и в музыке других композиторов-классиков, терцовый принцип унифицирует созвучия. Вместе с тем эта общность не исключает различного строения аккордов; более того, на ее фундаменте возникает богатый «ассортимент» созвучий, которые широко применялись в классической музыке вообще и в музыке Чайковского в частности. В произведениях Чайковского используются конструкции, начиная от трезвучий и их обращений до *нонаккордов* (имеются в виду полные гармонические комплексы; естественно, что композитор не отказывается ни от гармонической интервалики, ни от одnogолосной фактуры). *Ундецимаккорды* и *квартдецимаккорды* не встречаются в его сочинениях.

Мажорное и минорное трезвучия, уменьшенное и увеличенное трезвучия, малый мажорный септаккорд, малый минорный, малый с уменьшенной квинтой, уменьшенный септаккорд, большой мажорный септаккорд (и их обращения) выступают как самостоятельные аккордовые единицы. В результате использования задержаний и других неаккордовых тонов образуются созвучия, фонически совпадающие с *увеличенным септаккордом* (Симфония № 5, ч. II, т. 77), с *большим минорным септаккордом* (романс «Забудь так скоро», т. 2). Иногда образованный задержанием большой минорный септаккорд так подчеркнут, что выступает как самостоятельная гармония (Симфония № 5, ч. I, т. 128—130: T — S₇ — T по D-dur).

Примеры на применение *мажорного и минорного трезвучий* так многочисленны, что их нет надобности приводить здесь. *Уменьшенное трезвучие* и его обращения встречаются значительно реже («Новогреческая песня» ор. 16 № 6, т. 4 и 14; «Не верь, мой друг» ор. 6 № 1, т. 6; романс «Глазки весны голу-

бые», т. 80¹⁰). Фонизм *увеличенного трезвучия* также не является определяющим в музыке Чайковского; однако «большетерцовые» аккорды входят в круг средств композитора и появляются в его музыке довольно часто (Симфония № 1, ч. II, т. 160—165; Симфония № 3, ч. III, т. 55—60; опера «Пиковая дама», действие III, картина 5, № 19, т. 44—47; Симфония № 6, ч. I, т. 3; романсы «Забудь так скоро», т. 58; «Так что же?» ор. 16 № 5, т. 38; «Новогреческая песня» ор. 16 № 6, т. 27; «Примирение» ор. 25 № 1, т. 29—30).

Малый мажорный септаккорд утрачивает господствующее положение¹¹. Он используется наряду с *малым с уменьшенной квинтой*, *малым минорным и уменьшенным септаккордами*. Реже появляется *большой мажорный септаккорд*, но это не значит, что случаи его применения единичны (Серенада для струнного оркестра, ч. I, т. 1; романсы ор. 6 — «Не верь, мой друг» т. 25; «Отчего» т. 19).

Нонаккорды представлены в музыке Чайковского гораздо скромнее, чем септаккорды и трезвучия. *Малый и большой мажорный нонаккорды* — наиболее распространенные из этой группы гармонии (Симфония № 1, ч. II, т. 13 и 19; Симфония № 6, ч. II, т. 18, 22, 57). В опере «Евгений Онегин» применен *большой минорный нонаккорд* (Сцена письма, т. 130), в романсе «Не верь, мой друг» ор. 6 № 1 в т. 19 возникло первое обращение этого созвучия. Однако это исключения. Интересно и то, что Чайковский использует *обращения* большого мажорного нонаккорда — созвучия, за которыми в теории не закреплены специальные названия (Симфония № 3, ч. I, т. 103—104; романс «Нет, только тот, кто знал» ор. 6 № 6, т. 1).

Наряду с «обычными» в сочинениях Чайковского появляются аккорды, которые в связи с альтерацией утрачивают терцовость фонизма и начинают тяготеть к *целотоновым созвучиям*. Таков *малый мажорный септаккорд с пониженной квинтой* (Симфония № 5, ч. I, т. 448; ч. II, т. 43—44). К целотоновости приводит и «*расщепление*» *квинты в мажорном трезвучии* (романс «Отчего» ор. 6 № 5, т. 9) и в *малом мажорном септаккорде* (Симфония № 6, ч. II, т. 54). Такие созвучия чаще всего расположены на легком времени музыкальной формы: происходит «деформация» мало-

¹⁰ Примеры подобраны так, что доказывают уменьшенное трезвучие в разных функциональных значениях: соответственно, в первом романсе — II₆, во втором — DD₆ на фоне органного пункта D, в третьем — VII₆.

¹¹ Нужно пояснить, что здесь имеется в виду не фонизм малого мажорного (как известно, фонически ему равны II₇^{#1}, DDVII₇^{b3}, DD₇^{#1b5}, VII₇^{b3}, VII₇^{b5}), а характерная интервальная структура доминантсептаккорда. Господство же D₇ утрачивается уже хотя бы потому, что Чайковский использует большее (например, в сравнении с венскими классиками) число септаккордов, имеющих иную интервальную структуру (точнее, тоновую характеристику этой структуры).

заметных элементов — тех, на которые не направлено внимание слушателя. Это как бы второстепенная деталь в картине, которая должна присутствовать, но намеренно не выписывается ярко, чтобы не заслонять главное. Бесспорно, это лишь тенденция, а не норма, и найти примеры противоположного отношения к альтерированным созвучиям в музыке Чайковского можно (романс «О, спой же ту песню» ор. 16 № 4, т. 24—25 и 36—37).

Рассмотрев аккордовые средства, которыми пользуется композитор, можно сделать заключение, что в сравнении с музыкой предшественников в творчестве Чайковского преобладает не «трезвучный», а «септаккордовый» колорит. При этом он более разнообразен, так как септаккорды не сходны по строению: кроме малого мажорного и уменьшенного септаккордов, хорошо знакомых по музыке венских классиков, Чайковский часто обращается к созвучиям малого минорного и малого с уменьшенной квинтой (излюбленный аккорд композиторов-романтиков). В целом диссонантность гармонии Чайковского отвечает задаче художника — отразить коллизии духовной жизни, выступает как средство драматизации музыки¹².

Несомненно, что общая характеристика созвучий, применяемых композитором, в какой-то мере намечает представление о чертах его почерка, но оно очень приблизительно и не дает оснований для выделения стиля композитора из ряда других музыкальных явлений эпохи.

Характеристика функциональных значений аккордовых единиц

К пониманию особенностей письма, манеры композитора в большей степени приближает анализ функциональных средств его гармонического языка. Как отмечалось выше, аккорды в музыке Чайковского имеют единую структуру — терцовую. Единство структуры позволяет представить аккорд как некую единицу, получающую разные значения в связи с тем, что она оказывается на разной высоте и в окружении как бы своих двойников, составляющих ткань музыкального произ-

¹² Более подробно вопрос о выразительной стороне гармонии в рамках небольшого очерка осветить невозможно, так как при его решении следует анализировать каждую конкретную ситуацию звучания и определять место и значение гармонии в каждой из них заново и в соответствии с действием других выразительных средств.

ведения. Это — путь формирования системы функций-значений однотипного созвучия.

Чайковский практически использует *резвучия и септаккорды всех ступеней мажора и минора*, а также некоторые *функциональные единицы мажоро-минора и хроматической системы*, расширяющие границы строгой диатоники. Применение названных средств Чайковским в некотором роде необычно; это будет хорошо видно при анализе гармонических оборотов, в которые включены упомянутые созвучия. Однако уже при характеристике отдельных функциональных единиц нельзя не отметить некоторые интересные детали. В связи с этим нужно остановиться на описании особенностей тонических аккордов, которые очень часто появляются в музыке Чайковского в специфическом виде. Речь идет о тониках натурального и гармонического мажора и гармонического и мелодического минора — об аккордах, объединяемых понятием *тоника с секстой*. Названные аккордовые конструкции присутствуют в музыке Чайковского почти всюду, начиная с романсов ор. 6, Симфонии № 1 и кончая оперой «Пиковая дама», Симфонией № 6 (достаточно напомнить первый аккорд финала Симфонии № 6 — тонический секстаккорд с секстой мелодического h-moll и то созвучие, в которое разрешается первый аккорд в романсе «Нет, только тот, кто знал» ор. 6 № 6, т. 2).

Тоника с секстой в натуральном мажоре образует созвучие, обладающее фонизмом малого минорного септаккорда. В мелодическом миноре эта конструкция складывается в малый септаккорд с уменьшенной квинтой. Отсюда характерное для музыки Чайковского «смягченное» звучание мажора и «обостренный» колорит минора. «Мягкость» мажора композитор услышал в русских народных песнях и, воспользовавшись приемами, свойственными народной музыке, отразил ее в своих сочинениях, передав своеобразие национального русского интонирования. Для подтверждения этого положения обратимся к анализу свадебной песни «Из-за лесу, лесу темного»¹³. Сопоставив фазы мелодии,

соответствующие формуле слогового ритма (♩ ♪) или ее усеченного варианта (♩ ♪ ♪) и его ракохода (♩ | ♪), можно увидеть, что они складываются по вертикали в последование из двух аккордов (пример 1а и «суммирующая» их схема в примере 1б). Однако важно понять, что это не только аккордовые, но и мелодические образования (аккорды составлены из тонов свернувшейся мелодии) и что это последование, имея мелодико-гармоническую природу, указывает на особую связь гармонии и мелодии — их обоюдозависимость.

¹³ Типичность для русской народной песни средств, «образующих» данный музыкальный организм, станет ясной в процессе дальнейшего анализа.

1а Свадебная песня

Из-за
ле-су, ле-су
тем-но-
-го, из-за
са-ди-ку зе-
-ле-но-го.

16 Оборот-матрица

Это последование выступает по отношению к песне как своеобразная матрица (оборот-матрица), которая «отпечатывается» в каждом построении песни при разворачивании ее мелодии (пользуясь языком биологов, можно сказать, что каждое построение песни «считывается» с оборота-матрицы). Оборот-матрица регламентирует выбор опорных, основных звуков в том или ином построении песни, поэтому гармония, зафиксированная в обороте-матрице, получила название Генеральной гармонии — она управляет развитием музыкальной формы. Понятие Генеральной гармонии, *идеальной по природе, латентной (скрытой) по форме существования, отражает согласованность фаз мелодико-гармонического процесса (формы-процесса)*¹⁴. Анализ, направленный на выявление Генеральной гармонии (оборотов-матриц), получил название *матричного анализа музыкальных произведений*.

В ходе матричного анализа обнаруживается фазность музы-

¹⁴ Более подробно см. работы автора этих строк (5, 6, 7).

кального процесса и гармонирование фаз. Идея об их существовании в музыкальном потоке не нова. Понятия ладового момента (Б. Яворский), фразы, гармонического и мелодического оборотов, в частности, и интонации как мелодического оборота (Б. Асафьев), ладоритмической волны (Л. Мазель) отражают теоретические представления о фазности. Однако до матричного анализа не была поставлена проблема гармонирования фаз. В выявлении их гармонического родства — его сущность.

Характерно, что излюбленные композитором аккорды тоники с секстой совпадают с созвучиями Генеральной гармонии, фиксируемой в обороте-матрице этой русской песни: см. т. 53—57 II части Симфонии № 1 (пример 1в); их гармоническая схема очень близка обороту-матрице из песни (пример 1г).

1 в [Pochissimo più mosso] Симфония № 1, ч. II

1 г Гармоническая схема

The image contains two musical examples. Example 1v is a piano score for the second movement of the first symphony, marked 'Pochissimo più mosso'. It shows two staves (treble and bass) with complex chords and melodic lines. Example 1g is a 'Гармоническая схема' (harmonic scheme) for the same piece, showing three chords in a single treble staff. Both examples are in a key with two sharps (F# and C#).

Примечательно, что и в другой симфонии, отражающей облик русской земли и народа, — в Симфонии № 4 созвучия тоники с секстой мажора и мелодического минора в большей степени связаны с характеристиками «фольклорных» персонажей (середина Скерцо, финал) и приобретают особый смысл в контексте общей художественной концепции этого сочинения, известной по программе, изложенной в письме к Н. Ф. фон Мекк. В финале при варьировании известной хороводной песни «Во поле береза стояла» Чайковский, с одной стороны, опирается на народно-песенную гармонию, определяющую развитие напева (пример 2), а с другой, дополняет ее, подключая соответственно, к первому и ко второму созвучиям оборота-матрицы терцовый и секстовый тоны (пример 3). На такую обогащенную гармоническую схему ориентировано гармоническое движение в т. 10—18.

2 Хороводная песня

Во по- ле бе-
Во по- ле куд-
-ре- за сто-
-ря- ва- я сто-
-я- ла,
-я- ла.
Лю- ли,
лю- ли, сто-
-я- ла.

Оборот-матрица

3

В фактуре музыкальных произведений Чайковского следует выделить три принципиально различных способа применения тоника с секстой: 1) включение сексты в аккорд (аккордовая фактура); секста звучит одновременно с полным тоническим трезвучием или его обращением (квинта не опущена) (см.: Симфония № 3, ч. I, т. 230—233, ч. III, т. 35—36; Симфония № 5, ч. I, т. 140—143 — в этом примере VI_7 выступает как тоника с секстой в басу); 2) использование «мерцающей» сексты — добавление сексты к полному тоническому трезвучию перед сменой гармонии или возникновение сексты на сильном или слабом

времени как «свободного» побочного тона, который может быть введен на фоне звучания тонического аккорда, а затем снят, «очистив», «обнажив» основную конструкцию; такая фактура близка народнопесенному типу изложения, народнопесенной музыкальной ткани (см.: Симфония № 5, ч. II, т. 8; Симфония № 1, ч. II, т. 55—57; Симфония № 4, ч. IV, т. 93—95); 3) введение сексты как звука, замещающего квинту тонической гармонии, чаще всего задерживающего ее появление; этот прием можно наблюдать во многих произведениях Чайковского (например, романс «Ночь» ор. 73 № 2, т. 4—5). Первые две фактурные разновидности тоники с секстой характерны для натурального мажора и мелодического минора и значительно реже встречаются в гармонических ладах; третья типична для гармонических мажора и минора.

Использование тоники с секстой — это как бы одномоментное, синхронное введение тонического трезвучия и гармонии VI степени, которые могут звучать и порознь. Если в одномоментном звучании гармоний тоники и шестой степени заложена предпосылка известной по русской песне параллельной переменности, то в «диахронном» включении гармоний I и VI ступеней, столь типичном для русской классической музыки XIX века, эта предпосылка реализуется: тоника замещается гармонией VI степени, обогащая функциональные ресурсы тональности. Нужно отметить, что Чайковский использует субмедианту гораздо чаще, чем медианту, и в этой склонности к VI ступени проявляется его любовь к русскопесенному элементу.

В музыке Чайковского тоника с секстой выступает как созвучие для развития, а не для завершения: оно в некотором роде *вспомогательное*. Чайковский вообще редко отходит от «правила» профессиональной музыки XVI—XIX столетий, предписывающего завершать произведения консонирующим аккордом. Как на исключение можно указать на пьесу «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома», которая заканчивается тоническим малым мажорным септаккордом миксолидийского мажора; такое завершение понятно — в этой композиции Чайковский имитирует приемы народного музицирования.

Здесь же следует напомнить, что в принципе прием прибавления сексты к трезвучию или замены его квинты известен и по музыке венских классиков (например, II₆ и II₆₅ в каденционных построениях у Моцарта, Гайдна, Бетховена), и особенно по музыке романтиков (многочисленные *доминанты с секстой* в произведениях Листа и Шопена). Чайковский не отказывается ни от *субдоминанты с секстой*, ни от доминанты с этим побочным тоном и к названным созвучиям добавляет тонику с секстой. В его творчестве тоника с секстой выходит на видное место, и на первый взгляд кажется, что Чайковский раздвигает ранее сложившиеся функциональные границы применения этого приема. Однако в музыке более ранней поры тоника с секстой уже встречалась:

так, уже И. С. Бах тоже обращался к подобным комплексам (например, подход к кульминации в органной прелюдии из цикла «Прелюдия и fuga g-moll»). Возникает вывод, что и на уровне функциональности нельзя «схватить» специфику гармонии Чайковского.

Доминантовая группа аккордов представлена у Чайковского не только хорошо известными по музыке венских классиков и романтиков созвучиями (D_{5_3} и D_7 с обращениями, D_7^{\flat} , D_9 , VII_6 гармонического минора и мажора, VII_{5_3} натурального минора во фригийском обороте, VII_7 с обращениями), но и менее обычными гармониями: III_{5_3} в мажоре и миноре (реже III_7^{\flat}), а также созвучиями, названными впоследствии в музыкальной теории «рахманиновской гармонией» и «прокофьевской доминантой». Примеры на применение композитором трезвучия III ступени можно найти в главной партии I части Симфонии № 3 (т. 85—88), в романсе «Скажи, о чем в тени ветвей» ор. 57 № 1, т. 8. «Рихманиновская гармония» (VII_7^{\flat}) неоднократно звучит во вступлении к увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» (т. 30—37 и 70—77), в романсе «Пойми хоть раз» ор. 16 № 3 (т. 9), во вступлении к Симфонии № 3 (т. 1; далее на фоне органного пункта доминанты оборот с VII_7^{\flat} появляется в этом разделе много раз). «Прокофьевская доминанта» (условно — доминантовый септаккорд с большой септимой и повышенной, увеличенной квинтой) в типичном разрешении, когда терция, квинта и септима идут параллельным движением вверх на полутон, встречаются и в Первой симфонии Чайковского (ч. III, т. 90—93), и в Пятой (ч. I, т. 329—330). Вводнотоновая гармония VII мажорной ступени (одна из разновидностей «прокофьевских доминант») использована композитором в романсе «Благословляю вас, леса» ор. 47 № 5 (т. 19 и 20), а также во второй теме из II части Симфонии № 2 (т. 30).

Чайковский включает в свои сочинения гармонию доминантового нонаккорда, как малого, так и большого (например, в романсах «Ни слова, о друг мой» ор. 6 № 2, т. 16 и 18; «Я ли в поле да не травушка была» ор. 47 № 7, т. 4; «На землю сумрак пал» ор. 47 № 3, т. 9 от конца; «Отчего» ор. 6 № 5, т. 18 и 20; «Забуть так скоро», т. 45).

Нередко композитор пользуется *альтерированными аккордами доминантовой группы*: $D_{5_3}^{\sharp 5}$, $D_{5_3}^{\sharp 5 \flat 5}$, $D_7^{\flat 5}$, $D_7^{\sharp 5}$, $D_7^{\flat 5 \sharp 5}$, $D_9^{\sharp 5}$, $VII_7^{\sharp 3}$, $VII_7^{\flat 3}$. Характерные для музыки эпохи романтизма, а затем для творчества Скрябина альтерированные доминанты появляются уже в первых сочинениях Чайковского и присутствуют в произведениях, создававшихся на протяжении всего его творческого пути. По поводу альтерации аккордов доминанты следует заметить, что прием этот шире и разнообразнее используется Чайковским в раннем периоде творчества — романс «Отчего» ор. 6 № 5, т. 9

($D_{6_5}^{\#5b5}$), в симфониях: № 1 — ч. I, т. 59—61 ($D_{6_5}^{b5}$), т. 158 ($D_{6_5}^{\#5}$); ч. III, т. 58 ($VII_{6_5}^{\#3}$); т. 232 ($D_7^{\#5}$); ч. IV, т. 49 ($D_{5_3}^{\#5}$); № 2 — ч. II, т. 83 ($VII_{6_5}^{b3}$); ч. III, т. 39—40 (в энгармонической модуляции из G-dur в H-dur обращение малого мажорного нонаккорда с повышенной квинтой при разрешении в H-dur трактовано как $D_{4_3}^{\#5b5}$ — доминантовый терцквартаккорд с расщепленной квинтой), № 3 — ч. I, т. 190 ($D_9^{\#5}$); ч. V, т. 2 ($D_{6_4}^{b5\#5}$); т. 69 ($D_{4_3}^{b5}$); № 4 — ч. I, т. 56, 58, 257 ($D_{4_3}^{b5}$); т. 364 ($VII_{6_5}^{b3}$ как задержание к $D_{4_3}^{b5}$); ч. IV, т. 40 и 129 ($D_{4_3}^{b5}$); № 5 — ч. I, т. 191 ($D_{4_3}^{b5}$); ч. II, т. 43 ($VII_{6_5}^{b3}$ как задержание к $D_{4_3}^{b5}$); № 6 — ч. I, т. 78—82 ($D_{4_3}^{b5}$); т. 225 ($D_7^{\#5}$); ч. II, т. 54 ($D_{4_3}^{b5}$ переходит в $D_{6_4}^{b5\#5}$ — в «скрябинскую» гармонию); ч. IV, т. 14 ($D_{4_3}^{b5}$); т. 99 (D_7^{b5}). Как видно, в первых трех симфониях встречаются восемь разнотипных созвучий альтерированных доминант, а в трех последних лишь четыре. При этом в Четвертой симфонии фактически использован только один тип, а в Пятой — два типа подобных комплексов.

Субдоминантовая группа аккордов расширена благодаря введению большого количества характерных аккордов альтерированной субдоминанты, включающей IV повышенную ступень лада; по звуковому составу эти аккорды совпадают с *аккордами двойной доминанты*, но, разрешаясь в тоническую гармонию, они теряют свое значение доминанты к доминанте. Среди этих созвучий преобладают либо малый мажорный и уменьшенные (на II повышенной и на IV повышенной ступенях) септаккорды или их альтерированные варианты, фонизм которых равен малому мажорному септаккорду — $IV_7^{\#1} \text{ум.} (DDVII_7)$, $IV_7^{\#1b3} \text{ум.} (DDVII_7^{b3})$, $II_7^{\#3} (DD_7)$, $II_7^{\#1\#3b5} (DD_7^{\#1b5})$. Среди альтерированных субдоминант и совпадающих с ними по звучанию и записи двойных доминант чаще, чем среди обычных доминант, встречаются созвучия, в которых намечается тенденция к целотонности, к преодолению «терцовоаккордового» фонизма — $II_7^{\#ab5} (DD_7^{b5})$, $IV_7^{\#1b3} \text{мал.} (DDVII_7^{b3} \text{мал.})$; в частности, фонизм мажорного септаккорда с низкой квинтой в музыке Чайковского в большей степени связан именно с функцией двойной доминанты, а не доминанты.

Среди «обычных» аккордов субдоминантовой группы нет тако-

го, который бы не встретился в музыке Чайковского: $IV_{5\flat}$, $II_{5\flat}$, $VI_{5\flat}$ и их обращения, II_7 с обращениями широко представлены в произведениях композитора. Септаккорд VI ступени чаще используется не как самостоятельная функциональная единица, а как тоника с секстой¹⁵. Септаккорд IV ступени встречается реже. Названные гармонии обычно возникают в диатонических секвенциях (секвенцаккорды), например, в романсе «Погоди» ор. 16 № 3, т. 14, где появляются «редкие» гармонии — VI_7 и III_7 . Однако септаккорды IV и VI ступеней используются и вне секвенций (романсы «Средь шумного бала» ор. 38 № 3, т. 86; «Кабы знала я, кабы ведала» ор. 47 № 1, т. 116—122; «Серенада Дон Жуана» ор. 38 № 1, т. 22).

В очень редких случаях в музыке Чайковского появляется нонаккорд II ступени. Например, в Сцене письма из оперы «Евгений Онегин» композитор дважды проводит гармонический оборот, включающий этот аккорд (т. 130 и 136).

Гармонии альтерированной II ступени представлены неаполитанским секстаккордом, септаккордом на II низкой ступени и септаккордом II ступени с повышенным основным тоном ($II_7^{\sharp 1}$).

Последняя встречается в произведениях Чайковского, но не может быть отнесена к типичным для его стиля (Симфония № 1, ч. II, т. 62 — $II_{6\flat}^{\sharp 1}$ по H-dur; на основе замены этого аккорда осуществлена энгармоническая модуляция; Симфония № 2, ч. II, т. 103 и 105 — $II_2^{\sharp 1}$; «Франческа да Римини», т. 362—363). Неаполитанский секстаккорд своей, условно говоря, театральностью в целом противоречит интонационности музыки Чайковского, и, несмотря на то, что можно привести не один пример использования этого аккорда, правомерно утверждение, что данная гармония также не характерна для творчества композитора: она не подчеркивается так часто, как, например, в музыке Скрябина. Приведем несколько названий тех произведений, в которых звучит эта гармония: романсы «Уноси мое сердце» («Певнице»), т. 5—6; «Зачем?» ор. 28 № 3, т. 37; «О если б ты могла» ор. 38 № 4, т. 30—31; «То было раннею весной» ор. 28 № 2, т. 24; Симфония № 1, ч. I т. 35—36; Симфония № 6, ч. IV, т. 73—81 ($II_{5\flat}^{\flat 1}$). Изредка в музыке Чайковского можно встретить септаккорд II низкой ступени. Так, в «Серенаде Дон Жуана», стремясь стилизовать колорит испанской народной музыки, композитор вводит это созвучие (ор. 38 № 1, т. 8).

¹⁵ Отличие VI_7 от тоники с секстовым тоном в басу (формально это созвучие тождественно VI_7) состоит, на наш взгляд, в том, что первый входит в связи кварто-квинтового и терцового соотношения, а тоника с секстой появляется лишь после D_7 (и его обращений) или перед ним, то есть выступает в оборотах, в которых секундовое соотношение аккордов «трансформируется» в кварто-квинтовое.

Чайковский обращается и к функциональным средствам мажоро-минора (одноименного и параллельного). Чаще это резвучия $VI\flat, III\flat, VII\flat$ мажорного лада. Из них наиболее употребительна гармония VI низкой ступени (тенденция к плагальности), по звуковому составу приближающаяся к $DDVII\flat^3$ (опера «Евгений Онегин», Сцена письма, т. 183 и 188 — $VI\flat_6$; Симфония № 3, ч. II, т. 264 и 268 — $VI\flat_6$; романс «День ли царит» ор. 47 № 6, т. 7 — $III\flat$; романс «На землю сумрак пал» ор. 47 № 3, т. 33 — $III\flat$; увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», т. 23 от конца — $VII\flat$).

Миноро-мажорные гармонии используются композитором редко. Для примера можно назвать лишь «шубертову» шестую, введенную Чайковским в т. 23 первой части Симфонии № 5 (это созвучие нотировано композитором по *e-moll* со звуком *dis*, а не *es*, но это не меняет существа дела) и в разработке первой части Симфонии № 6 (т. 164—165) после тоники *c-moll*, равной «шубертовой» шестой по отношению к следующему за ней тоническому квартсекстаккорду *e-moll*.

Итак, в результате анализа можно сделать вывод о существовании некоторых созвучий, которыми в отличие от других музыкантов наиболее часто пользуется Чайковский. Прежде всего это тоника с секстой и аккорды из группы двойной доминанты. Вместе с тем следует признать, что по конструктивному, фоническому и функциональному составу гармония этого композитора все-таки мало отличается от гармонических средств его современников и предшественников.

Гармонические последования — индексы стиля

Гармонические обороты, которые в теории музыки принято классифицировать как *автентические и плагальные (полуавтентические и полуплагальные)* в сочинениях Чайковского, как и в композициях других авторов XVIII—XIX столетий, используются очень широко. Достаточно напомнить многократные чередования тоники и субдоминанты в главной партии первой части Симфонии № 5 или последования, образованные септаккордом II ступени (с обращениями) и тоникой в романсе «Он так меня любил» (ор. 28 № 4, т. 1—3), в финале Симфонии № 6 (последние обороты), автентические связи аккордов в первых тактах пьес «У камелька», «Баркарола», «Осенняя песня» из цикла «Времена года».

Часто появляются в его произведениях *плагальные обороты мажоро-минора*. Особенно распространены последования, состав-

ленные из чередований тоники и гармонии VI низкой ступени (например, кода из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта»).

Отдельно следует остановиться на характеристике оборотов, образованных доминантсептаккордом (с обращениями) и трикой с секстой, а также на описании последований DD—T. Именно они, и особенно последования D—T⁶ (D — t⁶), T⁶ — D (t⁶ — D)¹⁶, могут быть названы своеобразными «индексами» гармонического стиля Чайковского. Однако надо заметить, что и они встречаются не только в творчестве Чайковского, но и в произведениях Рахманинова, Танеева, Метнера, Скрябина и даже у Баха, Шопена. И опять мы вынуждены подчеркнуть, что *специфику* стиля даже эти последования гармоний однозначно не выявляют. Оказывается, что можно описать лишь типичные (но не специфические) для Чайковского черты гармонии: отличие гармонии Чайковского от гармонии предшественников и современников можно показать лишь через количественные (частота использования средств), а не качественные характеристики.

Интересующие нас обороты представляют собой в некотором роде «*модернизированные*» варианты обычных для европейской музыки *автентических и плагальных последований*. В чем же заключается эта модернизация? Введение сексты в тонику сняло волевой характер последований, устранив «прямолинейное» разрешение доминанты в «жесткую», «твердую» тонику, преобладающее в музыке венских классиков и романтиков. В мажоре это привело к тому, что автентический оборот приобрел черты *натурально-ладового последования параллельного минора — типичного для русских песен*. Совпадая по внешним признакам с прерванным оборотом (D — VI), реально он звучит как последование VII₇ — t₇ в натуральном миноре: общность колорита этого последования с такими народнопесенными гармоническими оборотами обеспечивается однотипностью составляющих его аккордов и связей, свойственных Генеральной (матричной) гармонии русских песен (ср. примеры 1в, 1г с примерами 1а, 1б).

В связи с этим нужно отметить обстоятельство, весьма важное для понимания русской национальной природы мышления Чайковского. В народных песнях в ходе развертывания музыкальной формы аккорды воспроизводящихся в ней оборотов-матриц звучат, как правило, фрагментарно. Так, аккорды оборота-матрицы приведенной выше песни в каждом построении этого одноголосного варианта представлены одним звуком. В условиях многоголосной импровизации они могут быть репрезентированы не одним, а двумя или тремя и даже всеми четырьмя образуя-

¹⁶ В связи с тем, что Чайковский пользуется в основном доминантой гармонического минора, тоника с секстой, размещаемая перед доминантовой гармонией, обычно включает VI высокую ступень. Композитору, видимо, необходимо было устранить специфический колорит хода на увеличенную секунду, присущий гармоническому минору.

щами их тонами¹⁷ — соответственно, тоны составляют интервалы и аккорды. Эти интервалы и аккорды выступают как взаимозаменяемые, поскольку входят в одно созвучие из оборота-матрицы. В таких условиях созвучие *dis-fis-gis-h* оборота-матрицы рассмотренной песни в реальной хоровой фактуре народного многоголосия может представляться то сегментом *dis-fis-h* (тоника), то тоникой с секстой без квинтового тона: *dis-gis-h*. При чередовании этих созвучий с аккордом *fis-ais-cis-e* возникают реальные отношения аккордов, которые музыковеды характеризуют понятием «ладовая переменность». У Чайковского, использующего в фактуре, как правило, «полнозвучные» аккорды (без пропусков тонов), возможности такой переменности реализуются *постоянно*. Именно здесь заложены причины и столь частого включения гармонии VI ступени, и секвенцирования оборота в параллельную тональность, и отклонений в параллельные тональности, то есть приемов, описанных музыковедами как типичных для Чайковского (8, 5; 9, 8; 9, 20; 9, 11).

Интересно и другое: в полуавтентическом обороте тоника с секстой для следующей за ней доминанты оказывается септ-аккордом II ступени, что усиливает плагальность. Перестройка тоники с секстой во II ступень к доминанте намечает тенденцию к квартовой переменности, отмеченной Н. Н. Синьковской (9, 74), и к плагальным отклонениям в область доминанты. Названная тенденция реализуется и в другом, близком этому и нередко используемом Чайковским приеме. Речь идет об отклонении в тональность доминанты плагальным оборотом (II₄ — T или II₆ — T) — своеобразном закреплении доминантовой гармонии в половинной каденции или в «квазикаденционном» обороте (Симфония № 4, ч. II, т. 8—9; романс «Погоди» op. 16 № 2, т. 9 и 11; Симфония № 5, ч. I, т. 19—20). Как видно, и автентический и полуавтентический обороты после введения сексты в тонику приобрели иную функциональную окраску. Наконец, еще одна деталь — последование T⁶ — D₇ (t⁶ — D₇) превращается в эллиптическую конструкцию: Чайковский утверждает и здесь тенденцию к диссонантности, так как тоника с секстой выступает как II₇, переходящий уже не в свою тонику, а в диссонирующую доминанту к тональности субдоминанты¹⁸.

Можно сделать вывод, что в склонности к «смягчению» внутриладовых тяготений в мажоре вследствие перестройки его автентических оборотов в построениях, обладающих окраской натурально-ладовой *минорной* автентичности, в склонности к превращению в плагальные полуавтентических оборотов и созданию их

¹⁷ В этом случае будет звучать и характерная тоника с квинтой и секстой одновременно.

¹⁸ Усиливается и тенденция к неустойчивости, отмеченная Н. Н. Синьковской (9) и другими исследователями, обеспечивающая текучесть и драматизацию направленной на слушателя формы (Б. Асафьев).

диссонантной суммарной окраски — основные тенденции в «модернизации» Чайковским автентических и полуавтентических последований, состоящих из аккордов тоники и доминанты.

Как отмечалось, введение тоник с секстами, которые представляют собой совмещение гармонии тоники и VI ступени, как бы выравнивало эти созвучия в функциональном ряду, сделало их «заместителями» друг друга; они объединились в колорированную, допускающую терцовую замену, обобщенную мажорно-минорную, мягко диссонирующую тонику. В результате многочисленные обороты $T - VI - T$ ($T - VI, VI - T$), с одной стороны, стали восприниматься как перекрашивание повторяющейся тоники, а с другой, они не утратили и выразительность смены гармоний — в них реализуется все та же тенденция к плагальности. Для примера назовем здесь лишь два произведения, в которых Чайковский использует типичные соединения T и VI : романс «Ни слова, о друг мой» ор. 6 № 2, т. 6—7 и Симфонию № 4, ч. III, т. 3—6. Заметим, что обороты с гармонией VI ступени — наиболее распространенные в группе последований с аккордами побочных ступеней, характерных для музыки Чайковского и других русских композиторов XIX века: как известно, в русской музыке нередки соединения VI и III, VI и II, III и VII в натуральном миноре и т. п.

«Модернизация» плагальных оборотов заключается в обострении тяготений, в превращении последований $S - T$ и $II_7 - T$ в $DD - T$. Уже в первых сочинениях композитор использует обороты, образованные этими аккордами. Но если в ор. 6 они встретились всего лишь трижды (дважды DD перешла в T_{64} и один раз в t_{53}), то в более поздних произведениях Чайковский обращается к ним неоднократно. Особенно часто звучит последование $DDVII_7^{b3} - T$, включающее ту разновидность двойной доминанты (альтерированной субдоминанты), которая близка гармонии VI низкой ступени и совпадает с аккордами, часто вводимыми Чайковским в эллипсисы и энгармонические модуляции (например, в Симфонии № 4, ч. II, т. 291—299). Широкая распространенность этого оборота во многом обеспечивает единство стиля¹⁹.

Обобщая предшествующие рассуждения, можно утверждать, что Чайковский склоняется к использованию последований $T^6 - D_7(t^6 - D_7)$ и $DD - T$, функциональность которых имеет плагальную окраску, и что при этом данная плагальность необычна.

В связи с усилением тенденции к плагальности в музыке Чайковского следует охарактеризовать функциональное последование $D - S$. Необычность положения субдоминанты в обороте (общеизвестные нормативы, отражающие функциональную логику

¹⁹ Именно обороты $DD - T$ трактуются в советском музыкознании как лейт-гармония П. Чайковского (см. 12, 47; 9, 45—49).

музыки венских классиков, указывают на «недопустимость» следования S за D) резко выделяет ее, и этот акцент не противоречит общей суммарной плагальности, окрашивающей сочинения русского композитора. Для нас важно, что он часто встречается у Чайковского (Симфония № 5, ч. I, т. 83, ч. II, т. 56—58, 64—65, 68—69; Серенада для струнного оркестра; Элегия, т. 8, 14—15, 26—27, 34—35; романс «Забыть так скоро», т. 6—7; симфоническая поэма «Франческа да Римини», «Рассказ Франчески», т. 336; опера «Евгений Онегин», Сцена письма, т. 103—104, 152—153, 162—163, 261—264, 289—292). Однако примеры подобных оборотов можно найти и в музыке Монтеверди, И. С. Баха, Бетховена, Шумана, других европейских и, конечно, русских композиторов. Поэтому склонность Чайковского к использованию этого последования не следует связывать с национальной (русской) спецификой лада, якобы развивающегося по функциональной логике минора, отражаемой формулой T — D — S — T (8, 53). Целесообразнее объяснить последование D — S с позиций, учитывающих более общие нормы построения музыкальной формы, в частности, опираясь на нормы мышления, вскрываемые матричным анализом. Дело в том, что обороты-матрицы в процессе воспроизведения могут появляться в обратном (ракоходном) движении. Последования Генеральной гармонии, представленные полным набором функций (T — S — D — T) или его усеченными вариантами (T — S — D, S — D — T и S — D), в ракоходном проведении будут давать те формулы, которые включают переход доминанты в субдоминанту — T — D — S — T, T — D — S, D — S (см. анализ романса Чайковского «Забыть так скоро», в котором используется описанный прием, пример 4).

На этом можно завершить характеристику типичных для Чайковского «внутритональных» оборотов, образуемых гармоническими элементами.

Модуляционные приемы

Как и другие композиторы-классики, Чайковский широко пользуется *модуляционной техникой*. Соединяя тональности разных степеней родства, он обращается ко всем типам модуляций: а) через *общий аккорд*; б) с помощью *эллипсиса*; в) с помощью *энгармонизма*. В двух последних случаях образуются обороты, среди которых можно найти если и не специфические для музыки Чайковского, то, по крайней мере, широко распространенные в ней.

Чайковский часто включает в произведения *эллиптические* обороты. Типичные для европейской классической музыки эллипсисы, образованные последованием доминант, в частности, так называемые цепочки доминант (например, т. 266—288 в финале Симфонии № 4), дополнены у Чайковского сопряжениями доминант, принадлежащих тональностям мажоро-минорного родства

(Симфония № 1, ч. IV, т. 510—511 — $\underbrace{D_6}_{G\text{-dur}} - \underbrace{D_{64}}_{Es\text{-dur}} - T$;

Симфония № 3, ч. III, т. 81 — $\underbrace{II_2 - DD_2}_{H\text{-dur}} = \underbrace{D_2}_{Ges\text{-dur}} - \underbrace{D_7}_{Es\text{-dur}}$).

Возможны и цепочки уменьшенных септаккордов (финал Симфонии № 4, т. 282—283). Чайковский, предпочитая диссонантную окраску звучания, часто обращается и к более сложным видам эллипсиса — оборотам, в которых доминанты первой тональности переходят в VII₇ и II₇ (с обращениями) следующей, или к соединению двойных доминант (субдоминант) первой тональности с доминантами или субдоминантами следующей. Приведем несколько примеров из симфоний:

Симфония № 1:

ч. I, т. 297—298: $D_{43} - II_{65}$
h-moll fis-moll

ч. III, т. 59 и 63: $D_7 - VII_7$
A-dur Fis-dur

ч. IV, т. 380: $DDVII_{65}^{b3} - DDVII_7^{b3}$
h-moll D-dur (d-moll)

Симфония № 2:

ч. I, т. 44—47:

$\underbrace{II_7 - VII_7 - DD_7 - D_{43}}_{f\text{-moll}} \quad \underbrace{DDVII_7 - II_7}_{c\text{-moll}}$
 $\underbrace{DDVII_7 - II_7}_{B\text{-dur}} \quad \underbrace{VII_7 - D_7}_{Es\text{-dur}} \quad \underbrace{DD VII_7 - DDVII_7^{b3}}_{c\text{-moll}}$

орг. пункт на D c-moll

ч. II, т. 26—27: $D_{53} = T DDVII_7^{b3} \quad D^2 VII_{43} = DDVII_{43} - D_{65}$
e-moll H(h-moll) e-moll G-dur

ч. III, т. 56—66 (гармонизация нисходящей хроматической гаммы).

$\underbrace{II_2 - D_{65}}_{G\text{-dur}} \quad \underbrace{DDVII_7 - D_{65}}_{D\text{-dur}} \quad \underbrace{DD_7^{b5} - D_7}_{G\text{-dur}}$
 $\underbrace{DD_{43} - DD_{43}^{b5} - D_7}_{e\text{-moll}} \quad \underbrace{DDVII_7^{b3} - D_6}_{D\text{-dur}}$

ч. IV, т. 343—344: $VII_{43} \quad DD_7 = DD_2^{\#1}$
h-moll D-dur As-dur

Симфония № 3:

ч. I, т. 5—7: $D_7 \quad VII_{65} \quad II_2 \quad D_7$
d-moll g-moll a-moll d-moll

ч. I, т. 139—141: $\frac{DDVII_{43}^{b3} - DD_2^{\#1}}{g\text{-moll (G-dur)}} \quad DD_{43}^{b5} \quad h\text{-moll}$

ч. I, т. 377—378: $\Pi_2 \quad DDVII_{65}^{b3} = D_7$
 h-moll $D\text{-dur}$ $Es\text{-dur}$
 (или t_6^6
 6_4
 по e-moll)

Симфония № 4:

ч. IV, т. 282—283 (цепочка уменьшенных септаккордов)

$DD_2^{\#1} \quad VII_2 \quad \Pi_7$
 F-dur $g\text{-moll}$ F-dur

Симфония № 5:

ч. II, т. 88—89: $D_7 \quad \Pi_2$
 as-moll $cis\text{-moll}$

ч. IV, т. 532—534: $\frac{D_2 - t_2}{e\text{-moll}} \quad D_7 \quad \frac{II_{43}^{b5} - D_7}{E\text{-dur}}$
 e-moll $fis\text{-moll}$ E-dur

ч. IV, т. 536: $D_7 \quad \frac{II_{43}^{b5} - D_{53}}{E\text{-dur}}$
 fis-moll E-dur

Симфония № 6:

ч. I, т. 238—239: $D_7 \quad VII_7 = DDVII_7 \quad D_7 \quad VII_7$
 Ces-dur as-moll $D\text{-dur}$ b-moll

ч. IV, т. 14: $D_{43} \quad \Pi_{43} = t_6^6 \quad \frac{D_{43} - D_{43}^{b5} - t}{e\text{-moll}}$
 fis-moll h-moll e-moll

ч. IV, т. 131: $VII_{65} \quad \frac{D_9 - t_{64}^6 - D_9}{h\text{-moll}}$
 e-moll h-moll

ч. IV, т. 138: $DDVII_{65}^{b3} - D_{65}$
 h-moll A-dur

Анализируя приведенные схемы эллиптических оборотов, необходимо отметить, что Чайковский использует почти все возможные последования функций: переводит D первой тональности в D второй, D первой в VII второй, D первой во II второй и далее, соответственно, VII в D, VII в VII, VII во II, II в D, II в VII. Редки лишь переходы Π_7 одной тональности в Π_7 следующей. Вместо них композитор обращается к соединениям двух альтерированных субдоминант — двойных доминант ($DDVII_7^{b3} - DDVII_7^{b3}$).

На протяжении всего творческого пути композитор постоянно обращался к приему *энгармонической* модуляции. Очень распространены в музыке Чайковского *энгармонические модуляции через малый мажорный септаккорд*. При этом энгармонически заменяемый мажорный септаккорд выступает в разных значениях, а не ограничивается функциями D_7 и $DDVII_{65}^{b3}$. В названных ниже фрагментах из симфоний типичные случаи замены D_7 на $DDVII_{65}^{b3}$ и обратно не расшифровываются цифровками, необычные же энгармонические замены малого мажорного септаккорда «комментированы» ими:

Симфония № 1:

$$\text{ч. II, т. 62: } \Pi_{65}^{\#1} = DD_{43}^{\#1b5} \quad (\text{или } D_7 = DD_{43}^{\#1b5});$$

H-dur As-dur A-dur As-dur

$$\text{ч. II, т. 120—125: } \Pi_{65}^{\#1} = D_7 = DDVII_{65}^{b3}; \quad \text{ч. III т. 286—287,}$$

Ges-dur E-dur Es-dur

Симфония № 2, ч. I, т. 24—25; ч. IV, т. 142—143;

Симфония № 3, ч. I, т. 116—117, 161, 213—214, 369—371, 375;

Симфония № 4, ч. I т. 9—10, 42—44, 256—257, 266—267, 280—282;

$$\text{ч. III, т. 64, 134—136, 68: } VII_{7}^{b3} = D_2; \quad \text{ч. IV, т. 178—179;}$$

F-dur H-dur

$$\text{Симфония № 5, ч. I, т. 24—25: } DDVII_{7}^{b3} = \Pi_{7}^{\#1}; \quad \text{т. 260:}$$

e-moll G-dur

$$DDVII_{2}^{b3} = DD_{43} \quad \text{т. 320—321; ч. III, т. 225—226; ч. IV,}$$

A-dur es-moll

т. 222—223, 523—524;

Симфония № 6, ч. I, т. 225; ч. II, т. 51—52.

Энгармонизм увеличенного трезвучия используется Чайковским меньше, чем энгармонизм малого мажорного септаккорда. Однако случаи подобного перехода в новую тональность не единичны: Симфония № 1, ч. II, т. 5—9; Симфония № 2, ч. III, т. 389—391; ч. IV, т. 234—238; Симфония № 3, ч. II, т. 262, ч. III, т. 69—70, 153—154, ч. IV, т. 53—61, 140—143; Симфония № 4, ч. I, т. 17—20, ч. IV, т. 10—19, 277; Симфония № 5, ч. II, т. 98—99, ч. IV, т. 509—510.

Значительно реже встречается *энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд*. Однако композитор не отказывается и от этого приема: Симфония № 1, ч. II, т. 44—46; Симфония № 2, ч. III, т. 78—79, ч. IV, т. 345; Симфония № 4, ч. IV, т. 400; Симфония № 5, ч. I, т. 227—230; Симфония № 6, ч. I, т. 263—277.

Исключительными можно считать случаи *энгармонических модуляций через малый септаккорд с уменьшенной квинтой* (Сим-

фония № 2, ч. IV, т. 389—390: $\Pi_2^{b5} = \text{VII}_2$); через энгармо-

низм $D_7^{\#5}$ (Симфония № 2, ч. IV, т. 157—158:

$$D_2^{\#5} = DDVII_7^{b3} \text{ мал.});$$

Des-dur C-dur

через энгармонизм $D_7^{b5\#5}$ (Симфония № 2, ч. III, т. 68:

$D_9^{\#5} = D_{\frac{4}{3}}^{b5\#5}$; взято третье обращение $D_9^{\#5}$ — звуки
D-dur Fis-dur
g-a-cis-eis-h).

Анализ романсов может дать еще несколько редких случаев энгармонической замены аккордов (например, в романсе «Погоди» оп. 16 № 2 встречается разрешение малого мажорного септ-аккорда как $\text{VII}_{\frac{4}{3}}^{b5}$ — т. 13), однако общая картина изменится

мало. Наиболее распространенным у Чайковского является модулирование через малый мажорный септаккорд с превращением D_7 в $DDVII_{\frac{6}{5}}^{b3}$ или наоборот (возможны и обращения этих аккордов).

Чайковский широко использует прием объединения энгармонизма D_7 с эллипсисом. Возможны два способа их связи: а) эллиптически введенная доминанта или альтерированная двойная доминанта ($DDVII_7^{b3}$) энгармонически заменяется на аккорд новой тональности; б) введенная обычным путем доминанта или альтерированная двойная доминанта ($DDVII_7^{b3}$) энгармонически замещается аккордом новой тональности и за ним следует эллиптически включаемый аккорд третьей тональности. Подобных оборотов немало в произведениях Чайковского разных жанров, но мы назовем лишь фрагменты из его симфоний: Симфония № 3, ч. I, 368—369; Симфония № 4, ч. I, т. 259 и 260, ч. IV, т. 49—50, 101, 102 и 107, 259—262, 271; Симфония № 5, ч. I, т. 479—481; ч. II, т. 53—54, 138—139; ч. IV, т. 528—530; Симфония № 6, ч. I, т. 227—228, 259—261.

Тональные планы

Вопрос о тональных планах в произведениях Чайковского — это сложная проблема²⁰, так как понятие «тональный план» представляет разветвленную разноуровневую

²⁰ Некоторые грани этой проблемы освещены в публикациях (3, 9, 11).

систему тональных отношений между частями в циклических формах, между «обособленными» разделами внутри одной композиции (например, тональный план экспозиции сонатной формы), наконец, между соседними тональными «узлами» музыкальной формы («сплошной» тональный план). У Чайковского в каждом произведении тональные планы индивидуальны. В этом нетрудно убедиться, если рассмотреть тональные отношения между частями циклов в его симфониях и в первом и последнем опусах романсов. Схемы тональных отношений между частями циклов не совпадают ни в симфониях, ни в романсах. Это хорошо видно на следующих таблицах:

Таблица 1

Соотношения тональностей в симфониях

Симфонии	части				
	I	II	III	IV	V
№ 1	g-moll	Es-dur	c-moll	G-dur (moll)	D-dur
№ 2	c-moll	Es-dur	c-moll	C-dur	
№ 3	D-dur (d-moll)	B-dur	d-moll	h-moll	
№ 4	f-moll	b-moll	F-dur	F-dur	
№ 5	e-moll	D-dur (h-moll)	A-dur	E-dur	
№ 6	h-moll	D-dur	G-dur	h-moll	

Таблица 2

Соотношения тональностей в романсах

Романсы	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6
op. 6	cis-moll	e-moll	A-dur	Ges-dur	D-dur	Des-dur
op. 73	cis-moll (E-dur)	f-moll	As-dur	E-dur	As-dur	a-moll

К устойчивым принципам организации тонального плана в симфониях можно отнести лишь «внешний» признак — тональное обрамление (крайние части в одной тональности, точнее, на одном высотном уровне). Но в романсах не действует и он (см. op. 73).

Между разделами формы также нет постоянных тональных соотношений. Так, в первых частях симфоний различны даже отношения главной и побочной партий в экспозиционных разделах — те связи, которые в наибольшей степени «стандартизированы» в расхожих суждениях о музыке эпохи классицизма: Симфония № 1 — g — D; № 2 — c — Es; № 3 — D — h; № 4 — f — as; № 5 — e — D; № 6 — h — D (отношение главной и побочной партий аналогично I ч. Симфонии № 2).

Еще более разнообразную картину являют собой «сплошные» тональные планы: в них нет единой схемы и среди них невозможно отыскать типы, характеризующие манеру композитора. Вероятно, тональные планы должны быть индивидуальны в каждом сочинении (или обладать тенденцией к индивидуализации) для того, чтобы в совокупности с другими средствами обеспечить всей форме неповторимость. В этом Чайковский продолжает развивать подход к трактовке тональных планов, который определен в творчестве композиторов-романтиков.

Тональные планы соответствуют тем «комбинированным» ладам, которыми пользуется Чайковский. В его музыке можно найти тональные планы, вписывающиеся в диатонические, мажоро-минорные, целотоновые, хроматические, тон-полутоновые звукоряды. По уменьшенному септаккорду (в системе симметричного звукоряда тон-полутон) разворачивается тональный план в первой части Симфонии № 4. Нередки переходы в параллельные тональности²¹ (9, 20). Часто композитор ставит в один ряд тональности и диатонического, и мажоро-минорного родства, и далекие тональности: мажоро-минорные звенья соединяются с диатоническими. Так, в первой части Симфонии № 1 тональный план, по которому идет развитие побочной партии в экспозиции, включает большетерцовые отношения тональностей Fis-dur — D-dur (т. 162—173). В Симфонии № 6 в тональных планах обнаруживаются другие соотношения, свойственные мажоро-минору: во второй части в т. 45—46 обыгрывается связь D-dur — C-dur; в первой части в т. 242—243 возникает отношение es-moll — h-moll («шубертова» шестая). В четвертой части Симфонии № 5 в т. 148—149 соединены тональности A-dur и C-dur (малотерцовое отношение). В Симфонии № 4 в последних шестнадцати тактах Скерцо, после построения, звучащего в Des-dur, появляется восьмитакт, проведенный в F-dur — возникает типичное для мажоро-минора большетерцовое отношение мажорных тональностей. Но «комбинированная» ладовая система слишком широка: она может характеризовать и тональные планы из сочинений многих других композиторов. Указание на то, что тональный план не противоречит этой системе, не объясняет логики смен тональностей, не раскрывает и специфики тональных схем. В этом смысле оно оказывается малосодержательным и почти бесполезным. Поэтому, анализируя тональные планы, нужно к каждому из них найти ключ, а не ограничиваться суждением, что схема тональных связей в целом отражает интервальные и функциональные ресурсы той или иной ладозвукорядной конструкции.

²¹ Аналогичные связи можно наблюдать и в творчестве других русских композиторов — М. Глинки, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, С. Рахманинова и др.

Гармония и форма

В музыке Чайковского гармония — важный фактор становления формы. Она выступает как средство экспонирования, развития, заключения. Общеизвестно, что каденции — своеобразные гармонические формулы, замыкающие все сочинение или его разделы; что введение новых гармонических образований и разнообразное гармоническое варьирование — действенные приемы развития; что гармония входит составной частью в тематизм, образует характерные тематические «зерна» и таким образом участвует в экспонировании музыкального образа.

Однако не менее важно и другое: сочинения Чайковского, как и произведения других композиторов-классиков, образцы народной музыки, строятся на развертывании одного или нескольких последований Генеральной гармонии — на воспроизведении *мелодико-гармонических* оборотов-матриц (несмотря на вынужденную краткость изложения, здесь уместно представить идею «выращивания» музыкального организма из своеобразного мелодико-гармонического эмбриона — оборота-матрицы, выбрав этот аспект как один из важнейших и проясняющих роль гармонии в формообразовании).

Матричный анализ произведений дает возможность увидеть, что в музыкальной композиции обороты-матрицы воспроизводятся не только с варьированием мелодических положений в том или ином «отпечатке» с оборота Генеральной гармонии, но и с более существенным варьированием самого оборота-матрицы. Так, оборот-матрица может проводиться в увеличении, уменьшении, ракоходном движении, обращении; он может быть усечен с начала или с конца, в нем могут возникнуть ладофункциональные и метроритмические мутации и т. п. (более подробно о работе с оборотами-матрицами см. в публикациях 5, 6, 7). Для нас важно, что мелодико-гармонический оборот-матрица выступает как порождающая модель, как важнейшая единица формообразования, и что гармоническая составляющая является ее неотъемлемой частью. Названная мелодико-гармоническая константа — основной стержень всей музыкальной формы. Для пояснения высказанной идеи приведем анализ первого периода романса «Забуть так скоро». С позиций матричного анализа эта форма развертывается из одного мелодико-гармонического оборота-матрицы, состоящей из аккордов тоники (первый такт оборота) и субдоминанты и доминанты, делящих поровну его второй такт. В «отпечатках» с этого последования нетрудно увидеть сходство: так, второе построение (вторая пара строк в примере 4) заключает ракоходное проведение обращенного начального последования; третье построение — минорный вариант первого, данного в обращении; четвертое, пятое и шестое построения — усеченные варианты второго.

4 *Moderato*

Забить так скоро,

Бо- же мой,

все счастье жизни пражни- той,

Т S D (S7)

S D T

t d s (DD7II) D s t

D(VII) (III#6)

D t

D T

Здесь же нужно отметить и то, что в оборотах-матрицах гармония представлена в неразрывной связи с ритмом. Как следствие формульность матриц порождает и формульность в ритме гармонических смен. Это позволяет сделать вывод, что и ритм смены гармоний в музыке Чайковского упорядочен.

Отдельно следует подчеркнуть значение гармонического варьирования. Опираясь на принцип, которым часто руководствовался Глинка, Чайковский разными гармоническими красками расцветивает одни и те же мелодические обороты и даже целые мелодии. Так, в приведенном отрывке из романса «Забить так скоро» варьируются при воспроизведении оборота-матрицы аккорды доминанты (четвертый и пятый «отпечатки»), субдоминанты (первое, второе и третье воспроизведение последования

Генеральной гармонии) и даже тоники (четвертая и пятая пара строк в примере 4). Можно указать и на гармонизацию главной партии в экспозиции и репризе первой части Симфонии № 1: в репризе особое значение приобретает гармония VI ступени, отсутствовавшая в начальных построениях экспозиции.

Следует сказать и о частом обращении Чайковского к приему транспозиции небольших мелодико-гармонических оборотов. В качестве средства развития формы композитор использует как диатонические, так и хроматические секвенции. Последние приводят только к варьированию высотного уровня, тональному варьированию; диатоническая же — и к ладофункциональному варьированию. В диатонических секвенциях менее интенсивно, чем при перегармонизации мелодии, но все-таки проступает тот же принцип развития формы — ладогармоническое варьирование.

* * *

Проанализировав характерные гармонические средства музыки Чайковского, правомерно поставить вопрос о динамике стиля, о том, как эволюционировала гармония у автора. Чайковский уже в ранних сочинениях предстал как композитор, целиком сложившийся и обладающий своим неповторимым почерком. В первый период творчества он обнаружил более непосредственные связи с русской народной песенностью. Интонационность первых двух симфоний, например, тесно связана с фольклором; образный строй первых сочинений нередко «русскопейзажный» (Первая симфония, музыка к сказке А. Островского «Снегурочка»). В более позднее время композиции Чайковского приобретают большую психологическую направленность. Однако опосредованная интонационная связь с русской песенностью прошла через все творчество Чайковского, и ее носителем, так же как и носителем определенных типичных для музыки композитора характеристик, явились автентические и полуавтентические обороты, в которых гармоническое трезвучие усложнено добавлением сексты. В целом гармония раннего периода более терпкая, пестрая, чем в поздних сочинениях. В первый период композитор чаще пользуется *разнообразными* альтерациями аккордов доминанты. Позднее количество таких альтераций уменьшается, число типов используемых композитором гармонических оборотов сокращается, и при этом все более значительное место отводится плагальным последованиям с двойной доминантой — альтерированной субдоминантой. Тенденция к диссонантности проявляется на протяжении всего творчества, однако реализуется в разные периоды неодинаково: спектр эллиптических и энгармонических модуляций в ранних опусах шире.

Подводя итог характеристике гармонии Чайковского, можно утверждать, что в творчестве этого композитора особенно ярко проявилась тенденция к плагальности, которая реализовалась в «модернизированных» конструкциях автентических и плагальных

оборотов, придавших особый оттенок интонации Чайковского. Она отразилась также в использовании заложенных в народно-песенной гармонии возможностей к взаимозамещению трезвучий параллельных тоник, к терцовой и квартовой переменности и закрепляющей ее модуляционности. Не менее определенно проявилась и склонность Чайковского к мягкой диссонантности и пластичной неустойчивости гармонического движения (развития), свойственных русской крестьянской песне. Эти черты гармонического стиля одинаково окрашены во всех жанрах, к которым обращался выдающийся русский музыкант, и являются не менее существенными для понимания стиля композитора, чем отмечавшиеся многими исследователями музыки Чайковского ее романсовые истоки, опора на жанры бытовой вокальной музыки дворянской усадьбы, на городскую песенность и т. п.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века.— Л., 1979.
 2. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин»: Лирические сцены П. И. Чайковского / Избранные труды. В 5-ти т.— М., 1954. Т. 2.
 3. Берков В. О. Гармония и музыкальная форма.— М., 1962.
 4. Евсеев С. В. Народные песни в обработке П. Чайковского.— М., 1973.
 5. Истомин И. А. Закономерность распределения звуков и созвучий в музыкальных формах // Точные методы и музыкальное искусство: Материалы к симпозиуму.— Ростов-на-Дону, 1972.
 6. Истомин И. А. Матричный анализ произведений профессиональной музыки // Проблемы высотной и ритмической организации музыки: Труды ГМПИ им. Гнесиных.— М., 1980. Вып. 50.
 7. Истомин И. А. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни.— М., 1985.
 8. Мясоедов А. Н. Традиции Чайковского в преподавании гармонии.— М., 1972.
 9. Синьковская Н. Н. О гармонии П. И. Чайковского: Очерки.— М., 1983.
 10. Тюлин Ю. Н. Произведения П. И. Чайковского: Структурный анализ.— М., 1973.
 11. Холопов Ю. Н. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки.— М., 1973. Вып. 2.
 12. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского.— М., 1971.
 13. Чайковский П. И. Учебник гармонии.— М., 1957.
 14. Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка.— М., 1962.
- Т. 7.