

## КЛЮЧ И ТОНАЛЬНОСТЬ

### Маршалл Таттл<sup>1</sup>

#### ВВЕДЕНИЕ

Что мы имеем в виду, когда говорим, что произведение в ключе? Что мы имеем в виду, когда говорим, что произведение модальное? Что мы имеем в виду, когда говорим, что произведение тональное? В данной статье рассматриваются эти вопросы и предлагается простой и понятный процесс того, как композиция развивалась от модальной к тональной и, в конечном итоге, от тональной через расширение одного и того же метода.

#### РЕЖИМ

Говоря обобщенно, модальная музыка, практиковавшаяся примерно до 1600 года, характеризовалась восьми нотной шкалой: CDEFGABbB. Моды изначально были монофоническими и определялись диапазоном, речитативным тоном и финалом. Финал располагался либо в крайних точках диапазона, либо в центре. На протяжении всей композиции каденции могли возникать на большинстве нот гаммы, кроме конечной. Основными нотами для каденции были тона речитатива.

Окончательный	Диапазон	Тон чтения
D	D - D	A
D	A - A	F
E	E - E	C
E	B - B	A
F	F - F	C
F	C - C	A
G	G - G	D
G	D - D	C

Пример 1. Средневековые лады, диапазоны и тоны декламации в первоначальном виде.

Со временем система эволюционировала от монофонического пения к полифоническим сочинениям. В ходе этой трансформации понятие диапазона несколько стирается, но режимы сохраняют свою индивидуальность благодаря акценту на декламации тонов. Каждый лад имеет различные отношения между своими элементами, и поэтому все они структурно отличны и, следовательно, слышны так, как не слышны различные ключи.

К XIV<sup>th</sup> веку модальная композиция регулярно включала каденции на нотах, отличных от конечных. В каденциях использовались измененные ноты: к совершенному интервалу подходили через расширяющийся мажорный или сужающийся минорный интервал. Например, при каденции на D вводилась C# для образования мажорной шестой с E внизу и т.д. Эти

каденции не были эквивалентны модуляциям в тональной музыке. Хотя вводились ноты вне модальной шкалы, эти ноты исчезали при разрешении, и композиция сразу же возвращалась к основной шкале. Поэтому модуляция была невозможна. Все лады имели одну и ту же шкалу, и рекурсивные отношения, такие как доминанта от доминанты, были невозможны.<sup>2</sup>

## КЛЮЧ

Тональная музыка, с другой стороны, имеет только семи нотную шкалу. Это уникальным образом отличает все шкалы и позволяет расширить практику каденций на тональности, отличной от конечной/тонической, позволяя исполнять музыку в шкалах этих тональностей. Некоторые модальные произведения неотличимы от тональных. Например, "*Sumer is icumen in*" - такая же тональность, как и "*Row, row, row your boat*". Ни одна из них не модулирует и не каденсирует в сторону от тоники/финалии. Оба произведения могут быть написаны как в модальном, так и в тональном порядке.

Модальная музыка органично трансформировалась в тональную. Вопрос о том, кто это сделал, как и когда это произошло, остается нерешенным. В данной работе предполагается, что процесс как прост, так и не дошел до конца. Модальные структуры продолжали использоваться и после перехода.

В настоящее время базовая теория музыки признает два лада - мажорный и минорный. Различие начинается с определения минора в терминах мажорной гаммы:

До мажор: CDEFGABC  
Минор: ABCDEFGA

Унаследованное непосредственно от модальной практики, G регулярно повышается для каденции на A, что приводит к образованию гармонической минорной гаммы:

ABCDEFGG#A

Далее следует дилемма неудобного интервала между F и G#, которая приводит к повышению F, чтобы создать шкалу, более подходящую для мелодического действия:

ABCDF#G#A

Таким образом, минорная гамма имеет три отдельные шкалы для трех отдельных функций:

Естественность для близких модуляций  
Гармонические для  
аккордовых прогрессий  
Мелодические для  
мелодического письма

Те же три функции, которые несет одна мажорная гамма, разделены между тремя формами минорной гаммы. Все эти характеристики существовали в модальный период.<sup>3</sup>

Значительная часть произведений Баха объединяет модальную и тональную практику, что было необходимо для него при работе над модальными хоральными мелодиями в его композиторском языке. В этой практике он использует подход, подобный тому, который был изложен выше для минорного лада: лады определяют модуляцию, а ключи раскрываются в соответствующих мажорных и минорных гаммах. Например, лад на D (дорийский) имеет ноты DEFGABC. Таким образом, точками модуляции являются ре минор, ми минор, фа мажор, соль мажор, ля минор и до мажор. В случаях, когда в модальной мелодии используется Bb, могут возникнуть минорный и мажорный ключи, а минор можно отбросить.

Лад на ми (фригийский) имеет шкалу EFGABCD. Модуляции могут происходить в фа мажор, соль мажор, ля минор, до мажор и ре минор, как это слышно в заключительном хорале в *"Страстях по Матфею"* Баха.

Лад F (лидийский) практически неотличим от мажорного лада, поскольку даже в древние времена был доступен и широко использовался лад Bb.

Соль (миксолидийский) лад имеет шкалу GABCDEF, а модуляции происходят в ля минор, до мажор, ре минор, ми минор и фа мажор. Это слышно в фугетте Баха на "*Dies sind die heil'gen zehn Gebot*". Акцент на до и отсутствие мажорной доминанты приводят к необычным каденциям, например, использование уменьшенного седьмого аккорда на до в качестве плагальной каденции для подтверждения ключа.

Лады на A и C обычно рассматриваются как лады на D и F соответственно. Выбор Bb в ладах создает скалярные структуры для F и D, идентичные мажорным и минорным шкалам.

Лад на си был очень поздней разработкой и в основном теоретической, но Бах использует его в своих произведениях на тему "*Das alte Jahr vergangen ist*". Финалом хорала является F#, а возможные модуляции - мажор, ля минор, си минор, до мажор, ре мажор и ми минор. Бах подчеркивает ми минор на протяжении всего хорала, что затрудняет музыкальное обоснование финала фа#. Поэтому Бах оправдывает его текстуально.

Существует множество примеров того, как Бах использует лады в качестве руководства для модуляций, сохраняя при этом тональную практику в пределах каждой из клавиш. Таким образом, тональность и модальность вовсе не противоречат друг другу, они очень легко сочетаются, когда каждый элемент сохраняет свою собственную сферу действия. Это создает более богатую практику, чем любая из них в отдельности. Аккордовые прогрессии на поверхностном уровне позволяют менять гаммы, а надстройка из ключевых последовательностей обеспечивает расширенную палитру гармонических красок. Эта практика сохранилась и в XX<sup>th</sup> веке. Некоторые примеры приведены в конце данной статьи.

## ТОНАЛЬНОСТЬ

Вопрос "В каком ключе он находится?" является некорректным. Есть два значения слова "ключ". Одно - локальное: какая шкала управляет непосредственным музыкальным действием? Другое - глобальное: какая шкала управляет движением клавиш? В тональной музыке предполагается, что оба значения идентичны и являются либо мажорными, либо минорными. Это относительно хорошо работает для Корелли. Оно терпит неудачу в произведениях, которые не заканчиваются в том ключе, в котором они начинаются, или в которых модуляции управляются какой-то другой структурой, отличной от этой шкалы. В последнем случае я полагаю, что на поставленный вопрос нельзя ответить. Более подходящий вопрос: "Какова тональность произведения?", чтобы провести различие между двумя значениями.

Рассмотрим прелюдию к "*Тристану и Изольде*". Преобладает мнение, что она написана в ля мажоре.<sup>4</sup> Эта гамма не имеет никакого отношения к клавишам произведения, которыми являются A, C, Eb и G минор.<sup>5</sup> Эти тональности образуют фактическую "тональность" произведения, определяя посещаемые клавиши и тональное действие. Произведение начинается в A, переходит в C, пытается достичь кульминации в Eb и, наконец, обрушивается на G. A является частью тонального пути, но не определяет переходные ключи. Тональность прелюдии аналогична использованию Бахом ладов для определения модуляций в своих сочинениях. Тональность прелюдии "*Тристана*" - A<sup>o</sup><sub>7</sub>, так же как тональность хорала Баха "*Ach Gott und Herr*" - Bb Lydian.

Проведение различия между локальным ключом и глобальной тональностью решает многие

аналитические проблемы и дает более ясное понимание структуры и выражения. Это различие объясняет возможность сохранения модальных ключевых структур в тональной музыке. Различие также объясняет композиции, основанные на некалярных отношениях между клавишами. Кроме того, оно позволяет выразительно ссылаться на модальный этос в тональных композициях.

## Приложение: Примеры композиций с модальными тональностями<sup>6</sup>

Бах: Сарабанда из II виолончельной сюиты:

фригийский Моцарт: Серенада Педрильо:

Локриан

Бетховен: Heilige Dankgesang:

Дорийский/мажорный/лидийский Шуберт: Симфония

2, первая часть: Миксолидийский Берлиоз: "Rosa

Putruea" из *"Бенвенуто Челлини"*: Фригийский Шопен:

Революционный этюд: Локрийский

Шуман: "In wunderschönen Monat Mai": Фригийский

Брамс: Скрипичный концерт, первая часть:

миксолидийский/мажорный Массне: "Медитация" из

*"Тауса"* Фригийский.

Малер: Адажиетто: Лидийский

Дебюсси: *Сиринкс*: Фригийский.

- 1 inotmark@aol.com
- 2 Модальная шкала может быть транспонирована для разных композиций, но не внутри композиции.
- 3 Все обсуждения здесь носят общий характер. Из каждого правила есть исключения в каждом периоде.
- 4 Бейли, Р., ред. *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde* Norton, New York and London, 1985. p. 116. Позже Бейли утверждает двойной тонический комплекс А и С, с. 121. Это последнее утверждение не согласуется с кульминацией Eb и окончанием G. Двойной тонический комплекс минора и мажора решает эту проблему. На с. 149-290 приведены рассуждения ряда теоретиков.
- 5 Обсуждается в: Tuttle, M. *Musical Structures in Wagnerian Opera*, Mellen, Lewiston NY, 2000. Глава 3. Также см. Tuttle M., "Resolution, Dissolution and Fractals" Academia.edu 2022.
- 6 Некоторые из этих произведений подробно обсуждаются в книге Tuttle, M. *Modal Ethos and Semiotics in Tonal Music*, Edwin Mellen Press, Lewiston, NY 2016.