

МОДУЛАЦИЯТА КАТО ОСНОВА НА МУЗИКАЛНАТА ФОРМА В КОНТЕКСТА НА УЧЕНИЕТО НА ХУГО РИМАН

Андрей Диамандиев

Кратката формулировка на Риман за модулацията в *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, Berlin, 1919, че „не е нищо повече от функционална интерпретация“¹ (Umdeutung der Funktionen) в смисъл на ново тълкуване (претълкуване), обръщане на функциите², на пръв поглед очертава много ясно нейните граници, но, от друга страна, при по-внимателно вглеждане, проличава друга логика, принципно различна от аналогичното разглеждане и дефиниране в нашата хармонична школа. Определението от учебника по хармония от 1973 г. на Парашкев Хаджиев, че „модулацията представлява преминаване в нова, напълно изявена и затвърдена с каденца тоналност“³, потвърждава това сравнение, без да си даваме сметка, че сме приели дефиницията на Парашкев Хаджиев като неподлежаща на съмнение. За да разберем генезиса и на двата подхода, трябва да установим техния корен – това, което се явява първооснова на всички тонове и акорди („хармонии“ по формулировката на Риман⁴). За Парашкев Хаджиев основна категория се явява *ладът*, който, според него може да се изяви по три начина: „1) – чрез гамата си (хоризонтално) (...); 2) – чрез мелодия, която съдържа всичките тонове на лада (също хоризонтално) (... и ...); 3) – чрез акорди (вертикално)“⁵. За Риман основна категория се явява *тонът* като *prima ratio*, от която произлизат всички останали тонове като негови производни обертонове или унтертонове. Първите шест частични тона образуват двете основни форми като съзвучия – мажорен акорд или Oberklang и минорен акорд или Unterklang (в български превод те би трябвало да се наричат горно и

¹ Riemann, Hugo. *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*. Berlin, 1919, S. 170.

² Тук не използвам термина „обращение“ от руския превод на „Systematische modulationslehre als grundlage der musikalischen formenlehre“ (*Риман Х. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах*. Москва, 1898), за да не се обърка със съответния термин, възприет в нашата хармонична школа от една страна, а, от друга, той има по-тясно значение от термина „интерпретация“.

³ Хаджиев, Парашкев. *Хармония*. София: Наука и изкуство, 1973, с. 171.

⁴ Риман, Гуго. *Упрощенная гармония или учение о тональных функциях акордовъ*. Перев.: Ю. Энегеля, Москва, 1893, с. 3.

⁵ Хаджиев, Парашкев. Цит. съч., сс. 9-10.

долно съзвучие; в руския превод на „Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde“ („Опростена хармония или учение за тоналните функции на акордите“) са наречени по-точно „верхній“ и „нижній созвукъ“⁶, защото това е звук, в смисъла на Риман, който звучи заедно със своите части. За Парашкев Хаджиев тоналността е лад с определена височина⁷, както и диатоничният лад е от седем тона, които могат да се подредят по чисти квинти⁸. В този смисъл в първоосновата на хармонията се откриват звукоредите на мажора и минора в рода диатоника като интервалова система. Риман дефинира собствена *музикална система*, която включва т.н. от него коренни тонове⁹ от главните съзвучия, които могат да се подредят по чисти квинти. За него тонови родове¹⁰ са мажорът и минорът като акустическа основа (строй) на тоналността. На пръв поглед при Парашкев Хаджиев се дава възможност за по-широк исторически контекст на проявление на тоналността, защото исторически монодията предшества многогласа, но точно хармонията, в смисъла който влагат и двамата теоретици, е проявление на многогласа. В това отношение акустическият контекст на системата, предлагана от Риман с претенцията от него за метаисторичност на нашия слухов опит, се доближава в по-голяма степен до феномена на чуването и възприятието на хармонията. Затова трябва специално да споменем за начина на образуване на трите главни съзвучия, които стават фундамент на системата. В един тон звучи *главното съзвучие* (Hauptklang) от първи, трети и пети частичен тон като *тоника*, *горното съзвучие* (Oberklang) от производния трети частичен тон като *доминанта* и *долното съзвучие* (Unterklang) и *срещуположно съзвучие* на тониката (Gegenklang) като *минорна субдоминанта*, от което вече се получава *горното съзвучие* от *долната (срещуположната) квинта* на тониката (Gegenquintklang) като *мажорна субдоминанта*. Трябва да се има предвид дуализмът на Риман, според който в един и същи тон може да се съберат всички негови обертонове като в мажорна прима и унтертонове – като в минорна прима. Така чрез т.н. от Риман *квинтова смяна* (Quintwechsel) на минорната с мажорната субдоминанта, т.е.

⁶ Риман, Гуго. Цит. съч., с. 12.

⁷ Срв. Хаджиев, Парашкев. Елементарна теория на музиката. София: Музика, 1997, с. 124.

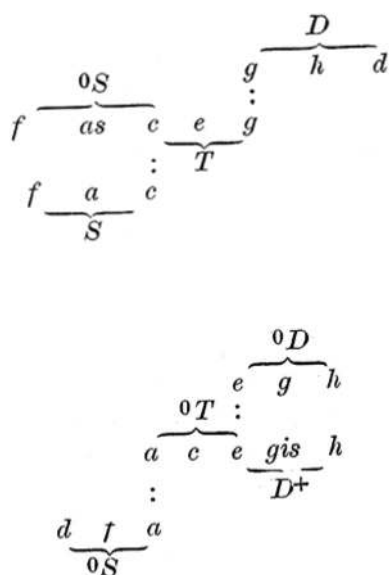
⁸ Срв. пак там, с. 115.

⁹ Риман, Гуго. Цит. съч., с. 15.

¹⁰ Riemann, Hugo. Elementar..., S. 94.

смяна на тоновия род (Tongeschlecht) на съзвучия с един и същ основен тон, примите на които отстоят на интервал квинта, се получава принадлежност на трите главни съзвучия в един тон като звучене на негови части. Аналогична е конфигурацията в минор: минорна тоника като *главно съзвучие*, минорна субдоминанта като *долно съзвучие* и мажорна доминанта като *срещуположно съзвучие*, от което се получава минорната доминанта като *долно съзвучие* от *горната (срещуположната) квинта* на тониката:

Пример 1



За Риман особено значение за музикалната форма има *симетрията* между различните образувания, които придобиват значения на тежки и леки моменти като времена, тактове, фрази, полуизречения и изречения – например при повторението на един мотив като въпрос и отговор, отговорът натежава повече, като в известен смисъл трябва да бъде изсвирен и малко по-силно¹¹:

¹¹ Срв. Риман, Гуго. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. Москва: Юргенсон, 1898, с. 12.

Пример 2



В своя труд „Систематическо учение за модулацията като основа на учението за музикалните форми“ той смята, че за разлика от скулптурата, при която възприемащият върви по пътя на аналитичния подход, на *анализа*, като първо възприема цялото, а след това – неговите части, в музиката действа точно обратния подход на *синтеза*, като първо се възприемат частите, след което от тях се синтезира цялото¹².

Така музикалното съдържание се състои от „мелодически, динамически и агогически подеми и спадове“¹³, които съответстват на различните душевни движения. Точно в този смисъл на метроритмическо съпоставяне на музикалните части в което и да е хармоническо последование в зависимост от едно главно съзвучие, или т.н. тоника, се осмисля понятието за *тоналността*¹⁴. *Трябва да се има предвид, че в немския оригинал терминът е Tonalität в смисъл на тонална система, докато на конкретната тоналност съответства терминът Tonart, не случайно транскрибиран в руския превод като строй*¹⁵. *Така за Риман модулацията е функционално обръщане на главните съзвучия на две тоналности като главно и подчинено, защото, както казахме по-нагоре, в главното съзвучие се включват останалите две подчинени съзвучия като негови обертонове или унтертонове. В следствие на това можем да направим извода, че музикалната форма е последование на акорди в границите на една тоналност, и на тоналности – извън нейните граници – в смисъла на главни и подчинени съзвучия или, казано по друг начин: музикалната форма е в тясна зависимост от тоналния план. За нас тоналният план е последование от тоналности. За Риман усещането и възприятието на големите форми се корени в малките*¹⁶. Така хармоничните последо-

¹² Сrv. пак там, с. 10.

¹³ Пак там.

¹⁴ Сrv. пак там, с. 18.

¹⁵ Пак там, с. 56.

¹⁶ Пак там, с. 10.

вания се структурират в тези най-малки построения, наречени *каденци*. Видяхме как в контекста на учението на Риман тоналностите могат да се възприемат като микроформи в зародиш в отделни съзвучия, които имат определена логика, за да се усети едно съзвучие като главно, а другите – като негови подчинени. В цитирания труд на Риман за модулацията тониката в началото на каденцата е наречена *начало*, субдоминантата – *конфликт*, доминантата – *разрешение на конфликта*, а тониката в края – *закрепване или заключение*¹⁷. В друг труд на Риман „Музикална логика“ *спрямо диалектиката на музикалната форма тониката е наречена тетична*, а ако е в началото на каденцата – *теза*, субдоминантата – *антитетична*, която заедно с квартсекстакорда на тониката (при нас – К⁶) и след нея – *антитеза*, а доминантата – *синтетична*, а заедно със заключителната тоника – *синтеза*¹⁸. Виждаме как при Риман хармонията и музикалната форма тясно се преплитат. Например доказателство за това е терминът *заключение* (Schluss), който при нас също е възприет като синоним на *каденца*¹⁹, но той се свързва най-тясно дисциплинарно с музикалния анализ, а оттам и с музикалните форми. При Парашкев Хаджиев тониката също е представена като *функция*, която „изразява устойчивост, равновесие, завършеност“²⁰, но не става ясно дали по отношение на музикалната форма тя е *теза* или *синтеза* в смисъла на Риман. В такъв контекст може да се разбере защо, когато в „Задачи по хармония“ Бенцион Елиезер казва, че *шеста степен встъпва на „такива места в музикалното построение, на които в даден момент появяването на Т след D₇ би се оказало нецелесъобразно с хармоническото развитие*“²¹, не става ясно дали тониката трябва да се усеща само като край или не. Когато Риман говори за тониката като *начало на музикалното построение* – като *теза*, той няма предвид само началото на цялото произведение, а *всяко начало на каденца*. Иначе идеята за хармонична функционал-

¹⁷ Пак там, с. 27.

¹⁸ **Riemann, Hugo.** Musikalische Logik: Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musik-systems. Leipzig: Kahnt, 1873, S. 53.– In: MDZ-Reader; Band |. http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11162079_00031.html. (посетен на 19.01.2016)

¹⁹ **Хаджиев, Парашкев.** Хармония..., с. 24.

²⁰ Пак там, с. 11.

²¹ **Елиезер, Бенцион.** Задачи по хармония. София: Музика, 1995, с. 40.

ност, от която следва и обръщането на функциите, ще загуби своя смисъл един акорд да придобива различни функции в зависимост от контекста, в който е поставен. Встъпвайки в началото на музикално построение тониката отново и отново може да влезе в конфликт със субдоминантата, т.е. да имаме усещането, че тя се обръща в по-малка или по-голяма степен в доминанта към субдоминантата или, казано по друг начин, да загуби своята тоничност на главно съзвучие в акустически, а от там – и в структурен смисъл на момент от музикалната форма. Риман обяснява *лъжливата каденца* (Trugschluss) като действително заключение, нарушено от чужд тон, заради което каденцата трябва да се повтори²². Бенцион Елиезер всъщност има предвид логиката на края на произведението, а не на построението, на което иска да я предпише, но даже и тогава при някои изключения, обикновено в цикличните форми, някоя завършена част може да не завърши на тоника, а на неустойчива функция като полукаденца или полузаключение (Halbschluss), а също така и на тоника с чужд (прибавен) тон в смисъла на лъжливата каденца:

Пример 3. Роберт Шуман, *Детски сцени* оп. 15, *Умоляващото дете*



Пример 4. Едвард Григ, *Песни*, оп. 60 №1



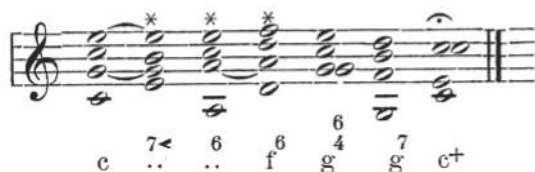
При Шуман много ясно се усеща молбата на умоляващото дете чрез неразрешения доминатов септакорд в края, докато при Григ десният педал задържа прибавения тон секста докрая, заради кое-

²² Срв. Риман, Гуго. Систематическое..., с. 24.

то може да се получи усещане за лъжлива минорна хармония от паралелната тоника. В смисъла на Риман при лъжливата каденца това усещане се засилва, като чуждият тон в баса придобива значение на акордов.

В подобен контекст в своето учение за модулацията Риман разглежда разширяването на мажорната каденца чрез странични на хармониите тонове от гамата (*leitereigene Nebenharmonien*). Преведено на езика на нашата система, това са: каденцовият квартсекстакорд, второстепенните тризвучия и четиризвучия, както и характерните четиризвучия. Секвенциите се разглеждат и обясняват повече от гледна точка на мелодията, отколкото на хармонията, което за първи път е забелязано от Франсоа Фетис, според забележката на Риман, при които обаче началното построение (при нас т.н. *модел*) трябва да е оформено тонално-логически²³. Интересен е примерът, в който, според Риман, три истински минорни акорда (при нас акордите трета, шеста и втора степен в мажор) могат да изявят напълно тоналността, но само в тази логика на подреждане като $c^{7<} c^6 f^6 g_4^6$ – при нас $T - III - VI S_{II} K_4^6$. В това последование прозира логиката на мажора, защото Риман нарича и трите съзвучия акорди на терцовата смяна²⁴, т.е. паралелни на главните, които на втори план звучат като D T. Всяко отклонение от показания ред, казва той, създава впечатление за връщане назад, т.е. за отклоняване в друга посока по отношение на тоналността – в случая, на паралелния минор:

Пример 5



Във *Втората глава* на труда се проследява разширението на тоналната каденца посредством включените в нея близки междинни хармонии, както и оргелпункта. Под *междинни хармонии* се разбират не само т.н. от Риман *междинни* (при нас *странични*) *доминанти*, а и тези, които включват алтерации по пътя на хроматичните чужди тонове – например главните съзвучия с повишен квинтов тон. Мето-

²³ Срв. Риман, Гуго. Цит. съч., с. 37.

²⁴ Срв. пак там, с. 34.

дически е интересно образуването на междинни (странични) доминанти от акорди със странични (чужди) тонове от гамата. Например от тоника с чужд тон голяма септима в мажор се получава тоника с малка септима (=доминанта към субдоминантата), както и от тоника с прибавена секста се получава тоника с повишена прима и прибавена секста (=доминантата към паралелната субдоминанта). Този подход забелязваме частично и при образуването на страничните доминанти и субдоминанти в учебника на Парашкев Хаджиев²⁵. Основната разлика се състои в това, че Риман говори за отсъствието на „ритмическа заключителна сила“ на такъв тип последования, например в началото на фразата²⁶, заради което не се получава напускане на тоналността. Оргелпунктът, освен от гледна точка на музикалната история, се разглежда точно от гледна точка на формата. Например тоническият оргелпункт, най-вече в края и по-рядко в началото на произведението, е „закрепване на същността на тоналността“, докато доминантовият оргелпункт според Риман не е нищо друго, освен разширение на каденцата²⁷. Той говори и за различните функции, които може да има оргелпунктът в зависимост от това на кои части от музикалната форма попада, както и за неговия произход от квартсекста-корда (при нас – K₄) като двойно задържане на доминантата. Риман го обяснява, както сам казва, „дълбоко философски (...), като (...) противоположност между музикално и физическо консониране“²⁸. Да си спомним за нашите учебници по хармония, в които за оргелпункт или въобще не се споменава, или той е засегнат съвсем бегло само като хармоническо явление²⁹.

В *Трета глава* се проследява засилващото се утвърждаване на отделните моменти от каденцата като самостоятелни, отклонението (*Ausweichung*³⁰), както и съживяването на старите ладове (*alten*

²⁵ Хаджиев, Парашкев. Цит. съч., сс. 156-158.

²⁶ *Срв. Риман*, Гуго. Цит. съч., с. 56.

²⁷ *Срв.* пак там, сс. 68-69.

²⁸ Пак там, с. 69.

²⁹ Хаджиев, Парашкев. Цит. съч., с. 184.

³⁰ Смисълът на немския термин при Риман е по-голяма степен на избягване от тоналността, а не като при нас – само засягане на друга тоналност с някои нейни елементи; аналогичен термин в нашата школа е „*по-разширено отклонение*“.

Kirhetöne – буквално стари църковни тонове, мелодии³¹) в модерната (за Риман) музикална система. Само от прочита на заглавията виждаме по-широкото разбиране на модулацията при Риман от тясно структурното ѝ осмисляне като „преминаване в нова, напълно изявена и затвърдена с каденца тоналност“³², независимо от, на пръв поглед, съвсем кратката, конкретна и тясна дефиниция, която се цитира в началото. Така всъщност се проследява зародишът на модулацията в най-простите последования, построения и малки форми. В музикалния анализ могат да се установят т.н. *връзки на разстояние*, които при Риман са обозрими от страната на хармонията като основа на музикалната форма или да се открият така наречените доста по-късно от Тюлин – *променливи функции*³³. От друга страна, систематически се търси разделителната линия на тоналността – докога оставаме в нея и не я напускаме спрямо музикалната форма. Така модулацията, чисто методически, може да се разбере в по-голяма дълбочина, ако още от най-простите последования може да се установи, че те могат като усещане много лесно да се обърнат в тоналността на подчиненото съзвучие. Ярък пример за това е последованието тоника-субдоминанта. Усещането за конфликт се засилва от акустическата принадлежност на тониката на субдоминантата, заради което последната може да придобие значение на тоника, ако не се появи доминантата, за да синтезира цялото в завършващата тоника. Риман казва, че субдоминантата трябва да се разбира като срещуположно съзвучие, което не носи успокоение, а конфликт по отношение на усещането на конкретна тоналност³⁴. Той много точно определя субдоминантата като напрегнат лък в обратна посока с една цел – тониката³⁵. Доминантата би трябвало да се разбира като отпускането на лъка в права посока. Ако тя липсва, посоката може да се промени. В музикалната литература можем да намерим много подходящ пример в хоралната трета тема от финала на Симфония № 5 от Брукнер, при която модалнотоналният тип хармония, вече съзнателно търсена и чува, увеличава до такава степен конфликта тоника-субдоминанта, че ухото

³¹ Терминът *лад* е руски, като за първи път е въведен от П. И. Чайковски в неговия учебник по хармония. **Чайковский**, Петр. Руководство к практическому изучению гармонии. Учебник. Москва: Юргенсон, 1897, с. 9. <http://www.kholopov.ru/arc/ch-harm.pdf>. (посетен на 19.01.2016).

³² Вж. бел. 3

³³ **Тюлин**, Юрий. Учение о гармонии, Москва: Музыка, 1984, с. 152.

³⁴ Сrv. **Риман**, Гуго. Цит. съч., с. 26.

³⁵ Сrv. **Риман**, Гуго. Упрощенная гармония..., с. 44.

трудно може да установи коя е тониката между първите два акорда, а даже възникват могат да натежат повече в посока към субдоминантата. Това се дължи на встъпването на субдоминантата на силен метричен момент и такт, както и на отсъствието на доминантата при т.н. плагална хармония, в която, както в модалността, функцията на център придобива последният акорд или тон като финалис:

Пример 6. Антон Брукнер, Симфония №5, Финал, III тема

The musical score is for the third theme of the finale of Anton Bruckner's Symphony No. 5. It is in 3/4 time and features a complex harmonic structure. The top staves show woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, Tuba) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The bottom staff shows the harmonic progression with Roman numerals and figured bass notation. The score is marked with '1860' and 'H. a.'.

Harmonic progression (bottom staff):

T ST₆ ST₆ DT W₆ SDNDT T_{III} ST₆ ST₆ DT W₆ SDNDT D VII₆

Тук се получава действителна модулация чрез неаполитански акорд от Ges Dur в B Dur, но ухото може да усети ясно три тоналности: Ges Dur, Ces Dur и B Dur. Заради объркването от първите две то се установява в последната завършваща тоналност – B Dur. Без да сме разбрали от Риман за такъв функционален конфликт става въпрос, както и за възможността за действителна модулация в него, ние трудно бихме се ориентирали в тоналния план.

В Четвърта глава вече става въпрос за *тоналните скокове* като нещо средно между акордово и тонално последование, като за разлика от нашите пособия по хармония, дадени са множество примери от музикалната литература в различни тоналности, получени като различни

ходове и смени на тониките на подчинени тоналности спрямо тониката на изходната главна тоналност. Така *тоналните последования* се разглеждат в смисъла на *акордовите последования*. Това се въвежда за първи път в хармоничната теория на Риман. Интересно е да отбележим, че Риман прави разлика между хода, модулацията и тоналния скок към субдоминантата, който най-много облекчава преминаването в субдоминантовата тоналност, например при прехода от първа към втора част от цикличните форми³⁶. Освен това той разглежда и т.н. от него *възвратен ход* (Rückgang), който ни връща към първоначалната тоналност, както и разликата между него и модулацията. Такъв подход на изследване, който липсва в нашата методика в обучението по хармония, съответства на необходимостта от такова възвръщане спрямо музикалната форма в живата музика. Липсата на възвратен ход можем да срещнем най-вече в танцовата и песенната музика.

В *Пета глава* вече става въпрос за действително обръщане на каденцовите моменти или за същинска модулация. Така тониката става субдоминанта или доминанта, субдоминантата – втора доминанта, доминантата – втора субдоминанта, паралелен акорд – съответен главен. Проследяват се и по-далечни връзки, както и способите за такива обръщания. Например към мажорен или минорен акорд се прибавя характерен тон, мажорен акорд се превръща в минорен, както и обратно, на мажорен или минорен акорд хроматически се изменят един или няколко тона без неговата терца и пр. За разлика от нашата методика, при Риман общият акорд може да бъде във вид на страничен акорд в първата тоналност – например тоника с малка септима като характеристичен дисонанс е равна на доминантовия септакорд от субдоминантовата тоналност, защото за Риман функцията е динамична, а не застинала категория в контекста на музикалната форма:

Пример 7. Лудвиг ван Бетховен, Соната оп. 10 № 1, Втора част, реприза 37



³⁶ Срв. Риман, Гуго. Систематическое..., с. 85.

³⁷ Riemann, Hugo. Ludwig van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. B-d. 1. Berlin: Max Hesses illustrierte Handbücher, 1918-1919, S. 291.

В *Шеста глава* директно се пристъпва към модулацията в тоналността на втората тема. Риман не установява с точност защо модулацията в доминантовата тоналност е така характерна за втората тема, но ние можем да си направим изводи на базата на неговото учение. Така тониката от изходната тоналност се превръща в субдоминанта на новата тоналност, която е чужда акустически на новата тоника, т.е. става нейна антитеза. Естествен ход към утвърждаването и синтезирането на новата тоналност е нейната доминанта. По този начин диалектически старата тоналност се игнорира, като същевременно тя запазва своя статут на главна при повторението на експозицията на сонатната форма, когато тоналността на втората тема отново се превръща в нейна доминанта. В такъв контекст можем да проникнем по-дълбоко във формулата на тоналния план като огледална на пълната каденца – T D S T. Съвсем различен смисъл придобива преминаването в субдоминантовата тоналност, което изисква според Риман успокоение в развитието – много подходящо например при модулация към втората част на произведението. Риман съвсем съзнателно не дава точни ритмически или функционални схеми, като сам казва, че това би било неправилно³⁸. Независимо от това, встъпването на новата тема трябва да е ритмически и тонално определено. От друга страна, на преходните моменти съответства известна неяснота по отношение на тоналната определеност. Пример за това е междинната тема на прехода между първа и втора тема в експозицията на Първа част от Соната оп.10 №3. Според Риман много ясно звучащата тоналност си минор, както и последвалата я чрез модулация фа диес минор, в контекста на прехода на първи план звучи като паралелна тоника, която е като обща в стадия на модулацията спрямо тоналността на доминантата³⁹. Затова в своя анализ той не я отбелязва с тоника на нова тоналност, както е при модулацията, а като паралелна тоника – като при отклонение, докато страничната тоника на фа диес минор – като паралелна тоника на доминантовата тоналност⁴⁰, която все още се очаква:

³⁸ *Срв. Риман*, Гуго. Систематическое..., с. 133.

³⁹ Пак там, сс. 138-139.

⁴⁰ *Riemann*, Hugo. Ludwig van Beethovens sämtliche..., S. 342.

Пример 8. Лудвиг ван Бетховен, Соната оп. 10 №3, Първа част, междинна тема

II.

.. D .. (2) T D

T .. (4=6) D (D) Tr (°S (8) D) (8val)

III.—IV. (Zwischenthema.)

III.

Tr (D) (2) ... (D) .. (4) (D) ..

Tr (D) (6) .. = (°S D₄ +) (8) Tr

IV.

(2) (D) .. (D) .. (4) .. (S VII) (5)

.. .. (6) (D) D (D) .. (8)

В последната Седма глава се говори за т.н. *проходящи модуляции* (fortschreitende Modulationen) във вид на полутоновни, тонови, тонални и модулиращи (при нас хроматични) секвенции, кръга на тонални сродства, като се представя таблицата на Артур фон Етинген.

Така след всички стадии на усвояване на модулацията, в *заключението* Риман потвърждава, че главната тоналност не загубва своето

значение, даже при най-смели и далечни модуляции. Той казва още, че така се получава неподвижният в цялото тонален център. Като потвърждение на това се дава пример, че разликата между появяването на субдоминантата в каденца след нейната доминанта, т.е. при отклонение, и втората тема в субдоминантова тоналност, т.е. при модуляция, е само в размерите и степените, но не и в същността (това може да се отнася и до всяка друга тоналност). Съвсем накрая е даден кратък обзор, по думите на Риман, на модулационния план на Първа част от Соната оп. 53 „Валдщайн“ от Бетховен, преди който той изказва интересното мнение, че „тази соната представлява практическа илюстрация на това как непрекъснатото, насилствено отрицание на тоналността, преднамереното блуждаене, бързата смяна на тоналностите могат да бъдат художествени средства – опасни в ръцете на начинаещия или некадърника, но даващи велики резултати в ръцете на майстора“⁴¹. След всичко това виждаме как Риман за пореден път показва своя задълбочен музикален прочит на хармоничните явления, в частност на модуляцията, като не ги изолира в методическа сухота и немусикалност, а ги показва и изследва като основа на музикалната форма – един блестящ пример за интегрална музикална теория.

Modulation as a Basis of Musical Form in the Context of the Work of Hugo Riemann

Andrei Diamandiev

Abstract

In the following text the author makes an analogue between the modulation theories of Hugo Riemann and Parashkev Hadjiev as representatives of two different schools of harmony, as well as their different positions concerning the fundamental connection: modulation – musical form, with the focus on Riemann's 'Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre'

('Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords.') According to Riemann, modulation is no more than functional interpretation (Umdeutung der Funktionen) in the meaning of a new explication, or change of functional meaning, while in Parashkev Hadjiev modulation is a transition to the new; it is fully formed and established with a cadential tonality. For Riemann the genesis of large forms is in small structures, i.e., cadences. Thus, according to Riemann, the difference between intermediate cadenc-

⁴¹ **Риман**, Гуго. Систематическое..., с. 230.

es and modulation is only in size but not in content. In a static tonal center as tonic, different tonalities appear only as different levels of extended harmony according to their functional meaning, in Riemann's terminology. The author follows different harmonic phenomena in the meaning of potential or real modulation as: cadence and its different forms of extensions (for example, using intermediate dominants and pedal points), tonal jumps (Tonalitätssprünge) and modulation. The text takes into account the differences with our harmony school – for example, the so-called (Rückgang) in Riemann, which returns us to the original tonality.

Keywords : modulation, harmony simplified, or the theory of the tonal functions of chords, change of meaning, intermediate cadences, extended, intermediate dominants, pedal point, reflexive move.