

Девуцкий Владислав Эдуардович – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств.

Vladislav E. Devutsky, Doctor of Arts, Professor at the Music Theory Department, Voronezh State Institute for the Arts.

E-mail: devvv@list.ru

Многоцветье европейского хроматизма

Проблема хроматизма исследуется не только в рамках мажоро-минорной функциональной системы, но и в широкой панораме богатой европейской музыкальной истории, начиная от сочинений XIV столетия и кончая додекафонными образцами XX века. Показано, что эффекты хроматизма претерпевают существенную логико-технологическую и образно-эмоциональную эволюцию, которую необходимо учитывать аналитикам и всем изучающим язык музыки.

Ключевые слова: хроматизм, диатоника, альтерация, проблемы гармонии, системы гармонического языка.

Multicolored European Chromaticity

Chromaticity problem is studied not only in the major-minor functional system, but also in the wider panorama of rich European musical history, from the works of XIV century and ending with dodecaphony samples of the twentieth century. It is shown that the effects of chromaticity undergo significant logical, technological, figurative and emotional evolution, which must be taken into account analysts and all who study the language of music.

Keywords: chromaticity, diatonicism, alteration, problems of harmony, systems of harmonic language.

То явление, которое мы сейчас называем «хроматизмом», имеет и большую историю, и весьма неоднозначное теоретическое понимание. Подробный анализ многовариантной трактовки хроматизма дал Ю.Н. Холопов [1]. Однако некоторые эффекты этого важнейшего средства музыкальной выразительности остались еще недостаточно освещены.

Исходно греческим словом *χρῆμα* называли особые ладовые образования древнегреческой музыки. В музыке XV и особенно второй половины XVI века этот термин вводили для обозначения

черноклавишных нот (*nota negra*), которые стали активно применяться в духовной и светской музыке Италии и некоторых других стран Европы.

В российском музыковедении термин «хроматизм» находится в тесной понятийной связи с двумя другими (хотя и очень разными) понятиями – «альтерацией» и «диатоникой». Дихотомия «альтерация – хроматизм» выявляет некоторую близость явлений, дихотомия «хроматизм – диатоника» имеет строго противоположную направленность.

Под альтерацией сейчас разумеют полутонную коррекцию ступеней натуральной мажорной и

натуральной минорной гамм, которая подчиняется функционально-гармоническим закономерностям, а именно – усиливает тяготение неустойчивых ступеней к устойчивым: II – II_b – I в мажоре и миноре; VI – VI_b – V, II – II# – III в мажоре; IV – IV# – V в мажоре и миноре; VII – VII# – I в миноре.

Полутоновое заполнение большесекундовых интервалов является важным элементом и хроматизма: с этой точки зрения альтерационное (а также – дезальтерационное) изменение ступеней непременно создает элементарные хроматические ячейки. Тем не менее, отличить истинный хроматизм от альтерации легко по следующему признаку: хроматика нормативно ассоциируется с полной двенадцатизвучной хроматической гаммой, однако никакой «альтерационной» («альтерированной») гаммы существовать не может. Таким образом, альтерация выступает только частной разновидностью хроматизма.

В соотношении «диатоника – хроматика», с одной стороны, есть весьма четкое разграничение, но с другой – существует и некоторая системная недоговоренность. Дело в том, что натуральная семиступенная диатоника (если исключить другие, излишне расширенные трактовки термина) со времен Пифагора обрела математически строгий вид: это семь звуков, которые выстраиваются по натуральным чистым квинтам (с соотношением частот 3/2). На современных нам белых клавишах как раз и сформирован ряд: *f-c-g-d-a-e-h*.

Если квинтовый ряд Пифагора продолжить, то можно получить «натуральную» двенадцатиступенную хроматику, правда, не сходящуюся к исходному звуку *f* (*eis* оказывается на пифагорову комму выше *f*).

С конца XVIII столетия европейские музыканты повсеместно ввели равномерно темперированную хроматику и равномерно темперированную диатонику, в которых чистая квинта несколько сужена относительно натуральной пифагоровой (700 центов против 702). Это был необходимый шаг, ибо он позволял свести бесконечный звуковой ряд Пифагора только к двенадцати разным звукам и математически строго уравнивать все используемые интервалы (большая секунда разбивается на две абсолютно одинаковых малых, большая терция состоит из двух абсолютно одинаковых больших секунд и т.д.).

С подобной сугубо математизированной точки зрения различие диатоники и хроматики совершенно очевидно: в количественном отношении либо семь, либо двенадцать звуков. Наилучшей зримой моделью диатоники будет набор белых клавиш, хроматики – вся совокупность белых и черных клавиш. Однако

далее начинаются почти непреодолимые исторические, терминологические и понятийные трудности.

Первая из них станет очевидна из следующей ситуации: некоторый звукоряд содержит шесть, семь или восемь звуков, но он не похож ни на диатонику, ни на хроматику (например, один из симметричных ладов Мессиаана). Как тогда быть с дилеммой «диатоника – хроматика»? Ведь тогда, скорее всего, необходимо вводить третью (или несколько «третьих») совершенно самостоятельных областей звукостановления.

Вторая: ладовый компонент имеет несколько звуков, расположенных хроматически (скажем, *b, a, c, h*), но это – ограниченный звуковой массив, и поручиться, что данная последовательность – фрагмент полного двенадцатизвучного хроматического звукоряда, никто не может!

Третья: звукоряд конкретного музыкального отрывка похож на диатонику, но в нем только три – четыре – пять звуков (скажем, *c, d, e, f*). Диатоника ли это или область с иной системной организацией?

Четвертая: в основе номинации элементов звуковой шкалы семь диатонических нот, остальные пять записывают с помощью бемолей, диезов, дубль-бемолей, дубль-диезов. Чтобы записать звуки хроматической гаммы, создают особые правила нотации. Для нотации современной музыки удобнее было бы изобрести разные названия для всех двенадцати хроматических нот, что сразу облегчило бы жизнь композиторам, работающим в хроматических, эллиптических, додекафонных или иных не мажорно-минорных техниках.

Чтобы разобраться в тонкостях рассматриваемой проблемы, укажем вначале, что и семиступенная натуральная диатоника и двенадцатиступенная «натуральная» хроматика – вообще говоря, искусственные звуковые образования. Древнегреческие мыслители (в частности, пифагорейцы) нашли научно обоснованный способ построения звукорядов по натуральным чистым квинтам. Но значит ли это, что сконструированные таким путем звукоряды обретают истинно природное значение?

Наблюдая сохранившиеся до наших дней образцы традиционного музыкального искусства разных народов (Индии, Японии, Индонезии, Армении, Азербайджана, арабских стран), видим, что используемые там звукоряды, интервалы, созвучия далеки от пифагоровой, а тем более, равномерно темперированной диатоники. Да и в русском музыкальном фольклоре «диатоника» песенных распевов весьма относительна (нейтральные терции, «лидийские» кварты курско-белгородского региона, весьма

шаткие «чистые квинты» и «чистые кварты»). Ситуация вполне понятна, так как ни один народ никогда не изобретал какой-либо научно обоснованный строй и *принципиально* не мог пользоваться никаким математически организованным звукорядом, в том числе, и пифагоровой диатоникой. Народные звукоряды могут лишь *в некоторой степени* напоминать профессиональные строи, тем более что в восточных практиках особенно ценятся *микроинтервальные* компоненты, не имеющие с диатоникой уже ничего общего.

Интересно, что и в Древней Греции близкие к диатоническому звукоряду тетра хорды были далеко не единственными, так как могли содержать то, что мы ныне характеризуем как хроматические тетра хорды, а также *энгармонические* (микроинтервальные) участки.

За многие столетия (фактически за два с половиной тысячелетия) идея диатоники сумела из абстрактного математического объекта превратиться в полнокровное ладовое образование и стать *реальным звуковым полем* профессиональной европейской музыки (сначала литургической, затем и светской). Более того, искусственно изобретенная диатоническая система с конца XVI века (и особенно в течении XVII – XVIII веков, когда на ее основе сложилась тонально-функциональная система европейского мажоро-минора) начала интенсивно воздействовать на бытование национальных *фольклорных* традиций народов Италии, Испании, Франции, Германии, Австрии, далее – повсеместно. Следы экспансии теряются в глубинах исторической реальности, и нам остается лишь гадать, в каких формах и как долго она протекала.

Некоторые исследователи считают, что выйти к диатоническому звукоряду фольклорные исполнители вполне могли и сами по себе, за счет собственной интуиции и без прямого взаимодействия с профессиональной музыкой. С их точки зрения, диатоника – *естественный* звукоряд, следовательно, человечество обретает его таким же способом, которым оно обретает огонь, обработку металлов, растениеводство и разведение скота. Подобная точка зрения – вопрос не объективной исторической практики, а, скорее, веры. Такое предположение, на наш взгляд, близко к верованиям древних иудеев, которые полагают, что их язык – *естественный*, им говорит Бог, и люди щедро черпают Божественное слово из сакрального *природного* источника.

В историческом бытовании русского фольклора «агрессия» европейской профессиональной диатоники в сочетании с «агрессией» функциональной гармонии наблюдалась позднее – в XVIII–

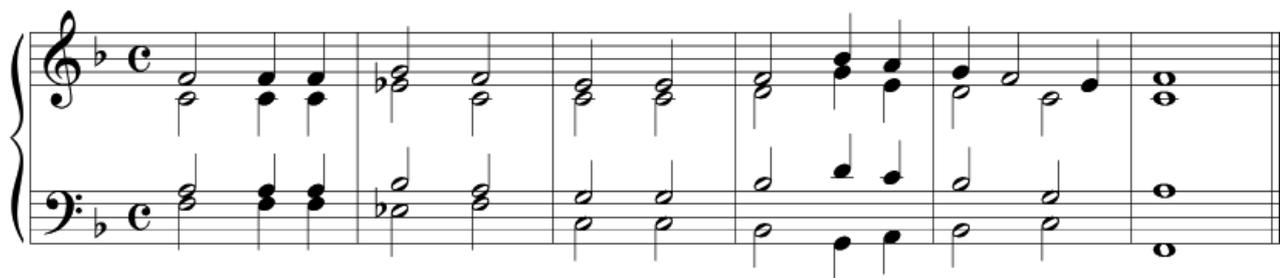
XIX столетиях. Пути ее проникновения – канты петровского времени; литургические мелодии многоголосного церковного пения, гармонизованные в стиле четырехголосного хора; широкое влияние *украинской* народно-песенной традиции, испытавшей воздействие общеевропейского профессионального искусства раньше и намного интенсивнее (в частности, через Польшу). Поэтому стиль южно-русского народного пения, формировавшегося в тесном контакте с украинским фольклором, сильно отличался ладово-гармоническими (и подголосочными) чертами от сохранившегося на севере или в отшельничьих местах исконного русского стиля. Во всяком случае, дошедшие до нашего времени *древнейшие* пласты русского фольклора (свадебные, календарные, игровые песни) от европейской диатоники довольно далеки. Скорее, их напевы по ладовому составу близки древнегреческой модели, в основе которой отнюдь не полная диатоническая шкала, а лишь отдельные тетрахордные или трихордные ячейки, принадлежность которых к европейской профессиональной диатонике может быть постулирована лишь весьма приблизительно.

Итак, музыканты опираются на два основных *искусственных, математически обоснованных* звукоряда, различающихся количеством ступеней натурально-квинтового ряда. Но этой констатацией вопрос вовсе не решается. Мы не вправе однозначно полагать: все, что не диатоника – то хроматика, и наоборот. В системе двенадцати равномерно темперированных полутонов можно построить большое количество звукорядов, представляющих собой ту или иную *выборку* из хроматической шкалы: различные виды трихордов, тетрахордов, пентахордов, гексахордов, гептахордов, ладов Мессаиана, Шостаковича, Бартока. Это – имитации восточных ладовых систем (с увеличенными секундами), имитации пентатоники китайско-монгольского образца, имитации «венгерской» («цыганской»), «подгальянской» или других ладовых конструкций. Системный блок двенадцатизвучной равномерно-темперированной шкалы, таким образом, примет следующий вид: *диатоника; имитация народных ладов; искусственные звукоряды; хроматика*.

В данной ситуации понятие истинной *хроматики* сужается, хотя и остается достаточно многоликим. Важно учитывать, что феномены хроматизма видятся в длительной исторической перспективе.

До XIV века европейская профессиональная музыка, по-видимому, стойко держится в пределах семиступенной пифагоровой диатоники. Но уже в XV столетии замечено активное проникновение «черных»

Пример 1. Орландо Лассо. *Matona mia cara*



нот. Они формируются двумя путями: 1) за счет *мутаций* диатонического звукоряда и 2) за счет *гармонических альтераций* (замен ожидаемых мажорных созвучий минорными и наоборот).

Поясним, что подобные явления *внешне* могут напоминать эффекты модуляций и позднейших альтераций (в смысле приближения неустойчивых ступеней к устойчивым). Но, по сути, мы имеем здесь дело с совершенно иными эффектами, обусловленными *модальной* природой ренессансного музыкального мышления.

Мутация, хотя и требует введения *nota negra*, однако не выводит слух из зоны *диатонического* восприятия. Новые ноты словно бы *меняют транспозицию* диатонической шкалы, сохраняя, тем не менее, диатонический строй в конкретных сопряжениях интонаций и аккордов (*пример 1*).

Видно, что трезвучия *F-dur* и *Es-dur* объединены диатоническим рядом *f-g-a-b-c-d-es*, в то время как трезвучия *F-dur* и *C-dur* входят в общий диатонический ряд *f-g-a-b(h)-c-d-e*. Оба соотношения диатоничны, но на общем звуковом пространстве музыкального сегмента формируется хроматизированная ячейка *d-es-e*.

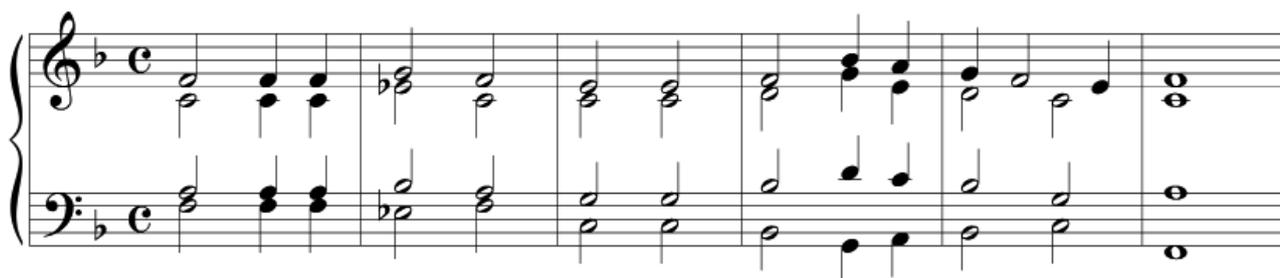
Гармонические альтерации в XVI веке также существенно отличаются от таковых в эпохи барокко и классицизма. В это время еще только намечается переход к функциональной системе мажоро-минора, многие ее элементы активно формируются. Поэтому замены мажоров на одноименные миноры и наоборот не имеют неременной целью «обострение

гармонических тяготений». Они являются настоящими *хрома*, то есть, новыми гармоническими *красками*, обогащающими, наподобие пышного убранства барочных храмов, ренессансные произведения (*пример 2*).

Ярким и удивительно смелым феноменом в XVI веке становится итальянский *хроматический мадригал*, рожденный гением таких мастеров, как Вилларт, де Роре, Вичентино, Маренцио, Джезуальдо, Монтеверди. Многие фрагменты мадригалов по звуковому составу нередко совпадают с полной двенадцатиступенной хроматикой, однако эта хроматика все-таки не похожа на хроматику последующих эпох.

Одна из причин такого отличия – отсутствие строгой функциональной системы, обеспечивающее возможность весьма смелых аккордовых сочетаний. Второе обстоятельство корреспондирует с идеей *чистого строя*, который пышно развивается в ансамблево-хоровом исполнении тех лет. Чистый строй не отрицает и вовсе не сторонится хроматических связей созвучий. Наоборот, в системе чистых трезвучий даже при далеких соотношениях возможны устойчивые и стилистически выверенные отношения. Проблема здесь другая: при активном введении новых дизезных и новых бемольных строев возникает своеобразная *хроматическая анизотропия*, когда дизезные ноты сильно отличаются от соответствующих им (конечно, в нашем теперешнем восприятии) бемольных, причем, отличие весьма существенно: 20–40, а порой и 60 центов (сотых долей равномерно темперированного полутона!) [2].

Пример 2. Лука Осуандер. *Christ lag in Todesbanden*



Бемольные ноты оказываются *много выше* диезных, что препятствует технологии их энгармонических замен. Сама идея энгармонизма в этот период *совершенно исключена* как не соответствующая принципам чистого строя. Таким образом, хроматическая система XVI века – особое звуковое образование, когда октавный звукоряд певцов требует наличия не двенадцати, а шестнадцати, а в максимуме порой и двадцати *разных* нот. Например, в мадригалах Джезуальдо использованы семь «белых» нот, а также 7 диезов вплоть до *his* и 6 бемолей вплоть до *ces* [см.: 3].

Интересно, что и глубокая бемольная, и глубокая диезная сферы могут быть представлены одновременно в одном музыкальном сегменте, но переход из одной в другую совершается лишь через белоклавишную область. Непосредственное сопряжение бемольных и диезных строев исключено (*пример 3*).

Развитие хроматических идей в XVIII столетии идет, как уже говорилось, под знаменем развитого функционально-гармонического мышления. Чаще всего *хромизм* появляется в результате *альтерационного* изменения неустойчивых ступеней тональности. В связи с этим системный звукоряд И. С. Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена и композиторов раннего романтизма можно назвать *альтерационной диакроматикой*. Хотя термин несколько усложненный, но он точно описывает акустический эффект: базовой остается натуральная семиступенная диатоника, обогащаемая до состояния хроматики (частичной или полной) за счет альтерационных изменений ступеней.

Второй источник хроматизации используемого звукоряда – модуляционная техника (включая отклонения). Знаменитая тема фуги И. С. Баха *h-moll* из первого тома ХТК, включающая все двенадцать звуков (и напоминающая додекафонную серию) опирается на развитую систему альтераций и отклонений: *ais*¹ – вводный тон основной тональности *h-moll*; *dis*¹ – *c*² – очерчивает септаккорд VII ступени *e-moll*; *eis*¹ – *d*² – отражает септаккорд VII ступени *fis-moll*; *his*¹ – четвертая повышенная, *gis*¹ – вторая натуральная ступени модуляционной каденции в *fis-moll* (*пример 4*).

В фортепианной музыке Моцарта довольно часто появляется полная хроматическая гамма – обычно как компонент виртуозных пассажей (*примеры 5, 6*).

В связи с этим можно поставить вопрос о «правовписании» хроматической гаммы. Конечно, если бы разноименных названий звуков было двенадцать, проблемы не возникало. Но в русле идей альтерационной диакроматики не все возможные написания

хроматической гаммы одинаково закономерны. Особенно сложно с мажором. Вверх нужно ступени повышать; вниз – понижать. В пассаже из первой части Восьмой сонаты Моцарта хроматическая гамма написана так, как учат в любой музыкальной школе. Но в пассаже из финала его Девятой сонаты запись не столь точная.

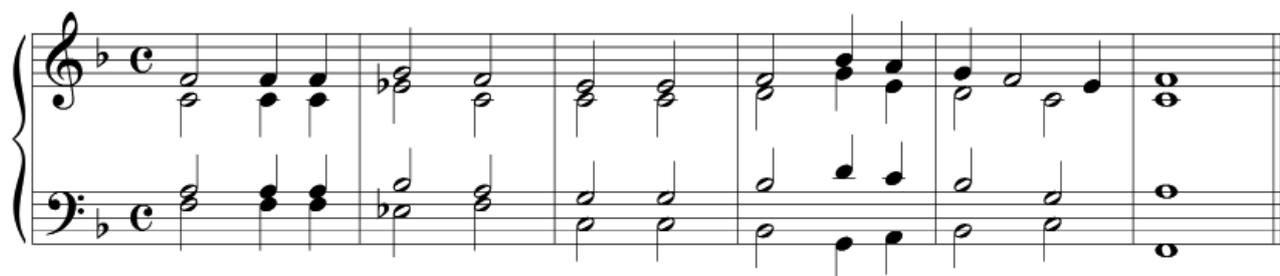
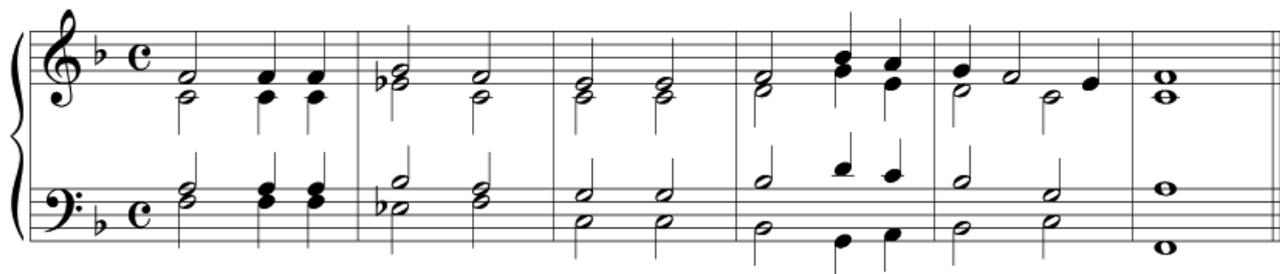
Довольно большие отклонения от «правильного» имеют пассажи в сочинениях Шопена, Листа, Брамса (*пример 7*).

Таким образом, «правильная» запись хроматической гаммы – не самое главное требование к ее применению. Заметим, что потребность писать хроматические ноты в восходящем движении в виде *повышенных* напрямую связана с идеей автентических отклонений (разрешение вводных тонов VII → I). Потребность записывать хроматические ноты в нисходящем движении в виде *пониженных* также отражает эту тенденцию, правда, не столь очевидно (разрешение шестых ступеней в пятое в минорах и шестых пониженных в пятое в мажорах) (*пример 8*).

Во второй половине XIX века одной из важнейших ветвей развития гармонического языка становится *насыщенный эллипсис*, известный по стилистике позднего Листа или позднего Вагнера. Соответственно, изменяется статус хроматики. Она теперь снова свободна от строгих функционально-гармонических представлений, и способ фиксации многих звуков и созвучий выглядит с точки зрения элементарной теории весьма неопределенным. Например, вагнеровское написание «Тристан-аккорда», с одной стороны, смущает неопытных музыкантов, а с другой, затуманивает глубокий символический смысл, заложенный композитором в лейтмотив «томления».

По внешнему виду «Тристан-аккорд» выглядит некоей альтерацией секундаккорда седьмой степени *a-moll: f – gis – h – d*, где *d* заменено на *dis*. Вообще говоря, сам по себе *dis* именно в *a-moll* весьма привычен, так как это – главный звук двойной доминанты. Однако в составе *септаккорда седьмой ступени* он мало уместен, ибо устраняет главную цель данного созвучия – краску уменьшенного септаккорда. Именно поэтому Эрнст Курт предлагает рассматривать «Тристан-аккорд» в другом контексте: входящий в него звук *gis* – как долгое задержание к последующему *a* [см.: 4]. Тогда формируется обычное для романтической эпохи остро диссонансное созвучие двойной доминанты *f – a – h – dis*, после которой вполне закономерно следует доминантсептаккорд *e – gis – h – d* (с типовой дезальтерацией *dis – d*).

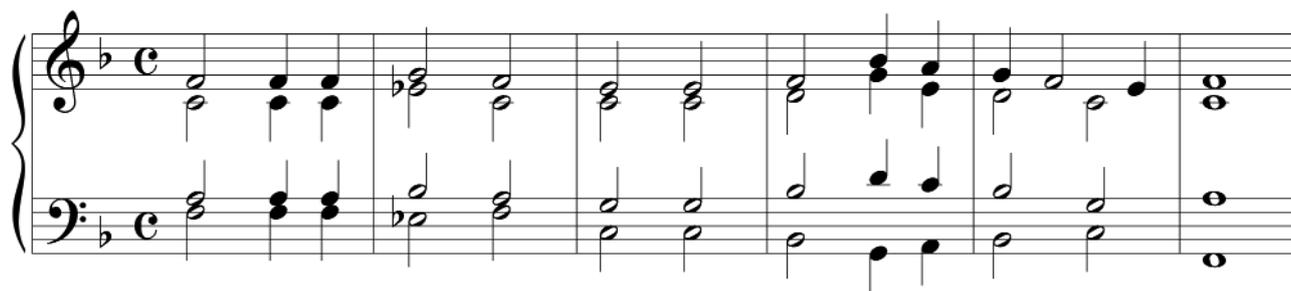
Пример 3. Карло Джезуальдо. *Mille volte il di*



Пример 4. И. С. Бах. Тема фуги *b*-moll, I том «ХТК»



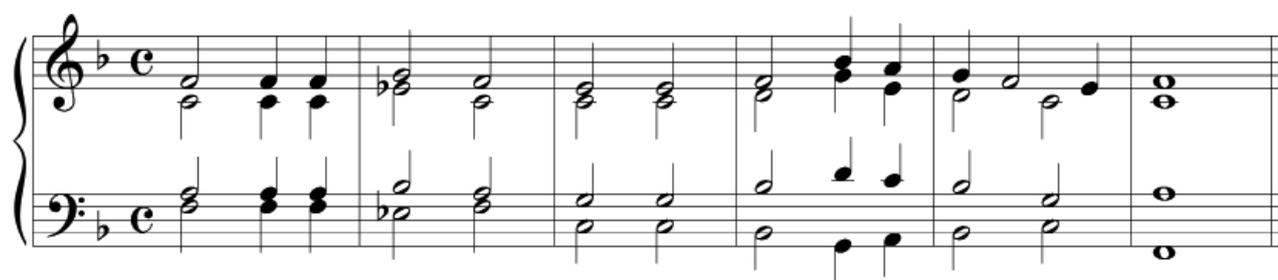
Пример 5. Моцарт. Соната № 8, К. № 310, ч. 1



Пример 6. Моцарт. Соната № 9, К. № 311, ч. 3



Пример 7. Шопен. Баллада № 4



Пример 8. Разрешения вводных тонов



Трактовка Курта кажется удачной, но она же несколько приземляет новаторскую суть вагнеровского гармонического открытия: ведь соединение DD_{43} – D_7 знает любой третьекурсник музыкального училища. Спрашивается, что же тогда существенно нового внес Вагнер, и почему все-таки «Тристан-аккорд» до сих пор звучит весьма непривычно и волнительно.

Значит, мы все-таки что-то недопонимаем? Да, мы не учитываем эффект развитого эллипсиса, которым композитор пользуется в зрелом периоде творчества повсеместно. Мощный эффект гармонического эллипсиса действует и здесь, но его нужно правильно вычитать. Итак, еще раз сменим точку зрения. Созвучие $f - gis - h - dis$ энгармонически (в рамках равномерной темперации) равно малому уменьшенному септаккорду $f - as - ces - es$. При этом as – совершенно самостоятельный звук и ни в коей мере не «тяготеет» в a . Слушатели не имеют возможности увидеть запись, но краску именно малого уменьшенного септаккорда они слышат абсолютно явственно.

Таким образом, в лейтмотиве «томления» соединяются два наиболее часто используемых в музыке романтиков септаккорда: малый уменьшенный как символ страдания и малый мажорный как символ света и надежды. Для содержательной канвы оперы *страдание* и *надежда, ожидание смерти* и непреходящее *любственное чувство* героев как раз и составляют трагическую эмоциональную дилемму. Глубокий символический смысл лейтмотива яснее раскрывается, если учесть, что малый уменьшенный септаккорд (в наиболее очевидной своей роли – септаккорда второй ступени) принадлежит тональной сфере Es , в то время как малый мажорный в функции доминантсептаккорда принадлежит сфере A . Думается, что предельно удаленное *тритоновое* соотношение тональных сфер отнюдь не случайно.

Укажем, что в лейтмотиве «томления» действуют и другие антагонистические факторы. Скажем, за такт $a - f^1$ виолончелей задает активный волевой импульс, который тут же гасится горестным хроматическим нисхождением $e - dis - d$. Нисходящему, словно обреченному ходу параллельных септим $f - dis$, $e - d$ противостоит хроматический восходящий ход в партии гобоя $gis - a - ais - h$ – как робкая надежда на спасение.

Секвенцирование и широкое развитие гениально найденного композитором лейтмотива задает точный эмоциональный настрой всему оперному действию. Скажем также, что в партитуре «Тристан-аккорд» довольно часто нотируется с помощью других комбинаций звуков, в том числе и бемольных нот $f - as - ces - es$, что означает не слишком принципиальное

отношение Вагнера к деталям нотной записи. Анализируя другие (подчас еще более смелые) отрывки с эллиптической гармонией, видим, что композитор часто руководствуется не «теоретической точностью», а просто удобством чтения нот (в том числе и для транспонирующих инструментов). Для слушателя, тем более, техническая сторона нотации ничего не значит. Он слышит только привычные для себя септаккорды, нонаккорды, полигармонические комплексы, правда, в непривычном эллиптическом сочетании.

Развитой тип эллипсиса включает в свою орбиту всю хроматическую шкалу, в том числе и энгармонические варианты звуков (пример 9).

Новый поворот истории хроматизма связан с XX веком, когда формируются авангардные техники композиции: *атонализм, додекафония, линеарная полифония* и другие. Хроматику этого периода Ю.Н. Холопов справедливо называет *натуральной*, имея в виду, что теперь она абсолютно самостоятельна – не зависит ни от диатоники, ни от альтерации, ни от модуляционных процессов, ни даже от эллипсиса, так как полностью утрачивается связь с традиционной аккордикой. Нетерцовая гармония, прорвавшаяся в творчество Шенберга, Веберна, Стравинского, Хиндемита, Мессяна и ставшая характерной для творчества огромного количества композиторов XX века, весьма далека от идей привычных функциональных отношений. Следовательно, двенадцать звуков натуральной хроматики могут следовать и набираться в *любом произвольном* порядке, определяемом разве что специальными правилами серийной технологии. Абсолютно свободной может быть и конкретная нотация мелодических и гармонических компонентов (пример 10).

Охватывая единым взглядом все многоцветье европейского хроматизма, можем сделать главный вывод: разнообразие форм хроматики является следствием не многообразия теоретически выделенных процессов в классической системе мажоро-минора («вводнотоновый хроматизм», «альтерационный хроматизм», «модуляционный хроматизм» и др.), но *многоступенности* исторически складывающихся *разных систем музыкального мышления*. Значит, чтобы понять сущность конкретной разновидности хроматики, нужно четко ориентироваться во всей исторической панораме ладогармонических парадигм европейской профессиональной музыки. При этом нельзя упускать из виду, что и натуральная семиступенная диатоника, и двенадцатиступенная хроматика – искусственные, сконструированные математическим путем

Пример 9. Шопен. Прелюдия В-dur, op. 28

Пример 10. Арво Пярт. Коллаж на тему В-А-С-Н. Ричеркар

звукоряды. Их универсальный, но *ограниченный* звуковой состав дает композиторам некоторые преимущества в нотации, а конструкторам музыкальных инструментов – в технологии изготовления последних. Но за универсализм мы часто платим недопониманием разветвленных историко-стилистических проблем, стоящих за использованием популярных терминов, и, что еще более важно, можем серьезно ошибаться в эмоционально-эстетических оценках музыкальных произведений разных исторических эпох.

Список литературы

1. Холопов Ю.Н. Хроматизм // *Музыкальная энциклопедия*, т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 323–325.
2. Девуцкий В.Э. Современные аспекты трактовки итальянского хроматического мадригала // *Дирижерско-хоровое образование: традиции и современность*. М.: Московская гос. консерватория, 2014. С. 119–131.
3. Казарян Н.К. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо // *Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки*. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 40. М., 1978. С. 99–117.

4. Курт Э. *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера*. М.: Музыка, 1975. 552 с.

References

1. Kholopov J. Khromatism [Chromaticity]. *Muzykalnaya enciklopediya*, vol. 6 [Musical encyclopedia, vol. 6]. M. [Moscow], 1982. P. 323–325.
2. Devutsky V. Sovremennyye aspekty traktovki italiyanskogo khromaticheskogo madrigala [Modern aspects of interpretation of Italian chromatic Madrigal]. *Dirigersko-khorovoe obrazovanie: tradicii i sovremennost* [Choral conducting education: tradition and contemporary]. M.: Moskovskaya gos. Konservatoriya [Moscow: Moscow conservatory], 2014. P. 119–131.
3. Kazarian N. O principakh khromaticheskoy garmonii Gesualdo [About principals of Gesualdo's Chromatic harmony]. *Istoriko-theoreticheskie voprosy zapadnoevropeiskoy muzyki* [Historical and theoretical problems of Western European music]. Trudy GMPI im. Gnesinykh, vyp. 40 [Works of Gnesin's Institute, vol. 40]. M. [Moscow], 1978. P. 99–117.
4. Kurt E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"]. M.: Muzyka [Moscow: Music], 1975. 552 p.

Информация об авторе

Девуцкий Владислав Эдуардович,
E-mail: devvv@list.ru
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки,
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Воронежский государственный институт искусств»
394088, Воронеж, Российская Федерация, ул. Лизюкова, 42

Information about the author

Devutsky Vladislav Eduardovich,
E-mail: devvv@list.ru
Doctor of Arts, Professor at the Music Theory Department
Federal State Government-Financed Educational Institution of Higher Professional Education "Voronezh State Institute for the Arts"
394088, Voronezh, Russian Federation, Liziukova str., 42