

Н. Гуляницкая

ВВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННУЮ ГАРМОНИЮ

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для студентов музыкальных вузов
МОСКВА. «МУЗЫКА». 1984

78

Г94

Светлой памяти Юрия Николаевича Тюлина, учителя моего и наставника, посвящаю

Рецензенты — кандидат искусствоведения, профессор Т. С. БЕРШАДСКАЯ и доктор искусствоведения, профессор Ю. Н. ХОЛОПОВ
Гуляницкая Н. С.

Г94 Введение в современную гармонию: Учеб. пособие. — М.: Музыка, 1984. — 256 с., нот., схем.
Данная работа — одно из первых в нашей стране учебных пособий по гармонии, рассматривающих ряд важнейших проблем звуковысотной организации музыки XX века.
Предназначается для студентов музыкальных вузов.

Издательство «Музыка», 1984 г.

78

ПРЕДИСЛОВИЕ

Глава первая (вводная).

§ 1. Искусство XX века как предмет искусствознания

§ 2. Стилиевой анализ

§ 3. Понятие гармонии

§ 4. Гармония и музыкальная композиция

§ 5. К вопросу об интерпретации и оценке гармонических явлений

Глава вторая. АККОРДИКА

§ 1. Вводные замечания

§ 2. Единицы гармонического языка. Общее понятие

Звуки, отдельные тоны,

1. Д. Шостакович. Квартет № 15, II ч.

Интервалы,

2. Д. Шостакович. Квартет № 13

3. С. Прокофьев. Скифская сюита, II ч.

Аккорд

§ 3. О классификации аккордов

4. А. Скрябин. Op. 45, № 2

5 а. О. Мессиян. «Техника моего музыкального языка»

5 б

6. К. Пендерецкий. "Stabat mater"

7. Ч. Айвз. *Sohloque, or Study in 7-ths and Other Things*

8. Б. Тищенко. Соната для ф-п. № 5, I ч.

9 а, б. О. Мессиян. «20 взглядов», № 13

§ 4. Моноаккорды

10. Б. Тищенко. Соната № 5

11. Н. Сидельников. «Романсеро», № 4

12

13. В. Захаров. «Полоса»

14. А. Скрябин. Op. 57, № 1

15. Э. Денисов. Фортепианное трио, II ч.

16. Л. Пригожин. Соната

17. Л. Сидельников. «Русский концерт»

18. Я. Ряте. Прелюдия.

19. Р. Щедрин. Концерт для ф-п. с орк. № 3 *Liberamente, ma ritmo da sincoppa sempre*

20. А. Петров. «Пушкин»

21. Р. Щедрин. «Первый лед»

22 В. Гаврилин. «Деревенские эскизы»

23. П. Хиндемит. Вокальный цикл на сл. Рильке

24. Р. Щедрин. «Мертвые души», № 14

25. Р. Щедрин. *Preludio IX*

26. А. Скрябин. Прелюдия, op. 74, M 3

- 27. Б. Барток. «Микрокосмос», М 131
- 28. Б. Барток. «Микрокосмос», № 144
- 29. Б. Чайковский. Партита
- 30. А. Шнитке. Реквием, № 4
- 31. А. Шнитке. Реквием, № 3

§ 5. Полиаккорды

- 32 а. А. Скрябин. «К пламени», поэма ор. 72
- 32 б. в
- 33. О. Мессиян. «20 взглядов», № 9

1. Однородные полиаккорды

- 34. Д. Мийо. «Бразильские танцы»
- 35. Д. Мийо. «Бразильские танцы»
- 36. В. Лютославский. Вариации
- 37. А. Шнитке. Гимн IV
- 38. Н. Сидельников. «Славянский триптих»

Нетерцовая полигармония

- 39. Д. Мийо «Sumate»
- 40. Я. Рязтс. Прелюдия

2. Неоднородные полиаккорды

- 41. Н. Пейко. «Былина»
- 42. А. Шнитке. Квнтет, II ч..

Суперполигармония.

- 43. Р. Шедрин. Концерт для ф-п. с орк. № 3

§ 6. Аккордика и стилистика музыкально-поэтического языка

§ 7. Методические рекомендации

Музыкальная литература

Теоретическая литература

Глава третья. МОДАЛЬНОСТЬ

§ 1. Общие сведения

§ 2. Основные понятия

Модус

§ 3. К проблеме классификации ладов

§ 4. Типология ладообразований

- 1а. Древнерусский «звукоряд Шайдурова» Он же в объеме дуодецимы

- 1 б. Полный диатонический звукоряд армянской музыки

- 1 в. 8-тоновый испанский звукоряд

- 2 а. Целотонный ряд, 2б. Гамма «тон-полутон, уменьшенный лад

- 2 в. Увеличенный лад

- 3. Г. Свиридов. «Любовь святая»

- 4. Б. Чайковский. Камерная симфония, II ч.

- 2. По устойчивости, вернее по принципу изначальной заданности и незаданности, ... а) стабильные ... б) нестабильные, мобильные формы.

- 5 а. Р. Шедрин. «Страдания»

- 5 б

- 5 в

- 6 а. А. Хачатурян. «Подражание народному»

- 6 б

- 6 в

- 3. По принципу строения ладовых звеньев и их соотношения можно выделить: *симметричные - несимметричные лады*

- 7 а, б

- 8 а. Б. Барток. «Микрокосмос», № 64

- 8 б

- 9

- 10

- 11а. А. Скрябин. «Загадка»

- 11б

- 4. По объему звукоряда дифференциация может быть следующей:

- 12 а, б, в, г, д. Б. Барток. «Микрокосмос», № 63 № 78

- 12 е

- 12 ж

- 13 а. И. Стравинский. «Весна священная»

- 13 б

- 13 в

- 5. взаимоотношением ладов в двух фактурных координатах — *горизонтальной и вертикальной.*

- 14. О. Мессиян. «Техника моего музыкального языка»

- 15. Б. Барток. «Микрокосмос». № 148

- 16 а. О. Мессиян. «Поэмы на Ми», № 1

- 16 б №2

- 16 в №4

- 6. В определенном контексте лады могут быть подразделены на *основные и побочные.*

- 17. Б. Барток. «Игра с двумя пентатоническими звукорядами»

§ 5. Диатоника и хроматика

18. А. Шнитке. Фортепианный квинтет
19 а. Т. Хренников. Концерт для ф-п. с орк. № 2
19 б

§ 6. Ладовый профиль произведений

20. Н. Сидельников. «Сокровенны разговоры», М 1
21 а. Д. Шостакович. «Казнь Степана Разина» Moderato non troppo
21 б
21 в
21 г
21 д

3. Проследим действие принципа *равнолинейной ладовой драматургии*

22. Р. Щедрин. «Мертвые души»

§ 7. Модальность и поэтика музыкальных средств

1. Нестилизационное подражание и модальность
2. Стилизационные подражания

§ 8. Методические рекомендации

- Музыкальная литература
Теоретическая литература

Глава четвертая. Тональность

§ 1. Общие сведения

§ 2. Определение понятий

- Понятие «тональность»

§ 3. Типология тональных структур

1. Принципы новой тональности
2. Типология тональности в музыке XX века

§ 4. Тональный центр

1. Б. Барток. «Музыка для струнных, ударных и челесты», I ч.
2. А. Шнитке. Реквием, № 12
3. А. Скрябин. Ор. 57 № 1
4. И. Стравинский. «Симфония псалмов», I ч.
5. И. Стравинский. «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана»
6. И. Стравинский. «Симфония псалмов», III ч.
7. Н. Сидельников. «Романсеро», № 10
8
9. А. Скрябин. «Прометей»
10. А. Скрябин. Ор. 63 № 1

§ 5. Новая тональность и гармонический синтаксис

- 11 а. Д. Шостакович. Квартет № 15, II ч.
11 б
12. Д. Шостакович. Квартет № 15, II ч.
13 а. А. Скрябин. Ор. 67 № 1
13 б, в, г
14
15 а, б

§ 6. Некоторые концепции тональности и индивидуально-авторский стиль

- 16
17. П. Хиндемит. Концертная музыка для альты и камерного оркестра, II ч.
18. И. Стравинский. «Весна священная», «Весенние гадания», «Пляски щеголих»

§ 7. Политональность

19. Д. Мийо. «Бразильский танец»
20. Б. Барток. Багатель № 1
21. Б. Барток. Багатель № 7
22. И. Стравинский. «Петрушка»
23. О. Мессиа. Фантазия-бурлеска
24. Б. Барток. «Микрокосмос», № 101
25. Д. Мийо. «Бразильский танец»
26. И. Стравинский. «Петрушка»
27. И. Стравинский. «Петрушка»
28. Д. Мийо. Концерт
29
30. Д. Шостакович. Соната № 2

§ 8. Методические рекомендации

- Музыкальная литература
Методическая рекомендация: при изучении темы «Политональность»
Теоретическая литература

Глава пятая. АТОНАЛЬНОСТЬ

§ 1. Общие сведения

§ 2. Определение понятия «атональность»

1. А. Шёнберг. Ор. 16 № 4
2. А. Шёнберг. Ор. 11 № 1
3

4. А. Веберн. Оп. 5 № 4

§ 3. Гармонический материал

5. А. Берг. «Воцшек», IV к.

6. А. Веберн. Оп. 7 № 1

7. langsamer A. Шёнберг, Оп. 11 №1

8 а

8 б. А. Шёнберг. Оп. 11 М 2

9 а

9 б. А. Берг. Четыре пьесы для кларнета и ф-п.

10. А. Шёнберг. Оп. 17

11. А. Шёнберг. Оп. 19 № 6

12

13. А. Берг. Оп. 5

14. А. Берг. «Воцшек»

15. А. Веберн. Оп. 4 № 1

16 а, б. А. Веберн. Оп. 12

§ 4. Некоторые стилистические особенности гармонии

17 а. А. Веберн. Соната для виолончели и ф-п.

17 б

18

19

20

21 а. А. Шёнберг. Оп. 16 № 3

21 б

22. А. Берг. Оп. 5 № 2

§ 5. Методические рекомендации

Музыкальная литература

Теоретическая литература

Глава шестая. Серийность

§ 1. Предварительные сведения

§ 2. Серия и ее назначение в композиции

1. А. Шёнберг. Оп. 25

2 а. А. Шёнберг. Сюита для ф-п. оп. 25

2 б. Л. Берг. Концерт для скр. с орк.

2 в. А. Веберн. Струнный квартет оп. 28

§ 3. Структура и систематизация серий

3. Э. Кршенек. "Studies in Counterpoint"

4 а. А. Шёнберг. Сюита для ф-п. оп. 25, «Мюзет»

4 б. А. Шёнберг. Сюита для ф-п. оп. 25, «Интермеццо»

5 а. Э. Денисов. Вариации для ф-п., Thema

5 б. Э. Денисов. Соната для саксофона

6 а. В. Лютовский. "Musique funèbre"

6 б. Б. Шеффер. Вариации

7

8 серия Симфонии оп. 21:

9 струнного Квартета оп. 28:

10 Кантаты оп. 29:

11 Вариаций для оркестра оп. 30:

12 а, б, с, d

13

14

15. А. Шнитке. Канон для 2 скр., альты и виолончели

16. К. Караев. Концерт для скр. с орк.

17. Р. Щедрин. «Звоны»

18. Р. Леденев. 6 пьес для арфы и струнного квартета, III ч.

§ 4. Серийные формы и транспозиции

19

20 а. А. Шёнберг. Пьеса для ф-п. оп. 33я

20 б

20 в

Пермутация -

21

22

23

3. Принцип *ротации*

24

«диатонические» модели

«хроматические» модели

§ 5. Вопросы фактуры и формы

25. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы», № 3

Гомофония

26. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы», М 2

Гомофонно-полифонический склад

27. И. Стравинский. "Threni"

К *нетрадиционным* фактурам следует прежде всего отнести *пуантилизм*

28. А. Веберн. Симфония op. 21

2. Проблема формы 12-тоновых

§ 6. 12-тоновая гармония

29. А. Шнитке. Квартет, III ч.

30. Л. Шёнберг. Струнный квартет № 4

2. В какой мере согласуются понятия «серийное мышление» и «аккорд»?

31 а. А. Шёнберг. Сюита для ф-п. op. 25, «Жига»

31 б

32. А. Веберн. Концерт для 9 инструментов op. 24, I ч.

33. Б. Шеффер. Вариации

34. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы», № 10

35. А. Шёнберг. Фантазия для скр. и ф-п. op. 47

36 а. А. Веберн. Концерт op. 24

36 б

36 в

37. А. Веберн. "Das Augenlicht", op. 26

38. А. Веберн. Кантата op. 29

39. А. Шёнберг. Фантазия для скр. и ф-п.

§ 7. Комбинаторика единиц гармонического языка в серийных композициях

40. К. Ки. Серийные вариации

41. А. Веберн. Вариации op. 27, I ч.

42. А. Веберн. Вариации op. 27, II ч.

43. А. Веберн. Вариации op. 27, III ч.

44. А. Веберн. Концерт для 9 инструментов op. 24, II ч.

45. Л. Веберн. Вариации для орк. op. 3

46. А. Веберн. Вариации для орк. op. 30

47. Л. Веберн. Вариации для орк. op. 30

§ 8. Методические рекомендации

Музыкальная литература

Теоретическая литература

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Алеаторика», «индетерминизм», «импровизационность» — эти термины

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

XX век в истории музыкальной культуры — это переломная эпоха, порождающая как быстротечную череду изменений, так и «открытие» ценностей прошлого, включающихся в художественное сознание нового времени. Частью этого культурного процесса является и научное знание, при непрерывном обновлении в снятом виде сохраняющее достижения теоретической мысли предшественников. Логический и исторический подходы, сформировавшиеся в недрах музыкальной науки, требуют постоянно сочетать изучение современного состояния предмета с анализом имеющегося знания о нем. Известно, какое большое значение имеет методологическое положение о том, что изучение развитой организации является ключом к познанию предшествующих стадий¹.

Проблемы музыки XX века, как и музыки других эпох, занимают видное место в научной литературе. Гармония как теоретическое учение и практическая дисциплина сохранила свою актуальность. При этом наблюдается тесная связь исследовательского и практико-педагогического подходов. С одной стороны, современные теоретические трактаты становятся существенным материалом для учебного процесса (например: «Учение о гармонии» Ю. Н. Тюлина, «Очерки современной гармонии» Ю. Н. Холопова, «Проблемы классической гармонии» Л. А. Мазеля или «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане" Вагнера» Э. Курта). С другой стороны, в учебных пособиях и учебниках излагаются теоретические концепции, нередко перестраивающие предмет, проблематику, понятийно-терминологический аппарат, методологию дисциплины (например: «Подвижной контрапункт строгого письма» С. И. Танеева, «Теоретический курс гармонии» Г. Л. Катуара, «Руководство по композиции» П. Хиндемита). Так сложилось, что стройный научный трактат становится учебным пособием, а учебник, репрезентирующий определенную концепцию, — теоретическим курсом.

Послевоенный период начиная примерно с 50-х годов характеризуется ясно выраженными двусторонними тенденциями, а именно к построению теории и курса современной гармонии и к пересмотру традиционных концепций гармонии в свете музыкальных реалий и научных подходов нового времени. На этом пути немало достижений, как, впрочем, и неудач, переосмысления «вечных» истин и утверждения новых концепций. Этот процесс ясно прослеживается и у нас, и за

рубежом; он содержит как черты индивидуального, так и общего, свойственного данной стадии историко-культурного становления.

¹ См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 42..

3

Курс гармонии не может ограничиться традиционным «набором» тем и практических упражнений; он должен быть «чутким прибором», реагирующим на изменения в композиторском творчестве и теоретическом знании. В Программе-конспекте курса гармонии для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов, составленной С. С. Григорьевым (1974 г.), отмечается, что курс гармонии впервые вводит студентов в круг наиболее важных проблем современности, в ту сферу теоретического знания, где наблюдаются «противопоставления и столкновения различных, подчас резко противоположных друг другу философских взглядов и устремлений». Педагогическая практика (в Москве, Ленинграде и многих других городах нашей страны), как вузовская, так даже и училищная, накопила известный опыт по переустройству сегодняшнего курса гармонии. Для этого опыта характерна постановка проблем гармонической организации музыкальной ткани, поиск соответствующих методов построения, ведения, усвоения курсов.

«Введение в современную гармонию»² — это теоретико-аналитический курс, посвященный актуальной проблематике современного научного знания. Курс опирается на музыкальный материал, почерпнутый из творчества отечественных и зарубежных композиторов. Особый интерес представляли для нас феномены, наблюдаемые в произведениях советских композиторов разных поколений, явления, еще не нашедшие достаточного рассмотрения в теоретической литературе. (Заметим, что в зарубежной литературе, связанной с проблемами современной гармонии, такого рода материал, как правило, не привлекается.)

Выделенный круг тем — аккордика, модальность, тональность, атональность, серийность — относится к разряду тех, по которым еще не остывают научные споры, высказываются неоднозначные мнения. Естественно, что этот круг не замыкается данными предметами: многие вопросы остались не затронутыми, а некоторые лишь слегка обозначены. И возможности расширения тематики, углубления в «существо дела» видятся здесь немалыми.

По нашему мнению, материал учебного курса гармонии, при всей его специфике, соприкасается с общими вопросами развития мирового музыкального искусства нашего времени. Создание концепции музыкальной культуры XX века — проблема, которая решается соединенными усилиями философов и эстетиков, историков и теоретиков, вооруженных марксистско-ленинской методологией. Данная работа — лишь попытка включиться в этот процесс и присоединиться к тем, кто уже сделал определенный вклад в разработку теории современной гармонии.

Структура глав книги имеет черты сходства и естественного различия. Общими в построении глав являются разделы, где излагаются основные установки, касающиеся «разъяснительных» высказываний, методических рекомендаций, а также составления списков музыкальной литературы, рекомендуемой для просмотра (или более углубленного изучения), и кратко аннотированных списков литературы на русском языке, (автор предполагает, что эти перечни могут быть расширены, дифференцированы по усмотрению педагога). Цель книги — представить историко-теоретическое видение предмета, включенного в контекст художественных процессов времени, наметить некоторые пути в развитии навыков анализа музыкальных произведений как в целостности, так и в ряде существенных его компонентов, несущих смыслообразующую функцию. Что касается письменных упражнений, заданий по игре

² Термин «введение» означает изложение начал, подступ к тому, что впоследствии может быть изучено более полно; термин «современная гармония» рассматривается в § 3 первой главы.

4

на фортепиано, которые продолжают фигурировать как традиционный комплекс и в курсах современной гармонии (в частности, на кафедре гармонии и сольфеджио Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных), то автор предполагает, что педагоги, имеющие опыт преподавания в этой области, проявят свою инициативу. (Задача специального труда — составить практическое руководство, чем и занимаются в настоящее время некоторые теоретики и композиторы.)

В написании «Введения в современную гармонию» автор исходил из обобщения педагогической практики названного института, имевшей место на историко-теоретико-композиторском факультете, а также в лекциях на курсах повышения квалификации начиная с конца 60-х годов. Отдавая отчет в дискуссионности, нерешенности многих проблем, сознавая трудность формирования теоретического и методологического аспекта исследования, автор ни в коей мере

не претендует на полноту и завершенность высказываний и рассматривает свой труд лишь как попытку несколько приблизить существующий курс гармонии к текущей музыкальной практике. Автор считает приятным долгом выразить свою глубокую благодарность рецензентам, сделавшим ценные замечания, — профессору Т. С. Бершадской и доктору искусствоведения, профессору Ю. Н. Холопову, а также специалистам, принявшим участие в обсуждении рукописи в издательстве «Музыка»: доктору искусствоведения, профессору Е. В. Назайкинскому, доктору искусствоведения М. Е. Тараканову, профессору Ф. Г. Арзаманову, кандидату искусствоведения, профессору В. В. Задерацкому, кандидату искусствоведения, и. о. профессора В. Н. Холоповой, кандидату искусствоведения, ст. научному сотруднику Н. Г. Шахназаровой, кандидату искусствоведения, доценту М. С. Скребковой-Филатовой, кандидату искусствоведения, доценту С. И. Савенко и всем тем, кто принял на себя нелегкий труд по подготовке рукописи к изданию.

5

Глава первая (вводная).

У каждой эпохи свой язык и свои средства выражения.

В. Асафьев

...Музыка — своего рода звучащий документ эпохи, адресуемый не только нашим современникам, но и потомкам.

Р. Щедрин

§ 1. Искусство XX века как предмет искусствознания

«Современная эпоха, основное содержание которой составляет переход от капитализма к социализму, — говорится в Программе КПСС, — есть эпоха борьбы двух противоположных общественных систем»¹. Арена этого противоборства — все основные области общественной жизни — экономика, политика, идеология, культура.

Культура XX века — сложный, многоплановый и противоречивый феномен. Современное музыкальное искусство — часть этой реально функционирующей и развивающейся большой системы, еще недостаточно изученной как в целом, так и в составных элементах. Закономерности естественно-исторического процесса ее развития подвергаются анализу и культурологами, и представителями частных искусствоведческих наук. Процесс развития культуры рассматривается как диалектически противоречивый, отражающий противоречивость и многообразие самой общественной жизни.

Отмечая сложность и многоплановость искусства XX века — эпохи социальных потрясений, научных открытий, классового противоборства идей, — исследователи в соответствии с объективным марксистским подходом к явлениям действительности обязаны обращаться не только к позитивным, но и негативным явлениям, говорить не только о духовной продукции прогрессивных классов общества, но и о «культуре Пуришкевичей» (В. И. Ленин).

Анализируя искусство XX века как «искусство переломное, а не просто старый или просто новый период истории», В. М. Полевой пишет: «Непростительно наивным было бы видеть в нем либо только прямое и последовательное участие прошлого, либо только линейное выходящее движение, стилеобразующие начала которого уже сложились во всей несомненности, и остается лишь ждать созревания плодов или же, в наиболее сложных случаях, — превращения гадкого утенка в прекрасного лебедя»²; А. В. Иконников подчеркивает: «В ситуации, созданной кризисом, особенно очевидна необходимость оценивать любые явления зодчества в их историческом контексте и социальной обусловленности, раскрывая их внутреннюю сложность и противоречивость, их значение для последующего развития»³; А. В. Кукаркин констатирует:

¹ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1971, с. 5.

² Полевой В. М. Введение в искусство XX века. — В кн.: Советское искусствознание — 82, вып. 1. М., 1983, с. 245.

³ Иконников А. В. Зарубежная архитектура: От «новой архитектуры» до постмодернизма. М., 1982, с. 249,

6

«В литературе капиталистических стран находит прямое отражение непрекращающаяся борьба двух культур. Здесь то же движение противоречия, что и в самом обществе... в условиях углубляющегося кризиса развивается другая... культура, которая становится основным носителем идей гуманизма и прогресса...»⁴

Аналогичная борьба идеологий отражается и в музыкальном искусстве. Противоборство двух систем в эпоху великих социальных переворотов и национально-освободительной борьбы — это

тот реальный исторический контекст, который в итоге определяет существо и облик художественного творчества XX века.

Сложность и противоречивость социально-исторического развития эпохи усилили остроту и противоречивость различных процессов художественно-музыкального творчества в широком диапазоне от философско-мировоззренческих проблем до специфических вопросов музыкального языка, методов воплощения идейного содержания в произведении.

Проблемы современной музыки одинаково остро волнуют и ее создателей, и ее исследователей. О ней написано немало исторических и теоретических, философских и эстетических работ, в которых собрано, обобщено, интерпретировано и уже оценено много фактов как первой, так и второй половины века.

Проблемное поле мирового музыкального искусства XX века включает большое количество общих и частных вопросов, многие из которых еще остаются без ответа. Трудности заключаются не только в незавершенности исторического периода, в рассмотрении явлений «изнутри» столетия, но и в специфике художественного творчества, особенностях художественного метода, используемого тем или иным автором произведения.

Специфика художественного метода — эта сложная и многоаспектная проблема также находится в центре внимания многих исследователей. Художественный метод как исторически обусловленный способ художественного мышления, связанный с мировоззрением художника, не есть нечто единое для всех писателей, композиторов, живописцев, живущих в одну эпоху. Реализм и модернизм как оппозиция художественного мышления XX века — эта проблема не выходит из поля зрения искусствознания, причем каждая фаза вносит свой поворот, свое разъяснение в толкование этих сложных понятий.

Реалистический метод художественного мышления ориентирован на действительность, ее актуальные социальные процессы. Каждая эпоха вносит свою специфику в этот способ образного мышления, наиболее адекватно отражающего сферу общественной жизни, проблемы человека и человечества. «Глубина образных обобщений, разнообразие художественных форм — неотъемлемая особенность подлинного реалистического творчества», — пишет академик М. Б. Храпченко⁵. В искусстве социалистического реализма реалистическое мышление достигло высшей формы.

Модернизм как сложное идейно-художественное течение XX века включает разнородные явления (например, экспрессионизм, экзистенциализм, абстракционизм, поп-арт, сюрреализм), но его характерная черта — распад традиционного художественного образа. В наши дни

⁴ Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: Культура и идеология. 3-е изд. М., Политиздат, 1981, с. 67.

⁵ Храпченко М. Художественное творчество, деятельность, человек. М., 1982, с. 41.

7

наступило особенно бурное и скоротечное обесценивание наиболее крайних модернистских направлений. «...Кризисные явления в живописи и скульптуре капиталистических стран можно рассматривать как своеобразную *модель* общих господствующих тенденций буржуазного искусства, ибо эти явления показательны и для других видов искусства, в частности таких, как музыка и театр»⁶.

В наши задачи не входит рассмотрение динамики художественного процесса, закономерностей исторической стадийности — той сложнейшей проблематики, которой занимаются эстетика, теоретическая история искусства. Но погружаясь в контекст современного музыкального искусства, важно иметь в виду базовые суждения, высказываемые советскими эстетиками, искусствоведами, литературоведами, музыковедами по вопросам художественных взаимодействий, художественного прогресса и художественных ценностей, а также интерпретацию таких понятий, как «направление», «течение», «школа», «художественная эпоха» и др. Все это послужит выработке методологических подходов и ценностных ориентации к сложным и противоречивым феноменам музыкального искусства XX века.

Одной из существенных является проблема художественных взаимодействий, протекающих между элементами искусства как развивающейся системы. Нахождение верной методологической позиции в этом еще далеко не разрешенном вопросе — условие верной интерпретации и оценки явлений искусства. В итоге научный подход к выявлению типологии взаимодействий, их уровней, характера, разновидностей — это в значительной мере привлечение исторического метода. «...Только историзм способен избавить нас от „мещанства в науке“, — пишет академик Д. С. Лихачев, — к которому я отношу вкусовщину, краснобайство, поиск эффектных концепций и в

конечном счете — крайний субъективизм. История — не только мать истины, но и исходная точка для художественных оценок произведения искусства»⁷.

Наблюдая за музыкально-историческим процессом, и в частности музыкальными явлениями XX века, можно обнаружить проявления общего и сходного в локальных культурах. Так, существенное воздействие на музыкальный процесс оказало творчество Мусоргского, что отмечают и зарубежные исследователи (например Э. Сигмейстер, Э. Лендвай, Э. Зальцман, К. Штуккеншмидт и др.). В. Остин признает влияние Мусоргского на творчество Дебюсси, Равеля, Пуленка, Сати, Стравинского, Яначека⁸.

Интенсивное влияние на современный художественный процесс оказал автор «Весны священной» Стравинский. «...Интонационная сфера Стравинского, при ее могучем воздействии на всю европейскую музыкальную культуру, — пишет Асафьев, — становится общеевропейским музыкальным языком и связывает его с русским мелосом, который, таким образом, для Европы перестал быть каким-то экзотическим монстр-

⁶ Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета, с. 138.

⁷ Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1981, с. 213.

⁸ Еще в 1927 году В. Беляев высказывал мысли об особой роли русской школы, о ее влиянии на современное искусство. «...Молодая русская музыка носила в себе элементы, подготовившие ту революцию в мировом музыкальном искусстве, которую мы наблюдаем. Застрельщиком этой революции оказался Мусоргский, оказавший сильное влияние на музыкальное творчество довоенной Франции и внесший через Дебюсси и Равеля большую долю своего участия в подготовке музыкальной революции, свидетелем которой мы в настоящее время являемся». — В кн.: Беляев В. Пауль Хиндемит (Л., 1927, с. 4).

8

ром, а претворяется в органически развивающийся комплекс музыкальных интонаций»⁹.

В художественном процессе, где все переплетено, вряд ли можно выделить один тип влияния, очистив его от иных наслоений. В настоящее время западные исследователи обращают внимание на все возрастающий интерес к советской музыке. О музыке Прокофьева, например, В. Остин пишет: «Музыка Прокофьева, несомненно, известна и любима большим числом музыкантов, чем музыка Хиндемита, Веберна, — музыкантов, не говоря уже о слушателях. Более того, ряд сочинений Прокофьева, вероятно, известнее, чем сочинения Хиндемита или Веберна — даже молодым композиторам, чья творческая устремленность ближе к последним»¹⁰.

При анализе специфических языковых явлений искусства не должно быть поспешных выводов, приводящих порой к исторически ошибочным мнениям, необоснованным ценностным ориентациям. «...Все случаи возникновения сопоставимых и схожих начал в искусстве разных народов, — отмечает Ю. Боров, — поддаются научной классификации. Первый тип сходства художественных явлений возникает благодаря *прямому сходству исторических обстоятельств жизни различных народов* <...> Второй тип сходства художественных явлений обусловлен *диалектикой спиралеобразного развития художественной культуры* <...> Третий, самый сложный и мало изученный тип повторяемости художественных явлений обусловлен существованием *разных циклов развития художественной культуры*»¹¹.

Изучая специфические закономерности в развитии музыкально-художественного творчества, исследователи не ограничиваются анализом отдельных произведений, а ставят задачи выявления типологической общности. Категории направления, течения, школы, применяемые в искусствознании, не имеют, однако, достаточно однозначного определения. К тому же нередко «направление», «художественный метод», «стиль эпохи», «стадиальность» смешиваются в словоупотреблении.

Г. Поспелов, например, считает: «Целесообразно было бы, видимо, сохранить термин „литературное направление“ только для обозначения творчества групп писателей той или иной страны и эпохи, каждая из

которых объединена *признанием единой литературной программы*, а творчество тех групп писателей, которые обладают только *идейно-художественной общностью*, называть литературным течением»¹². Д. Лихачев в книге «Развитие русской литературы X — XVII веков» (Л., 1973) применяет понятие направления, соотнося его с понятием стиля, например: «общевропейские литературные направления» — барокко, классицизм, романтизм, реализм, натурализм и пр. или «великие стили — романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм» (с. 172). Можно было бы привести и другие высказывания, например М. Храпченко, И. Волкова, а также С. Маркуса, М. Михайлова, С. Скребкова.

В целом это сложная научная проблема, различные аспекты которой, особенно в последнее время, вызывают все возрастающий интерес искусствоведов, литературоведов и музыковедов. Мы соприкасаемся с

⁹ «Асафьев Б. Книга о Стравинском. М., 1974, с. 22.

¹⁰ A u s t i n W. Music in the 20-th Century. N. Y., 1966, p. XIV.

¹¹ Боров Ю. Эстетика. М., 1981, с. 222 — 223.

¹² Пospelов Г. Н. Теория литературы. М., 1978, с. 136,

9

этой проблематикой лишь постольку, поскольку этого требует рассмотрение звуковысотных систем нынешнего века — одного из существенных компонентов художественного произведения как «особого устройства, собирающего в себе все существенные для художественного бытия значения и смыслы из окружающего его жанрово-ситуационного и социально-исторического контекста»¹³.

Изучение динамики музыкально-художественного процесса XX века требует, наряду с осознанием социально-культурной, философско-эстетической основ, освоения структурно-семантических сторон художественных текстов. Звуковысотная организация продолжает играть существенную роль в создании музыкального произведения. Анализ принципов высотной организации музыкальных текстов — необходимое звено в целостном исследовании не только произведений, но и их групп, образующих типологические ряды.

В музыкальной культуре предреволюционного десятилетия выделяют два направления: одно — тональное, объединяемое творчеством многих композиторов разных стран, другое — атональное, связанное прежде всего с именами композиторов нововенской школы.

Заметим сразу, что определение направлений лишь на основе «технического оснащения» — характерная черта современного зарубежного музыкознания. (Так, Э. Зальцман в книге «Twentieth-Century Music: an Introduction» (Englewood Cliffs, 1967) выделяет направления до 1945 года по принципам: «разрыв с традиционной тональностью», «новая тональность», «атональность и 12-тоновая музыка».) Тип звуковысотного мышления при всей его значимости не может, думается, быть достаточным основанием для выявления того или иного направления. Необходимо учитывать мировоззренческо-эстетические, идеологические концепции, взаимодействие традиции и новаторства. Сходные звуковысотные приемы могут наблюдаться у художников с разным мирозерцанием (например, сериализм в творчестве итальянского композитора-коммуниста Л. Ноно и сериализм в музыке Штокхаузена, художника типично ограниченного буржуазного мирозерцания). Задача исследователей музыки XX века — установить закономерности исторического становления, привлекая также конкретные данные теоретических исследований, в том числе и о гармонии, полифонии, ритме, фактуре, форме.

§ 2. Стилиевой анализ

Метод, направление, стиль, как известно, являются смежными категориями. Художественное произведение — это сфера реализации и способа художественного мышления, и тенденций развития искусства, это такое единство, которое «означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное и пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами»¹⁴.

Стиль — одно из важнейших понятий искусства — трактуется неоднозначно как в искусствознании, литературоведении, так и в музыко-

¹³ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982, с. 28.

¹⁴ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с.34.

10

знании¹⁵ Одной из сторон «разноголосицы» в дефинициях стиля является разное соотношение его с формой и содержанием произведения. Не Включаясь в полемику, заметим, что мы не склонны расчленять это единство и скорее присоединяемся к определению Д. Лихачева: «Стиль — не только форма языка, но это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения»,¹⁶ — чем, например, Г. Пospelова: «Стильность — это типологическое свойство литературной формы... Эти особенности стилистичности художественной формы и являются *стилем* произведения»¹⁷.

В музыке также не представляется возможным рассматривать стиль, ограничивая его «формой языка», — будь то отдельные «технические» приемы или даже комплекс выразительных средств.

Стиль как «объединяющий эстетический принцип», как «стилеобразующая система», которая может быть вскрыта в различных сторонах, элементах музыкального произведения, — это определение может быть вполне ориентировано и на искусство нового времени, в частности музыку XX столетия.

Тщательно научно аргументированной нам представляется дефиниция понятия стиля в музыке, данная Е. В. Назайкинским. В ней представлены культурологический, эстетический, информативно-коммуникативный, структурно-генетический аспекты: «Музыкальный стиль — это культурно-исторически обусловленное отличительное качество музыкальных явлений, образующих ту или иную конкретную генетическую общность (творчество композитора, народа, эпохи, направления и т. д.), которое позволяет слушателю непосредственно ощущать, узнавать, определять генезис, и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, закономерно объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков»¹⁸. Автор концентрирует внимание на «генетической общности» и получает возможность непосредственного «выхода» на музыкальный стиль как систему¹⁹.

Обращаясь к понятию стиля, метода, направления, музыковедение получает инструмент разностороннего познания художественных явлений. Стиль, благодаря своей многослойности, «выдает» информацию о произведении и авторской личности, типологической общности (направление, течение, школа) и историко-культурной ситуации. Таким образом, стилевой подход создает предпосылки для познания диалектики общего и особенного, присущей художественной культуре.

¹⁵ См., например: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968; Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970; Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X — XVII веков; Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1982; Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973; Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л., 1981 (см. в этой работе обширный список литературы о стиле).

¹⁶ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 32.

¹⁷ Пospelов Г. Н. Теория литературы, с. 302 — 303.

¹⁸ Это положение получило одобрение на музыковедческом коллоквиуме 1982 г. в Чехословакии и нашло отражение в статье Ю. Евдокимовой и Е. Назайкинского «Актуальнейшие проблемы стиля», опубликованной в «Советской музыке» (1983, № 8, с. 119 — 121).

¹⁹ Анализируя природу стиля, его коммуникативные и эстетические возможности, Ю. Боров осуществляет в чем-то близкий подход: «Стиль так же относится к форме, содержанию и их единству, как в организме его „форма" и „содержание" относятся к генному набору в клетке. Стиль — „генный набор" культуры, обуславливающий тип культурной целостности ... Стиль — целостность „макро- и микрокосмоса произведения, единство художественной системы на уровнях: „молекулярном", „клеточном" и всего „организма"» (Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки. М., 1981, с. 82).

11

Один из важнейших для стиля — закон единства. Стилиевое единство — это внутренняя взаимосвязь и взаимообусловленность приемов, выражающаяся в том, что один «параметр» требует того, а не иного средства. «Стиль в музыке, как и во всех других видах искусства, — писал С. Скребков в книге «Художественные принципы музыкальных стилей», — это высший вид художественного единства» (с.10).

В. Жирмунский, вводя в поэтику понятие стиля (1919 — 1923), писал о «систематической связи», существующей между отдельными художественными приемами: «И как ученый-палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля построению колонн или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, „предсказать" его предполагаемые формы»²⁰.

Стиль «осуществляется» в музыкальном тексте произведения. Образующие этот текст составляющие, обозначаемые понятиями мелодия, гармония, полифония, фактура, оркестровка, форма или «параметрами» высотность, ритм, тембр, динамика, артикуляция — это не только формально-языковые средства, но и звучащее содержание, воплощение результатов музыкального мышления композитора. Примеров органической взаимообусловленности элементов музыкального текста по принципу: один прием требует другого — немало. Эволюция высотной системы повлекла за собой переустройство всей музыкально-стилевой системы. Когда Танеев писал, что замена диатонической основы хроматической возродит к жизни полифоническое начало и приведет к распаду крупной формы, он был глубоко прав, по сути дела «предсказывая» на основании строения части общую форму целого.

Стилиевое единство в музыке Скрябина, создателя оригинально-неповторимой высотной системы, представлено через взаимосвязь гармонии и мелодии, через связь гармоний-тембров с тонко

дифференцированной фактурой, через форму-«шар» (термин Скрябина) — замкнутое образование, содержащее открытую в бесконечность экспрессивную устремленность.

Сочинения Стравинского «русского периода»: «Петрушка», «Весна священная», Четыре русские песни, «Байка», «Свадебка» — обнаруживают своеобразную стилевую систему, в которой органично обусловлены мелос и гармония, контрапункт и гетерофония, ритм и динамика, тематизм и формообразование. «Форма „Свадебки“, — пишет В. Беляев, — является обусловленной всеми деталями конструктивного процесса и как таковая является действительно „на диво суряженной“, цельной и законченной»²¹.

Имея в виду стилевую систему как целостность, можно изучать составляющие ее компоненты, в том числе и звуковысотный. Гармонический стиль как система гармонических приемов, определяемых художественным заданием, эстетическим «вкусом», также представляет собой некое единство взаимообусловленных элементов — система, которая может быть рассмотрена на разных уровнях: произведения, художественной личности композитора, направления, течения.

Стиль, как известно, многослоен. Особое место в структуре стиля занимает стиль конкретного произведения как наиболее ощутимой художественной реальности.

«...Произведение в целом представляет собой

²⁰ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, с. 35.

²¹ Беляев В. «Свадебка» Игоря Стравинского. — В кн.: Мусоргский, Скрябин, Стравинский. М., 1972, с. 122.

12

нерасторжимое единство формы и содержания <...> анализ формально-содержательной иерархии может дать новое представление о произведении как единстве материального и идеального, конкретного и обобщенного»²².

Один и тот же гармонический прием, особенно при разнообразии структурных решений в современной музыке, может приобретать разный художественный смысл в зависимости от других приемов, точнее в зависимости от той функции, которую он выполняет в стилистическом единстве всего произведения.

Исходя из художественного единства произведения, можно смоделировать понятие гармонического стиля произведения. Системность объекта позволяет выделить, во-первых, элементы гармонического языка (в отличие от литературы, где «форма слова» обычно дана поэту, в современной музыке имеет место и выбор, и как бы «словообразование», «словотворчество»); во-вторых — синтаксические связи в их художественно-направленном значении (здесь также — не столько выявление синтаксических форм, сколько определение специфической поэтики синтаксиса); в-третьих — композиционные функции гармонии, ее роль "в осуществлении композиционного задания, обусловленного идейно-художественными целями"²³. Определение этих принципов гармонической структуры осуществляется непременно в контексте той «стилистической среды», которая существует в произведении как материально-идеальном образовании. Гармонические приемы расцениваются в тесной связи с той семантической «нагрузкой», которую они несут, и эстетическим результатом, в формировании которого они участвуют. «Стиль — это прежде всего единство художественных особенностей, — пишет Д. Лихачев. — Единство же ярче всего обнаруживается в одном произведении. Объединяя в своем анализе несколько произведений, мы всегда рискуем объединить и разные варианты изучаемого стиля»²⁴.

В современной музыке значение произведения как стиливой «единицы» ясно воспринимается даже на «эмпирическом» уровне: столь заметны стилистические сдвиги, обусловленные, видимо, ускоренными темпами историко-культурного развития.

Путем сравнения могут быть установлены — исходя из стиливого анализа произведений — существенные особенности индивидуального авторского стиля, на котором, естественно, не может не отразиться «стиль времени» (Лихачев). Индивидуальный стиль художника считается позднейшим по происхождению уровнем стиливой общности. В музыке XX века динамика художественного процесса приобрела такой напряженный характер, что приходится, «вынося за скобки» общее, отмечать «модуляционные» переходы и отклонения в авторских стилях. «Стиль периода творчества» — категория, которая закономерно возникла в творчестве представителей разного вида искусств. Примеров немало. Так, анализируя полифоническое мышление Стравинского, В. Задерацкий совершенно справедливо расчленяет подходы в зависимости от стадии стиливого развития — полифония в произведениях «русского периода», периода неоклассицизма и позднего, сочетающего традицию с

²² Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции, с. 42 — 43.

²³ «... В поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особым рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, композиционным построением словесных масс; точно так же композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматривается в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической» (Жирмунский В. М. Цит. соч., с. 32).

²⁴ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 116 — 117.

13

серийными тенденциями. Ученый заключает: «Много вопросов возникает в связи со стилистикой этого замечательного мастера. Большинство из них являются одновременно важнейшими вопросами современного искусства музыки в целом. Стравинский — подлинный сын своего века»²⁵.

К анализу гармонического стиля как компонента музыкально-стилевой системы применимы в определенных ракурсах также подходы, которые в эстетике характеризуются с помощью таких категорий, как «стиль национальной культуры», «стиль направления» (течение, школы), «эпохально-стадиальная стилистическая общность», «эпохальная типологическая общность». Актуальной для настоящего времени является проблема «стиля эпохи», по которой продолжают высказываться учеными различные мнения.

В. М. Полевой, анализируя современное искусство в целом, также полагает: «...Не представляется возможным определить некий общий единый стиль мирового искусства в XX веке и расположить в едином ряду стилиевой эволюции все составляющие его художественные движения»²⁶.

Объяснения многоликости современного искусства неоднородны: привлекаются факторы бытия (стремительность атомного века, НТР и пр.), факторы сознания («многослойность» художественного сознания, «универсальность» культурно-исторического сознания и пр.). Объяснение многоликости советского искусства, прошедшего несколько заметно отличающихся друг от друга этапов (это наблюдается в разных искусствах, хотя и не с синхронной зависимостью), искусствовед А. И. Морозов ведет, опираясь на известное ленинское положение о двух аспектах социалистической культурной революции, — поднятие духовного самосознания трудящихся масс, овладение завоеваниями культуры человечества в целом²⁷.

При всей сложности проблемы эпохально-типологической стилиевой общности, приковывающей внимание ученых, естественным оказывается подход, аккумулирующий информацию о стиле как «объединяющем эстетическом принципе», как «генетической общности», проявляющейся на разных уровнях музыкальной культуры.

§ 3. Понятие гармонии

«...Человеческие понятия, — писал В. И. Ленин, — не неподвижны, а вечно движутся, переходят друг в друга, переливаются одно в другое, без этого они не отражают живой жизни. Анализ понятий, изучение их, „искусство оперировать с ними“ (Энгельс) требует всегда изучения движения понятий, их связи, их взаимопереходов». «Всесторонняя, универсальная гибкость понятий, гибкость, доходящая до тождества противоположностей, — вот в чем суть»²⁸.

Это методологическое положение является для нас основополагающим в изучении такого сложного объекта, как современная музыкальная практика. Ведь только ощущение движения понятий, осознание возможностей взаимопереходов и неоднозначных взаимосвязей в сфере

²⁵ Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Автореф. дисс. на соиск. ученой степени доктора искусствovedения. М., 1982, с. 6.

²⁶ Полевой В. М. Цит. соч., с. 253.

²⁷ Морозов А. И. Современные вопросы и опыт истории. — В кн.: Советское искусствознание — 81, вып. 1. М., 1982.

²⁸ Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т 29 с 226 — 227 98 — 99.

14

языка музыкальной науки — только это открывает путь к исследованию и описанию фактов современной музыкальной практики.

Избрав в качестве объекта изучения звуковысотные системы XX века, мы должны, хотя бы в порядке постановки проблемы, предпринять следующее:

- 1) анализ словаря учения о звуковысотности, гармонии и решение вопроса
 - а) о редифиниции базисных и производных терминов — с учетом «движения» понятий и
 - б) о введении новых понятий — наряду с их определением, характеристикой, описанием;
- 2) анализ логических отношений между понятиями, образование системы понятий и соотнесение ее с близлежащими;

3) построение классификации, установление типологии на основе общности существенных признаков (при опоре на методологическое положение об относительности всякой систематики).

Важно прежде всего уяснить такую эстетическую категорию, как *гармония*.

Некоторые теоретики искусства, особенно на Западе, считают, что всякая постановка вопроса о гармонии в эпоху сложных социальных и духовных конфликтов не имеет под собой почвы и что гармонию в современном искусстве заменяют хаос и дисгармония. Однако, как считает советский эстетик В. П. Шестаков, глубоко исследовавший эту категорию, гармония не исчерпала себя в эстетических учениях прошлого и, более того, «в современной эстетике значение гармонии отнюдь не снижается, а, напротив, чрезвычайно расширяется. <...> В самой общей форме гармонию можно определить следующим образом, — пишет ученый. — Она представляет собой не только наличие художественного целого и его качественно-количественную организацию, но и разделенность этого целого, качественное различие и даже противоположность составляющих ее элементов на фоне объединяющей целостности»²⁹.

Музыковедческое понимание гармонии тесно связано с эстетическим: оно также включает единство и борьбу противоположностей, качественные различия и контрасты. Консонанс — диссонанс, конкорданс — дискорданс, тяготение — разрешение, центростремительность — центробежность, тональность — атональность, — словом, гармония — дисгармония есть естественное и органическое состояние звуковысотной системы. Как «эстетическая гармония» меняла свое значение в процессе исторического развития (от античности до наших дней), так и «музыкальная гармония» не оставалась неподвижной, мертвой и раз и навсегда данной.

В. Шестаков отмечает в зависимости от исторической стадийности тонкие смысловые градации этого понятия, модификацию его содержания и объема, например: гармония как порождение красоты и безобразия (античный миф о Гармонии — дочери богини любви и бога войны), истина, симметрия, «гармония сфер» (пифагорейцы); как диалектика единства и множества, совпадение противоположностей (Гераклит: «Искусство музыканта соединяет различное»); как диалектика, взаимный переход порядка и беспорядка, наличие симметрии, меры и соразмерности частей (Аристотель); как красота, закон искусства и природы, источник совершенства, соответствие частей, формы содержанию (Альберти); как упорядочивающее начало всей природы и космоса, целое, проявляющееся в связи и единстве явлений и вещей (Шефтсбери), «Небес-

²⁹ Шестаков В. П. Эстетические категории. М., 1983, с. 145.

15

ные тела парят на крыльях гармонии ритма; то, что мы называли центростремительной и центробежной силой, есть не что иное, как второе — ритм, первое — гармония. Музыка, поднимаясь на тех же крыльях, парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум» (Шеллинг)³⁰.

Систематическое учение о гармонии как эстетической категории создал Гегель. В отличие от правильности и симметрии, имеющих отношение к количественной определенности вещи, гармония связана и с качественной определенностью. Гармония суть: «единое внутри себя целое», различие противоположных начал и «согласованное единство», «гармония между существенными качественными различиями, которые не должны оставаться друг к другу только противоположностями, а быть согласованы»³¹. Гармония, по Гегелю, предполагает дисгармонию и не боится «остроты и разорванности».

«Итак, — обобщает Шестаков, — как мы видим, в истории эстетических учений выдвигаются самые разнообразные типы понимания гармонии. Само понятие гармонии употреблялось чрезвычайно широко и многозначно». Марксистско-ленинская эстетика рассматривает гармонию как диалектическую категорию. «Как таковая она представляет собой не статический принцип, а развивающийся процесс, процесс гармонизации и совершенствования мира»³². Все богатство содержания «эстетической» и «художественной» гармонии нельзя не учитывать, определяя понятие «музыкальной» гармонии.

Исследователи отмечают изменение этого понятия, прослеживая различные его толкования от античности до наших дней. «В каждую эпоху, — пишет Холопов, — проблематика и содержание того, что мы относим к учению о гармонии, зависит от современной для данной эпохи музыкальной практики»³³. По-своему занимаются этой проблемой и зарубежные музыканты. Так, например, Дальхауз приходит к выводу о том, что «слово гармония применялось для описания соотношений высоких и низких нот как по вертикали (в структуре интервалов и аккордов), так и по горизонтали (связь аккордов и интервалов). Причем наблюдалась широко распространенная тенденция... придавать гармонии значение вертикального аспекта музыки, минуя тот факт, что

аккордовая последовательность является одной из центральных категорий, связанных с учением о гармонии»³⁴. В отношении отечественного учения о гармонии этого утверждать не приходится. Итак, исследование категории гармонии в диахроническом «срезе» показывает движение понятия, что прослеживается при его рассмотрении как в эстетическом, так и художественно-музыкальном ракурсах.

Что же означает термин «гармония» в наши дни? Каковы его толкования? Учитывается ли в них проблемная ситуация, сложившаяся в теории в связи с бурным и противоречивым развитием музыкальной практики XX века? Как построить дефиницию современной гармонии?

В советском музыкознании, наследующем лучшие традиции отечественной теории музыки (труды Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского, Ладухина, Конюса, Катуара и др.), в центре внимания такие

³⁰ Шестаков В. Цит. соч., с. 174.

³¹ Там же, с. 176.

³² Там же, с. 178, 180.

³³ Холопов Ю, Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 19.

³⁴ Dahlhaus C. Harmony. — In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, v. 8. London, 1980, p. 176 — 177.

16

существенные признаки понятия, как соотнесение звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали.

Если проанализировать определения гармонии, данные в трудах последнего десятилетия (например, Тюлина, Мюллера, Григорьева, Бершадской, Холопова, Мясоедова), то можно обнаружить следующее:

- 1) определения содержат традиционное указание на такие признаки, которые связаны с понятием аккорда (созвучия) и гармонического последования (причем, Тюлин к понятию гармонии в широком смысле относит «любые одновременные сочетания», включающие и двузвучия³⁵);
- 2) дефиниция понятия гармонии расширилась: она содержит указание на выразительные начала, их роль в процессе развития музыки, а также системные отношения, возникающие в объекте в целом;
- 3) в качестве существенного признака может быть введена «ладовая координация тонов», (например, у Григорьева) или, наоборот, дана дифференциация понятий гармонии и лада, не допускающая «стирания граней» между ними (например, у Бершадской);
- 4) содержание понятия «гармония» трактуется достаточно универсально, с тем чтобы объем его включал явления прошлой и нынешней музыки (Холопов).

Приведем ряд характерных дефиниций понятия «гармония»:

«Гармония в современном, самом широком понимании представляет собой всю область выразительных средств музыки, относящуюся к вертикальному объединению звуков, то есть к реальному сочетанию или мысленной их координации в одновременности — как в статике, так и в движении. В таком объединении действуют те или иные закономерности, что определяет понятие в более тесном, специальном значении: закономерное объединение тонов в созвучия, (аккорды) и их связи в музыкальном движении, что и служит главным предметом изучения в данной области»³⁶.

«Понятие, гармонии в наше время значительно расширилось. Оно не отождествляется теперь только с понятием аккордов (или созвучий) и их последовательностей, а включает целую область средств выразительности, в которых названные явления рассматриваются в их музыкально осмысленном значении в процессе развития и становления музыки в целом»³⁷.

«...Термином „гармония“ определяется закономерность, неслучайность и внутренняя связанность объединения элементов — то, что, пользуясь современной терминологией, можно было бы определить как системность»³⁸.

«Гармония есть организация музыкальной ткани, основанная на ладовой координации тонов по вертикали и горизонтали и выражающаяся в созвучиях и их связях между собой»³⁹.

«Гармония есть высотная организация музыкальных звуков <...> гармония — это высотная организация музыкального произведения <...> гармония есть высотная структура»⁴⁰.

При построении определения гармонии необходимо учесть комплекс существенных признаков, а именно: а) представляющих гармонию как художественно-эстетическую категорию; б) отражающих новый подход к высотности как к одному из специфических параметров музыкального текста; в) характеризующих фактуру как «художественно целесообразную трехмерную музыкально-пространственную конфигурацию звуковой ткани»⁴¹; г) выявляющих внутреннюю структуру этого предмета. И пожалуй, наиболее важным свойством гармонии следует считать ее диа-

³⁵ Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре. М., 1976, с. 10.

³⁶ Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии. М., 1978, с. 10.

³⁷ Мюллер Т. Ф. Гармония. М., 1976, с. 5.

³⁸ Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 5.

³⁹ Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М., 1981, с. 10.

⁴⁰ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии, с. 43.

⁴¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции, с. 73.

17

лектическую противоречивость, что свойственно эстетической категории и что нивелируется (но подразумевается) в определениях музыкальной гармонии. В качестве рабочей в нашем труде примем более широкую и более узкую дефиницию.

Гармония — это звуковысотная система, реализующаяся в музыкальной ткани произведения; «единораздельная цельность»⁴², предполагающая связь качественно различных противоположных" элементов. В более специальном аспекте: гармония — это структура звуковысотной системы, определяемая составом гармонических «единиц» (тонов, интервалов, аккордов) и их функциональными отношениями. Кроме того, подчеркнем, что гармония — это компонент стилевой системы, глубоко связанный с воплощением художественного замысла.

В трудах по музыке XX века стали широко применять понятие «гармония XX века», «современная гармония»⁴³. Важно выяснить его логические отношения с понятием «гармония».

Понятие современной гармонии не есть что-либо в корне отличающееся от общепринятого, оно находится с ним, на наш взгляд, в родовидовых отношениях. Отсюда объем понятия «гармония» может быть подвергнут делению, причем основанием деления будет принадлежность высотной организации к определенной исторической стадии. Дальнейшее деление на подвидовые понятия может совершаться по таким признакам, как тип высотной системы (например, тональная гармония, серийная гармония) или тип авторского стиля (например, гармония Стравинского, гармония Прокофьева).

Не правы те, кто воспринимает понятие современной гармонии в некотором отрыве от предшествующих представлений о предмете. Между понятием «гармония» и «современная гармония» возникают, скорее всего, отношения подчинения.

Кроме того, необходимо установить отношения между понятиями: модальная, классическая, современная гармония. Это соподчиненные понятия, то есть в равной степени подчиненные одному общему — гармония. Они имеют ряд общих признаков, свойственных подчиняющему понятию, но и содержат те, которые образуют видовые отличия. (В музыке XX века, например, наблюдаются не только терцовые аккорды и возникают не только тонально-функциональные связи.)

Было бы неверно считать классическую гармонию общим родовым понятием и ожидать, даже требовать, чтобы в современную гармонию непременно входили все ее характерные признаки.

Итак, современная гармония — это звуковысотная система, содержащая признаки, свойственные гармонии в целом, и в отличие от ее видов (модальная, классическая гармония), содержащая специфические признаки как в области отдельных элементов, так и целостной структуры.

Необходимо отметить и следующее. Если так называемая гармоническая тональность в течение трех веков была в известном роде универсальной системой, то XX век не породил подобного феномена, имеющего основополагающее значение для музыкального мышления композиторов разных стран.

⁴² Термин А. Ф. Лосева.

⁴³ Термин «современная гармония» вошел в употребление в конце 60-х годов — в трудах Тюлина, Скребкова, Холопова, а затем и других музыковедов; термин «гармония XX века» зафиксирован, например, в Программе-минимум кандидатского экзамена по специальности 17.00.02 — «Музыкальное искусство». М., 1978, с. 19 (Высшая аттестационная комиссия при Совете Министров СССР).

18

§ 4. Гармония и музыкальная композиция

Гармония — область поэтических средств, служащих воплощению «художественного задания». Гармония познается не изолированно, а в тесной связи с музыкальной формой как процессом, логикой музыкальной композиции⁴⁴. В отношении классической гармонии это общепризнано; что же касается современной гармонии, то здесь настойчиво звучат мнения (особенно в зарубежной литературе) об утрате ею формообразующей функции. Не вступая в полемику, отметим, что существо разногласий заключается, видимо, в явной полисемии, многозначности термина «гармония». И если в стиле отдельных произведений гармония действительно не имеет

существенного значения, то о музыке XX века в целом не следует, видимо, делать поспешных и категоричных выводов. Дальхауз пишет об «упадке значения» гармонии как «фактора композиции», считая это положение первым среди тех признаков, которые характерны для гармонии XX века⁴⁵. Думается, что утверждение неверно, особенно если вспомнить музыку Скрябина, Дебюсси, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бриттена, Бартока, Хиндемита, «Шестерки», Мессиана, современных советских композиторов.

Рассматривая гармонию как произведение в целом, лишь взятое в определенном ракурсе⁴⁶, мы, несомненно, должны анализировать высотную систему как фактор структуры произведения.

Наибольшей эффективностью обладает разработанный в советском музыковедении функциональный подход с его наиболее общими категориями и достаточно тонко дифференцированным аналитическим аппаратом (Асафьев, Бобровский, Назайкинский). Асафьевская триада *initio — motus — terminus* оказывается достаточно универсальной, чтобы вместить многое из современной музыки.

Музыка XX века значительно усложнила проблему типологии музыкальных форм, что связано с переосмыслением многих композиционных принципов, с появлением новых способов организации материала. Наиболее устойчивыми оказались, на наш взгляд, общие логические функции и отчасти общие композиционные функции (термины Бобровского), значительно оттеснившие традиционные специальные композиционные функции. Форма как данность, так же как и индивидуализированность высотной структуры, — характерный стилистический признак современной музыки.

Восприятие музыки чрезвычайно усложнилось — это общепризнанный факт; музыкальный опыт, апперцепция порою мало «работают» на постижение содержания произведения. И все это приводит к утрате сопереживания. Однако нельзя сказать, что современный слушатель лишен возможности ухватывать музыкально-сюжетную, событийную логику произведения, что он совсем не различает слоев содержания. Активизация невысотных параметров — тембра, динамики, ритма, агогики — во многом способствует восприятию расчлененной и единой цепи событий. Звуковысотность выявила при этом скрытые возможности в реализации художественного времени и художественного пространства, в персонификации музыкального сюжета, в воплощении поэтики художественного обобщения.

⁴⁴ «Слово „композиция“, — пишет Е. Назайкинский, — в трех своих значениях — процесс сочинения, сочиненная пьеса, композиционная организация пьесы — демонстрирует сфокусированное в семантике термина движение от реальной деятельности композитора, совершающейся во времени, в конкретном жизненном контексте, к собственно музыкальному ее результату и специфической абстракции музыкальной формы в узком смысле слова» (Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции, с. 14).

⁴⁵ Dahlhaus C. *Harmony*, p. 182.

⁴⁶ Назайкинский Е. В. Цит. соч., с. 19.

19

Итак, гармония в музыке XX века не утратила связи с логикой музыкальной композиции; в лучших образцах она остается «фактором формования», но в модифицированных, специфических видах.

§ 5. К вопросу об интерпретации и оценке гармонических явлений

Каким аппаратом анализа пользоваться при рассмотрении звуковысотных систем современной музыки?

Применяя специфические для данной отрасли музыковедения приемы, мы опираемся на единый диалектико-материалистический метод, определяющий пути научного познания. Наряду с этим существенны положения, которые относятся к системе культурологического подхода — в ряде значительных для наших целей сторон.

«Как известно из истории науки, изучение любого объекта проходит как бы три этапа, — пишет Э. С. Маркарян. — Первый связан с нерасчлененным восприятием объекта, когда мысль стремится целостно постичь его <...> Второй этап характеризуется дифференцированным и специализированным изучением объекта, его анализом <...> Наконец, на третьем этапе мысль вновь, но уже на качественно ином уровне, как бы возвращается к постижению общих свойств объекта, стремясь получить целостное представление о нем»⁴⁷.

Для того чтобы дать объективно-историческую оценку явлений, определить их общественную значимость, подключается аксиологический подход. Обоснованная оценка явлений, в том числе и музыкальных, может быть дана в результате такого рода многоконтактного подхода. Это общенаучное положение имеет большое значение и для нашей конкретной области знания.

Гармония как наука относится к разряду «точных», а отсюда и «специальных» дисциплин. Здесь выработан достаточно разветвленный аппарат анализа гармонических явлений за истекшие два с половиной столетия. Объектом учения о гармонии — в качестве его инвариантной основы — является учение об интервалах, аккордах, случайных сочетаниях, о модуляции. В отечественных трудах начиная с «Теоретического курса гармонии» Катуара существенное значение приобрела проблема звуковысотной системы, которую впоследствии стали называть проблемой лада, — системы, изучаемой главным образом со стороны связей и отношений входящих в нее элементов. Предмет гармонии не оставался неизменным, как и приемы изучения материала: с одной стороны, осуществлялась дифференциация знаний в ясно очерченных сферах, а с другой — развивался поиск проблематики, решение которой способствовало бы адекватному отражению в теории явлений развивающейся музыкальной практики. В курс стали включаться сведения по истории гармонии и — отчасти — теоретического знания. Таким образом, наряду с преобладающим синхронным подходом, обращенным к рассмотрению элементов и структуры (функциональных связей) системы, стал формироваться исторический, диахронный.

Предприняв труд «Введение в современную гармонию», мы опирались на предшествующее знание, накопленное в пределах дисциплины «гармония», или точнее «классическая гармония» (tonal harmony, traditional harmony). Метод системно-структурного анализа продолжает развиваться на основе новых музыкальных феноменов, требующих разъяснения. Факты, объединенные в типологические общности, могут быть

⁴⁷ Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. М., 1983, с. 4.

20

рассмотрены как некоторое множество, обладающее сходными признаками системообразующего свойства. «Система — множество объектов с отношениями, существующими между ними»⁴⁸. Описывая такие организации, как модальность, тональность, атональность, мы естественно не исчерпали всех возможных тональных структур, которыми богата индивидуальная композиторская практика. Тональность и атональность, воспринимаемые в первой половине века как противоборствующие методы композиции, как обусловившие соответствующие направления, художественно-творческие объединения, во второй половине — в результате определенных стилиобразующих факторов — вступили в фазу противоречивого взаимодействия, образуя особый тип синтезированной организации. Но это тема последующих разработок. При этом ведущим принципом остается тональность.

При изучении той или иной системы представлялось важным охарактеризовать, с одной стороны, ее элементы и их свойства, а с другой — отношения как связь между элементами. И наконец, определить тип целостной высотной структуры. Если при такого рода операциях и возникает временное «огрубление» предмета, то оно преодолевается на других уровнях целостного анализа. «И это действие разума отнюдь не отвратительный анатомический процесс, — писал Белинский, — разрушающий прекрасное явление для того, чтоб определить его значение»⁴⁹.

Наряду с анализом внутренних связей произведения, находящих выражение в этом «проникновении» в музыкальный текст, осуществляется анализ и внешних — через включение и контекст стиля, не только авторского, но и направления, течения. Задачи исследования стиля, актуализированные в последние десятилетия во всех отраслях искусствоведения, побуждают к поиску специфических методик, что попытались предпринять и мы при анализе современной гармонии. Этот подход создает к тому же определенные предпосылки для сочетания диахронного и синхронного анализов.

⁴⁸ Петров Ю. Методологические вопросы анализа научного знания. М., 1977, с. 8.

⁴⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 270.

Глава вторая. АККОРДИКА

...Сочетания же нескольких звуков, взятых одновременно, называются аккордом.
М. Ипполитов-Иванов

§ 1. Вводные замечания

Композиторы XX века используют в своем творчестве как старый, так и новый гармонический материал, традиционные и нетрадиционные гармонические формации, доля которых в современных языковых средствах весьма существенна. Как элементы стилиобразующей системы они приобретают в музыке того или иного композитора специфические характеристики в зависимости от художественной задачи и композиционной структуры сочинений.

Диалектика общего и особенного, присущая художественной культуре, позволяет наблюдать в музыкальном искусстве наряду с индивидуальной «непохожестью» и черты «стилистической общности», соотносимые со временем, определенной исторической стадией. Если художественное лицо эпохи классической гармонии (XVII — XIX вв.) определялось терцовой аккордикой (и изучение ее легло в основу учения о гармонии), то «стилеформирующие начала» современной гармонии (XX в.) просматриваются не в едином, а структурно множественном гармоническом материале (и рассмотрением его занимаются соответствующие курсы). Эти явления ощутимы «эмпирически». Не только опытный музыковед может воспринять «печать» определенной эпохи и отличить классическую музыку от современной. В самом деле, «непохожесть» и «схождения» не трудно заметить, с одной стороны, в гармонии, допустим, времени Глинки и Шопена, Бородина и Бизе, Мусоргского и Грига, а с другой — в гармонии времени Скрябина, Рахманинова — Айвса, Шёнберга, Стравинского — Бартока, Прокофьева — Онеггера, Шостаковича — Мессиана...

Учение об аккордах всегда было в центре внимания теории гармонии. Традиции, сложившиеся в «руководствах», «пособиях», «курсах» Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского, Ладухина, Конюса, Ипполитова-Иванова, Катуара и других, оказали воздействие на подходы, представленные в учебниках Тюлина, Способина, Беркова, Скребкова, Степанова, Мюллера, Бершадской, Мясоедова, Григорьева и других. И хотя нет синхронного соответствия между темпами развития музыкальной практики и изучающей ее теорией, в современном учении о гармонии пересматриваются определения понятий, классификации, как и методы интерпретации материала и его практического освоения.

Словарь терминов, описывающих гармоническую одновременность, к настоящему времени расширился. Он включает наряду с традиционными терминами (например, «аккорд», «случайные сочетания») такие термины, как «аккорд с побочным тоном», «конкорданс», «дискорданс»,

22

«мнимые» и «условные» аккорды и др. Однако они, будучи в основном адресованными музыкальной практике предшествующих столетий, не могут вместить в свой объем тех содержательных признаков, которые связаны с фактами современной музыкальной действительности.

Одним из существенных импульсов, повлиявших на «реконструкцию» гармонических представлений, было освоение ресурсов народной музыки — и этот процесс наблюдался в творчестве композиторов разных национальных культур. Барток, например, писал в статье «Влияние народной музыки...» о том, что частое употребление кварт в старинных мелодиях способствовало применению аккордов, построенных по квартам. (Квартовые созвучия применяли еще композиторы «Могучей кучки».) Стравинский, воссоздавая стихию народного действия в «Байке», использовал, по словам Асафьева, «глубоко народные» музыкальные элементы, в числе которых и «жуткие» аккорды — то есть аккорды, построенные по квинтам. Но не только это.

Поиск соответствия между художественным заданием и поэтическим приемом, конкретным художественным образом и выразительным средством стимулировал формирование новых аккордово-гармонических приемов, включающихся в стилевую систему произведения, автора, направления, «эпохально-стадиальной типологической общности».

Перед современным учением о гармонии, в частности учением об аккордике, встает немало специальных проблем, которые привлекают внимание отечественных и зарубежных исследователей. Не пытаясь охватить их все, остановимся на тех, которые, с одной стороны, являются инвариантными, специфичными для современных концепций, а с другой — тех, которые, на наш взгляд, заслуживают особого рассмотрения.

§ 2. Единицы гармонического языка. Общее понятие

1. Современная музыка, необычайно обострившая выразительный и конструктивный потенциал музыкального материала, поставила перед теорией проблему *единиц* гармонического языка. К основным свойствам элементов языка относятся выделяемость, вычленимость, способность выражать смысл, входить в систему ¹.

Из какого материала строятся звуковысотные системы? Как элементы воздействуют на высотную организацию, и наоборот?

Материал гармонии заметно дифференцировался: с одной стороны, вычленилась смысловая роль того, что лежит как бы ниже уровня аккорда, — звука, интервала; с другой — выше, то есть единого составного аккордового комплекса. Так путем иерархического подразделения на уровни,

где каждый последующий этаж включает предыдущий, образуя подсистему с новыми качествами, можно построить определенный ряд.

Переход от простейших единиц к высшим на основе усложнения обнаруживается в отношениях звука, интервала, аккорда, полиаккорда — элементов, отличных по своим свойствам и роли в гармонической системе.

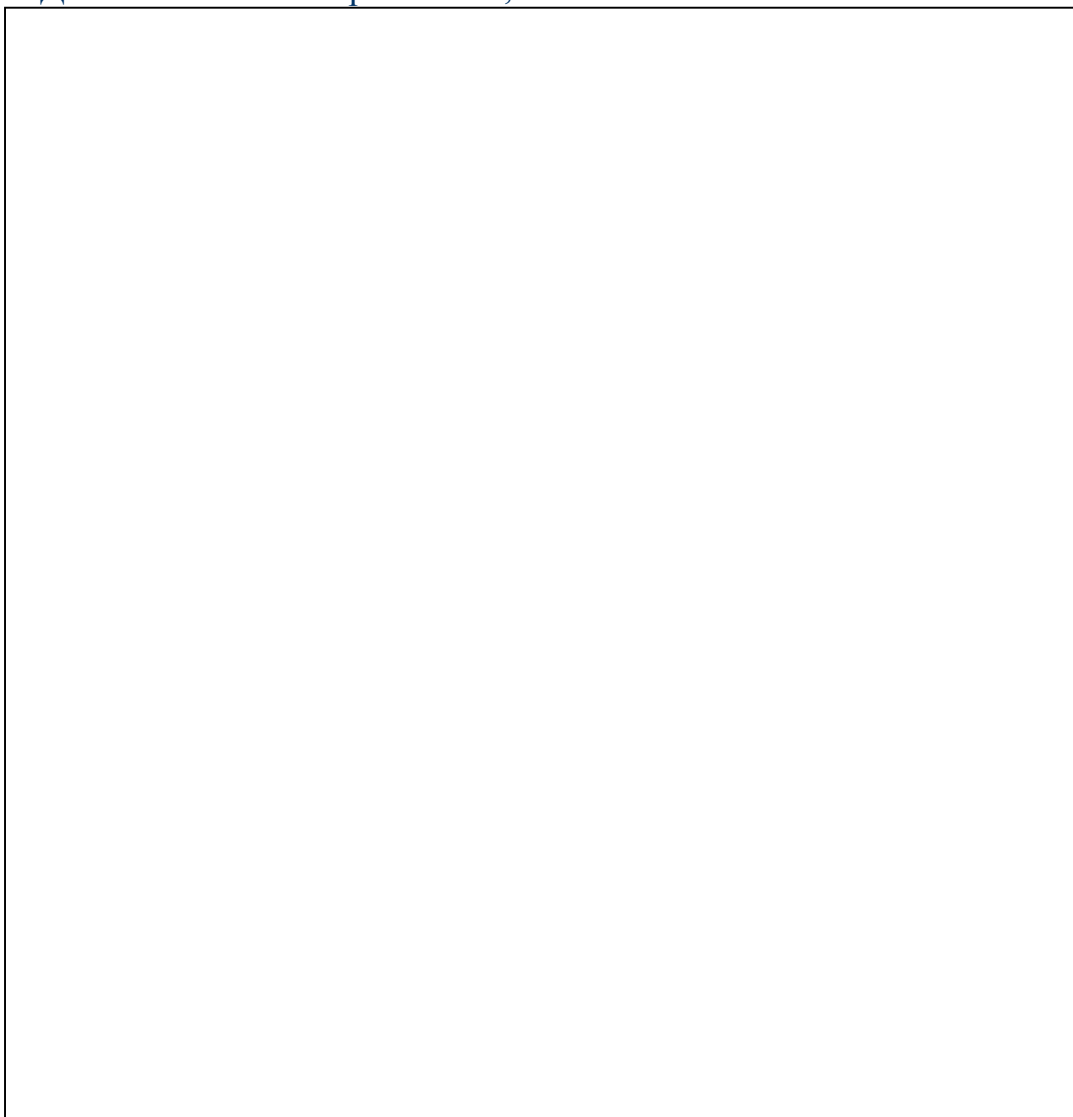
Звуки, отдельные тоны,

Звуки, отдельные тоны, в отличие от традиционных контекстов, могут активно автономизироваться, получая индивидуальные характеристики за счет ритма, динамики, регистра, артикуляции.

¹ Словосочетание «гармонический язык» применяется нами скорее как метафора, не приобретающая статуса термина, хотя и проводятся некоторые параллели со словесными образованиями.

23

1. Д. Шостакович. Квартет № 15, II ч.



Уникальный гармонический эффект «Серенады» Шостаковича (пример 1) — это выявление предельной выразительности каждого звука и соединение этих индивидуализированных тонов в двузвучия, а затем и многозвучия.

Такого рода явления позволяют предположить, что звуки есть не только «единицы строения языковых единиц», то есть составляющие интервала и аккорда как объединений более высокого уровня. Они обретают определенную функциональную характеристику — выражают некий гармонический смысл, вернее, имеют значение в дифференциации этого смысла.

Интервалы,

Интервалы, состоящие из двух звуков, *интервальные единицы* как элементы гармонической системы осознаны и стилистически разнообразно применены композиторами разных направлений. Типологически общим признаком является детальное различие их консонантно-диссонантных свойств (то есть «сонанса»), практически выразившееся в реализации характерных гармонических качеств интервалов.

24

Интервалы формируют «гармоническое ощущение»² как в горизонтальном, так и в вертикальном взаимодействии. Особого внимания заслуживают двузвучные комплексы, функционирующие на манер аккордов (что замечено рядом исследователей):

2. Д. Шостакович. Квартет № 13



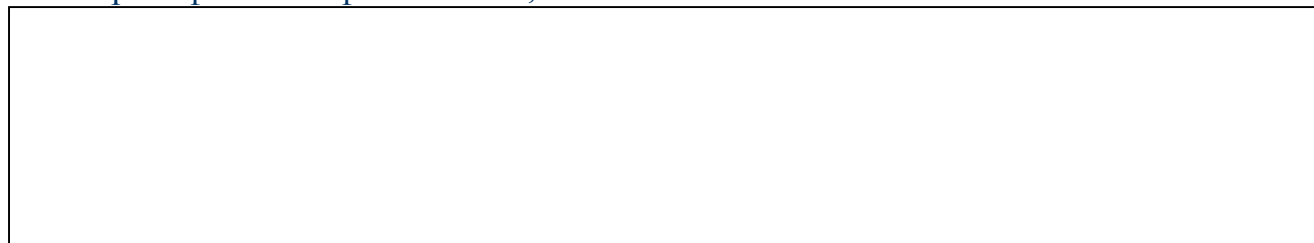
Повышение функциональной действенности интервала в музыкальной практике вызвало активизацию теоретической мысли, на «новом витке» обратившуюся к изучению его гармонических свойств³.

Продолжение иерархического соподчинения высотных уровней приводит к *аккорду* как созвучию, состоящему не менее чем из трех звуков. Став элементами аккорда, интервалы вступают в определенные упорядочивающие отношения, создавая таким образом внутрисистемные связи, структуру конкретного созвучия. В настоящее время стало общепринятым считать аккорд формой, образуемой как *терцовой*, так и *нетерцовой* интерваликой.

Сам аккорд может находиться в иерархическом отношении к единицам другого уровня гармонического языка, аккордовым комплексам, обладающим новым качеством по сравнению с составляющими. Мы имеем в виду *полиаккорды*, выделяемые большинством современных теоретиков⁴.

Процесс кристаллизации новых гармоний был исторически подготовлен, и немалую роль в этом имели художественные открытия русских композиторов в начале XX века, например знаменитые «колокольные гармонии» Скрябина, мощный импульсивный «аккорд-толчок» Стравинского, «дикие» архаические квартакорды Прокофьева.

3. С. Прокофьев. Скифская сюита, II ч.



² Термин «гармоническое ощущение» введен Ю. Н. Тюлиным (см. «Учение о гармонии», Л., 1937) и представляется перспективным не только в анализе классической, но и современной гармонии.

³ Этот вопрос поднят в "Unterweisung im Tonsatz" Хиндемита, "Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique" Кршенека.

⁴ В отечественных гармонических концепциях встречается как термин «полиаккорд», так и «полигармония» (Ю. Н. Тюлин, Ю. Н. Холопов, Т. С. Бершадская и другие). Полиаккорд как гармоническая формация был осознан, по-видимому, не сразу: этого понятия нет в концепции Хиндемита, Мессиана; его ввел, скорее всего, Коуэлл, термин получил большое распространение в американской теории (Персикетти, Сигмейстер, Улегла и другие).

2. Поскольку описание современного гармонического языка, будь то техника композитора «тональная» или «атональная», затруднительно без внимания к тону, интервалу, аккорду, постольку следует их считать *основными единицами гармонического языка*.

Они обладают свойством вычленимости, дискретности, неоднородности, столь необходимым для определения единиц; они, наконец, характеризуются иерархическими отношениями, способностью входить в единицы иных уровней; и главное, они способны выразить смысл, иметь значение в гармонической системе.

Однако аккорд занимает особое место в механизме гармонического языка, представляя *центральное гармоническое образование*, подобное тому, которое в системе языка занимает слово⁵.

Дефиниция аккорда в краткой форме может дать указание только на его наиболее существенные признаки; определение аккорда раскрывается в процессе изучения его внутренних свойств и «поведения» в конкретной звуковысотной системе, воплощенной в музыкальном произведении, обладающем определенными стилевыми признаками.

Аккорд

Аккорд — это элемент целостной высотно-гармонической системы (выступающий как определенная подсистема), который обладает дискретностью, иерархичностью, линейностью — свойствами, конкретно реализующимися в фактурно отчлененных гармонических формациях (созвучиях не менее трех звуков) различной структуры и функционального назначения.

Приведем ряд современных дефиниций аккорда. Наиболее раннее определение Тюлина, данное в «Учении о гармонии» (Л., 1937), гласит: «Аккорд — это уже логически дифференцированное созвучие, некое гармоническое единство, конструктивное целое входящее в определенную логическую систему музыкального мышления» (с. 29); «аккорд как продукт ладогармонической логики мышления занимает определенное место в ладовой системе» (с. 25).

Современные дефиниции аккорда, встречающиеся в зарубежной литературе, подчеркивают «одновременность», опуская конструктивные принципы и принадлежность к системе, например: «Аккорд — это комбинация из трех или более тонов, звучащих одновременно» (А. Форт); «Два или более интервала, звучащие одновременно, образуют то, что обычно понимают как аккорд» (Персикетти); «Комбинация из двух или более интервалов, образует аккорд» (Пистон).

Если аккорд — элемент гармонической системы, то в каком отношении он находится к целостности? Может ли он влиять на тип высотной системы, ее структуру?⁶

⁵ Слово «есть нечто центральное во всем механизме языка» (Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1933, с. 111); «Слово отличается от всякой иной цепочки морфем целостностью и выделительностью» (Степанов Ю. Основы языкознания. М., 1960, с. 97).

⁶ Термин «структура» неоднозначен: «Структура — совокупность внутрисистемных связей, или, что то же самое, внутренняя организация, упорядоченность объекта» (Солнцев В. М. Язык как системно-структурное образование. М., 1977, с. 29 — 30), «совокупность связей и отношений, организующих элементы в составе целого» (Березин Ф., Головин Б. Общее языкознание. М., 1979, с. 93). А. Реформатский обозначает термином «структура» не связи и отношения между элементами языка, а совокупность и единство самих элементов.

26

Если структуру понимать как внутреннее устройство и организацию, как атрибут системы, то следует учитывать, с одной стороны, ее связь с элементами, без которых она не может существовать, а с другой — возможность ее искусственного абстрагирования, самостоятельного изучения. Элементы, в свою очередь, относительно независимы от структуры системы: из одних слов можно построить предложения разной структуры, из одних кирпичей — возвести здание с разными формообразующими принципами. Из одинаковых аккордов можно создать разные гармонические последования, одинаковые аккорды могут быть включенными в разные высотные системы.

Однако такого рода параллели не должны приводить к упрощению: между элементами и системой существуют и более глубокие отношения. Иначе была бы непонятной стабильность строения аккордов в мажоро-минорной системе и мобильность — в экстра-мажоро-минорных⁷.

В современной музыке, как никогда прежде, появилось такое свойство элементов, как неоднородность, что позволяет значительно расширить представления в области классификации гармонического материала.

§ 3. О классификации аккордов

Классификация, представляющая собой распределение предметов по группам (классам), позволяет рассматривать множество разнообразных явлений в определенной системе. С одной стороны, она, обозначая строго отграниченные группы, создает некую неподвижность, устойчивость, а с другой, будучи всегда относительной, подвергается пересмотру — вплоть до замены более точной, соответствующей новым фактам.

Так дело обстоит и с систематикой аккордики. Традиционное дихотомическое деление на *аккорды* и *не-аккорды* («случайные сочетания»), консонансы и диссонансы не охватывает всего многообразия гармонического материала, хотя полностью и не утрачивает своего значения в современной ситуации. Принцип деления по «видоизменению признака», применяемый в учении о гармонии, оказывается целесообразным и при классификации современной аккордики. Его объективность состоит в том, что он позволяет рассматривать аккордовый материал достаточно объемно — с точки зрения структуры созвучий и особенностей звучания, фонизма. Если видоизменение структурных признаков поддается достаточно точному фиксированию и «учету», то совсем иначе дело обстоит с консонантно-диссонантными свойствами — «гармоническим напряжением». — которое еще не научились «измерять». Поэтому, видимо, в качестве основания деления чаще фигурируют существенные структурные признаки, позволяющие отыскивать видовые понятия, входящие в объем делимого родового понятия.

Выделенный выше иерархический ряд единиц гармонического языка — «тон — интервал — аккорд» — может оказаться полезным и при классификации гармонического материала. Способ образования гармонической формации, мыслимый в композиционном акте, позволяет раскрыть общие свойства аккордов, объединенные в группы по видоизменению этого признака. Этот прием генерирования созвучия может быть как открытым, представленным в виде процесса (как в примере 1), так и сокрытым, выступающим в результативном состоянии (как в примере 3).

⁷ Связи между элементами и структурой системы прослеживает Ю. Н. Холопов в книге «Очерки современной гармонии» (М., 1974). Автор выделяет четыре группы индивидуализированных тональных структур в зависимости от центрального элемента (см. гл. «Индивидуализация тонально-гармонических структур»).

27

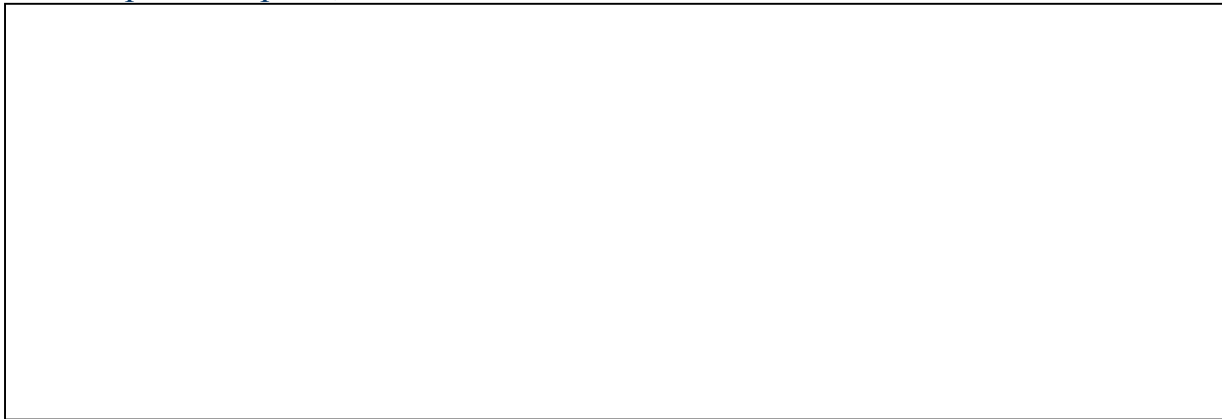
Проблема классификации в настоящее время интересует многих отечественных и зарубежных исследователей. Ю. Н. Холопов, анализируя современные черты гармонии Прокофьева, устанавливает два класса созвучий, а именно: «простые аккорды» (трезвучия, септаккорды и другие, сходные с ними), «сложные аккорды» (то есть «неклассические» аккорды, имеющие более сложное и необычное интервальное строение). И хотя автор не ставит задачи дать общую классификацию аккордики, он полагает, что «основные предпосылки классификации аккордики Прокофьева имеют более или менее непосредственное значение и для некоторых других современных стилей» (Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 31).

За рубежом вопросами классификации новой аккордики занимались Хиндемит, Кршенек, Мессиян, К. Яначек, Лендвай, Персикетти, Когоутек, Форт и другие, и каждый, систематизируя многоликий аккордовый материал современной музыки, стремился найти свой подход. Кршенек, в частности, считает: «Единственно, что должно быть принято во внимание при классификации аккордов, — это степень напряжения, которую аккорд показывает благодаря составляющим его интервалам» (Krenek E. Studies in Counterpoint. N.Y., 1940, p. 19). На основании наблюдений над трезвучными аккордами он устанавливает шесть групп, выстраивая ряд от мягких консонансов до острых диссонансов (дальнейшие сведения см.: Гуляницкая Н.С. — Проблемы аккорда в современной гармонии. — В кн.: Вопросы музыковедения. М., 1976).

Обратимся к видоизменению такого признака, как *аккордообразующая единица*. При анализе со стороны внутренней упорядоченности, устройства важно учитывать «элементы элементов» высотной системы, то есть принимать в расчет путь формирования целостности на этом уровне. Мы имеем в виду следующее: в одних случаях как первичный материал выступает *звук*, в других — *интервал*, в третьих — сам *аккорд* (мы не упускаем из виду условность этого разграничения). Исходя из этого, выделим следующие группы созвучий.

1. Аккорд как результат вертикализации того или иного *звукоряда*, созвучие как воспроизведение отношений линейного *ряда тонов* в отношениях вертикального ряда тонов. Таков путь происхождения, деривации аккордов из звукоряда, серии звуков, лежащих в основе ладо-тональной, высотной системы. Взаимодействие тонов, переключенное из горизонтальной в вертикальную координату, — характерный стилистический принцип, применяемый в начале века Скрябиным. Знаменитый «Прометеев аккорд» (за рубежом его именуют *mystic chord*) является примером аккорда — лада, аккорда — звуковысотной модели, гармонии, несущей уникальную семантическую, сонористическую и конструктивную нагрузку. Более элементарна вертикализация целотоновой гексатоники:

4. А. Скрябин. Ор. 45, №2

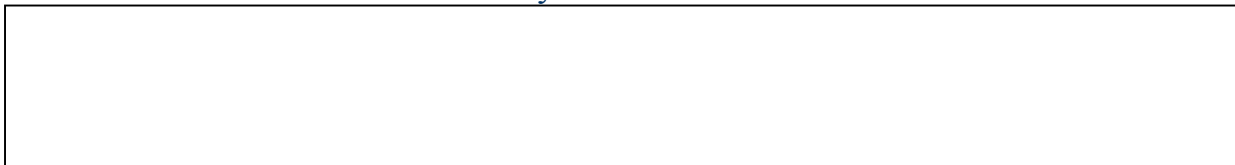


(Заметим, что Шёнберг в «Учении о гармонии» описал группу целотоновых аккордов, связав их с «целотоновой шкалой» — вплоть до ее полной вертикализации в Ganztonakkorde.)

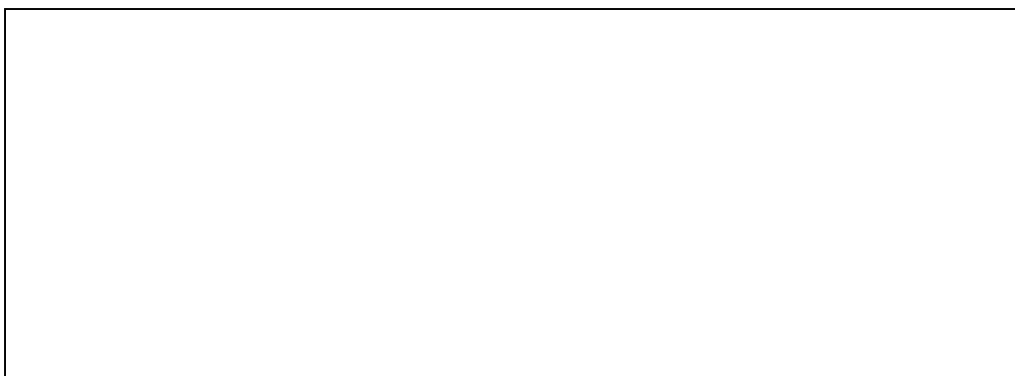
28

Приемом деривации аккордов из определенного звукоряда, конкретнее модуса, пользуется Мессиан, о чем он пишет в своей книге «Техника моего музыкального языка». Звуковой состав аккорда, воспроизведенного из того или иного лада, создает первичные по отношению к интервалам связи:

5 а. О. Мессиан. «Техника моего музыкального языка»

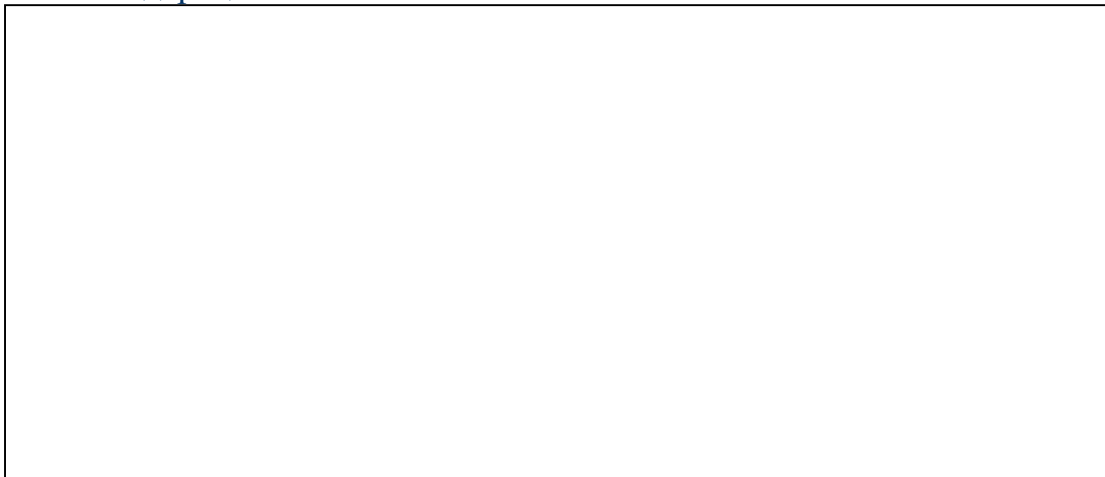


5 б

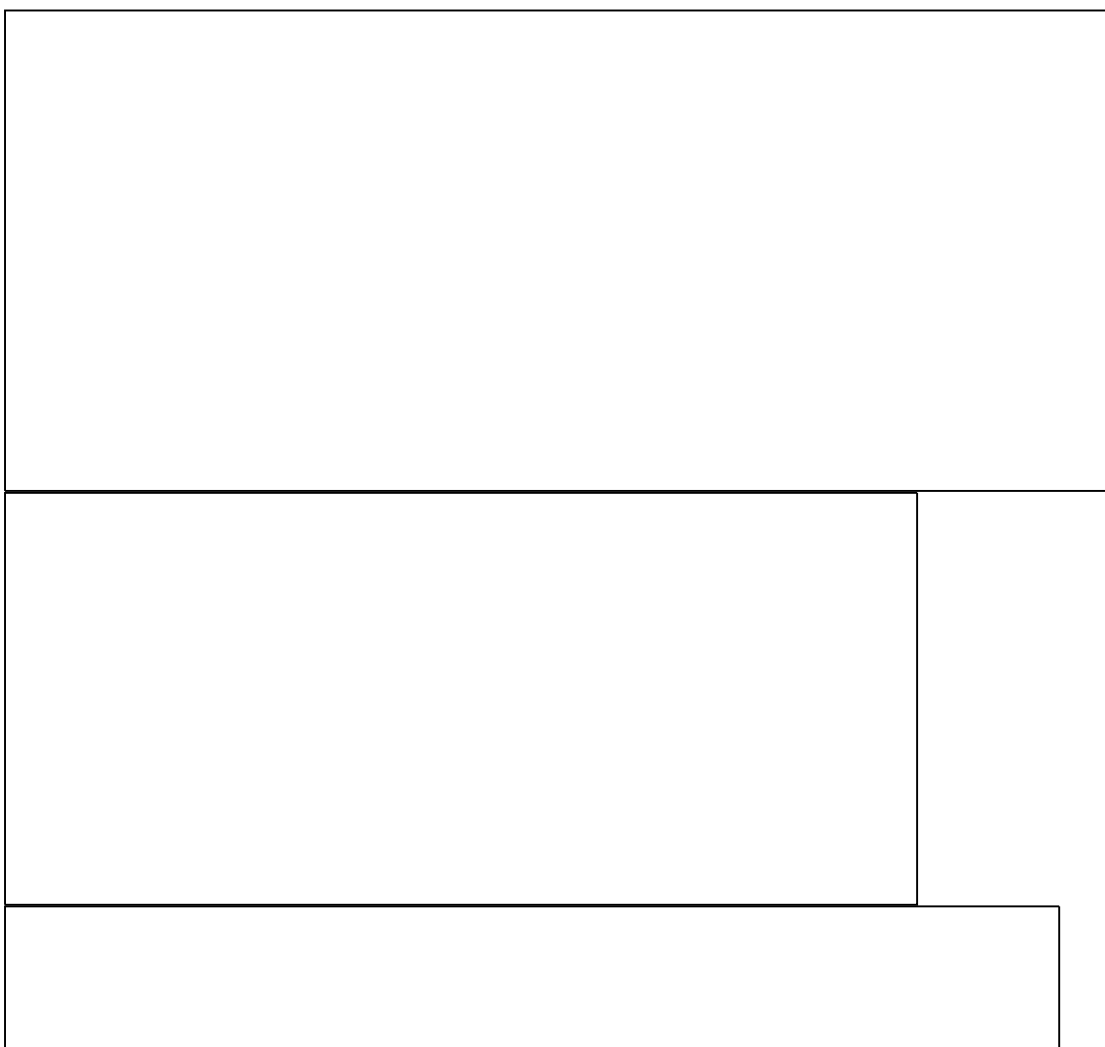


Конструктивная роль отдельного тона в образовании многозвучной хроматической гармонии, «распростертой» во времени и пространстве, — характерный прием Пендерецкого и других композиторов второй половины XX века. Выразительное значение звука, подчеркнутого регистром, динамикой, тембром, ритмом, возрастает, насыщая диссонантную атмосферу хроматической гармонии внутренней жизнью составляющих частиц.

6. К. Пендерецкий. "Stabat mater"



29



Таким образом, структура аккорда оказывается непосредственно соотнесенной со структурой звукоряда, и тоны, несомненно, дают о себе большей или меньшей степени - как первичные элементы аккорда, определяющие «сетку» отношений в нем.

2. При классификации аккордов, однако, этот уровень отношений обычно не учитывается и в качестве существенного дифференцирующего признака фигурируют интервалы (как своего рода мифологические слоги, морфемы).

Исходя из этого, можно выделить группу аккордов, состоящих из однородных интервалов, и группу, состоящую из неоднородных интервалов. Каждый класс, в свою очередь, может быть дифференцирован по тем или иным признакам.

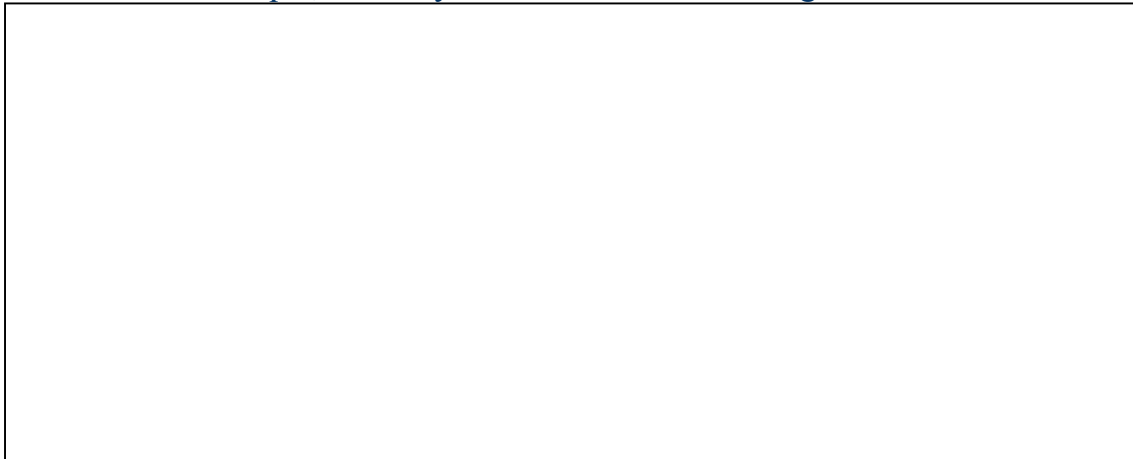
Однородноинтервальные (моноинтервальные) аккорды подразделяются на терцовые (терцааккорды), квартовые (квартааккорды), квинтовые (квинтааккорды), секундовые (секундааккорды)

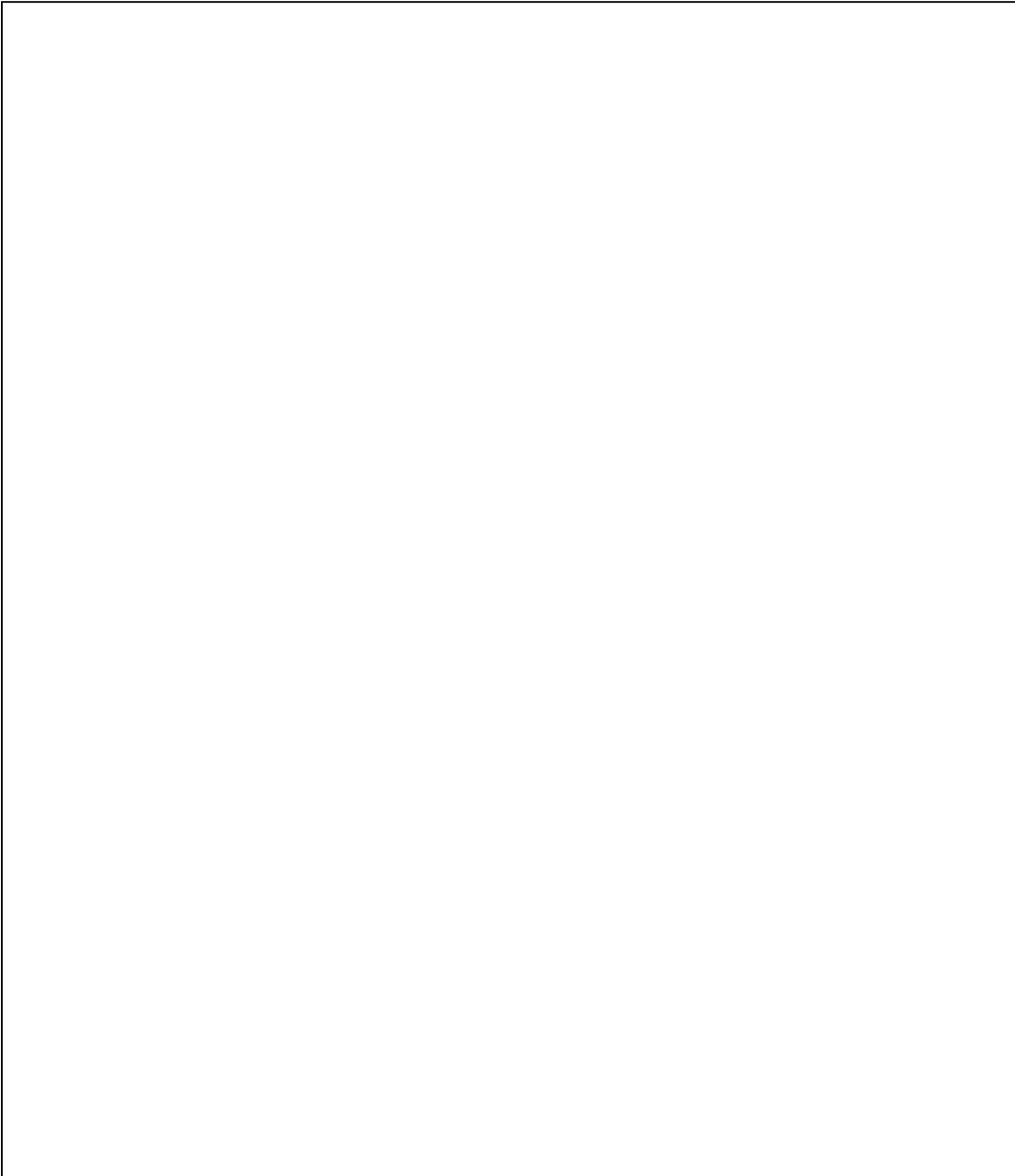
Неоднородноинтервальные (полиинтервальные) аккорды, вследствие своей видовой недифференцированности не поддаются четкому подразделению. Это, пожалуй, наиболее обширный класс аккордов, встречающихся в музыке самых различных современных стилей.

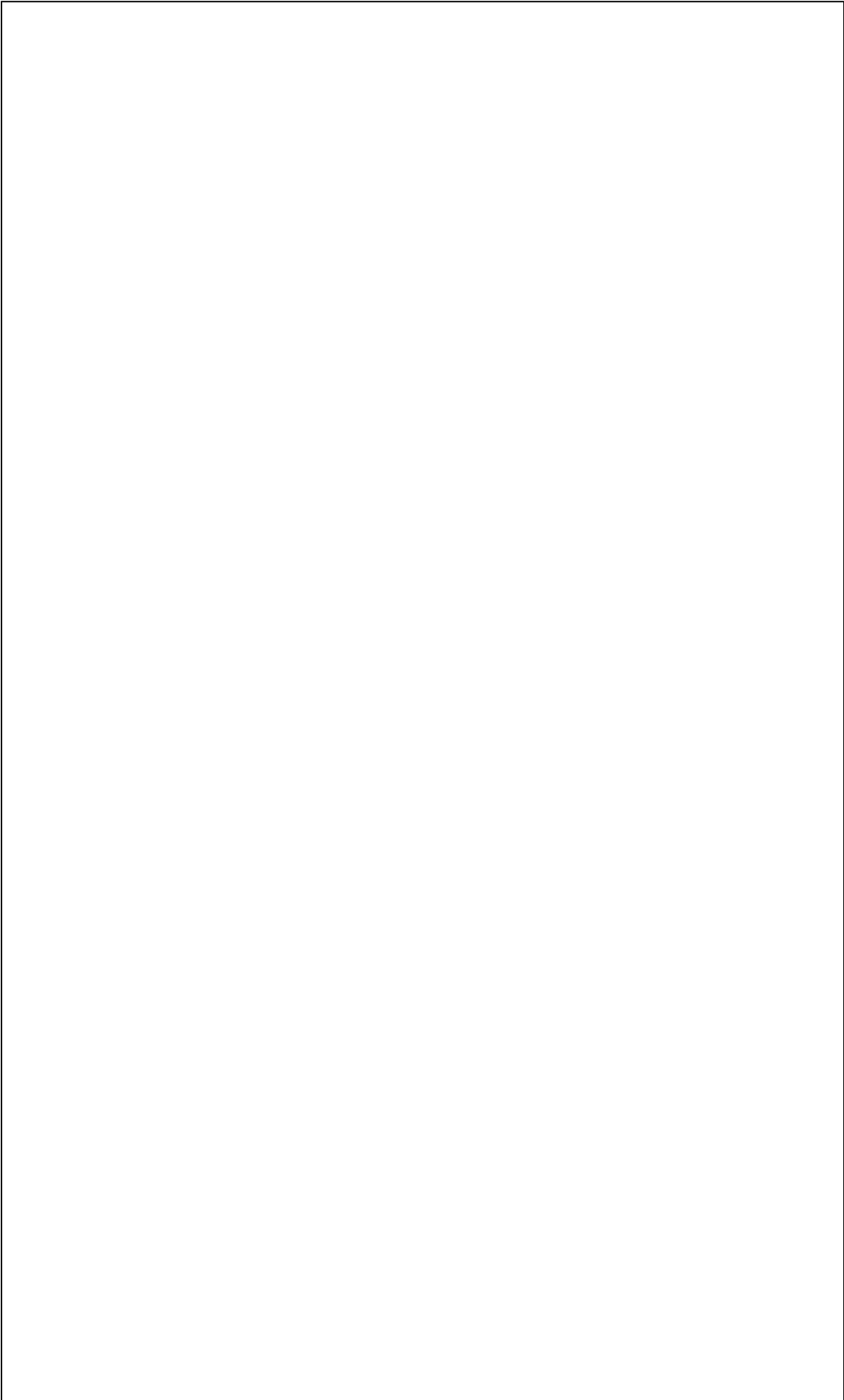
Ранний эксперимент в оригинальной конструкции вертикали мы находим в вокальном сочинении Айвса:

30

7. Ч. Айвз. Sohloque, or Study in 7-ths and Other Things







В данной композиции, построенной по зеркальному принципу, использованы все виды моноинтервальной аккордики, кроме созвучий по секстам. Причем звучание смешанных арпеджированных комплексов, постепенно мелодически разрастающихся и гармонически застывающих, создает колоритный фон для симметричного последования аккордов по септимальным, квинтам, квартам, терциям и секундам.

Каждый из названных типов аккордов обладает характерным фони́змом и, будучи использованным как «поэтический прием», обнаруживает специфические выразительные, смыслообразующие качества. Кроме того, выбор аккордики оказывается показательным для стилевой системы композитора.

Итак, мы выделили признак — интервал, — при изменении которого образуются видовые понятия, входящие в объем делимого, то есть родового понятия. Назовем это родовое понятие *моноаккордом*. Для определения его привлечем понятие «гармоническое ядро»: «Отбрасывая колористическую нагрузку (октавных дублировок, наложение регистровых „этажей“, — пишет Тюлин, — мы извлекаем из аккордового образования основное гармоническое ядро как обобщённую схему аккорда»⁸. *Для моноаккорда характерно такое объединение звуков, которое образует монолитное гармоническое ядро, организованное по тому или иному интервальному принципу.*

Говоря о монолитности аккорда, мы не игнорируем неоднородности, возможности расслоения голосов при определенном расположении (это отмечалось теорией и в отношении терцовой аккордики).

3. В качестве единицы, образующей гармонию, вернее полигармонию, может выступать не только тон, интервал, но и аккорд как подсистема иного, более высокого уровня. «Принцип разнопланного противоречия, заложенный уже в тоническом квартсекстааккорде, приводит к полигармонии...»⁹ Для полиаккорда свойственно расслоение гармонической формации на составные элементы — аккорды той или иной конструкции:

8. Б. Тищенко. Соната для ф-п. № 5, I ч.

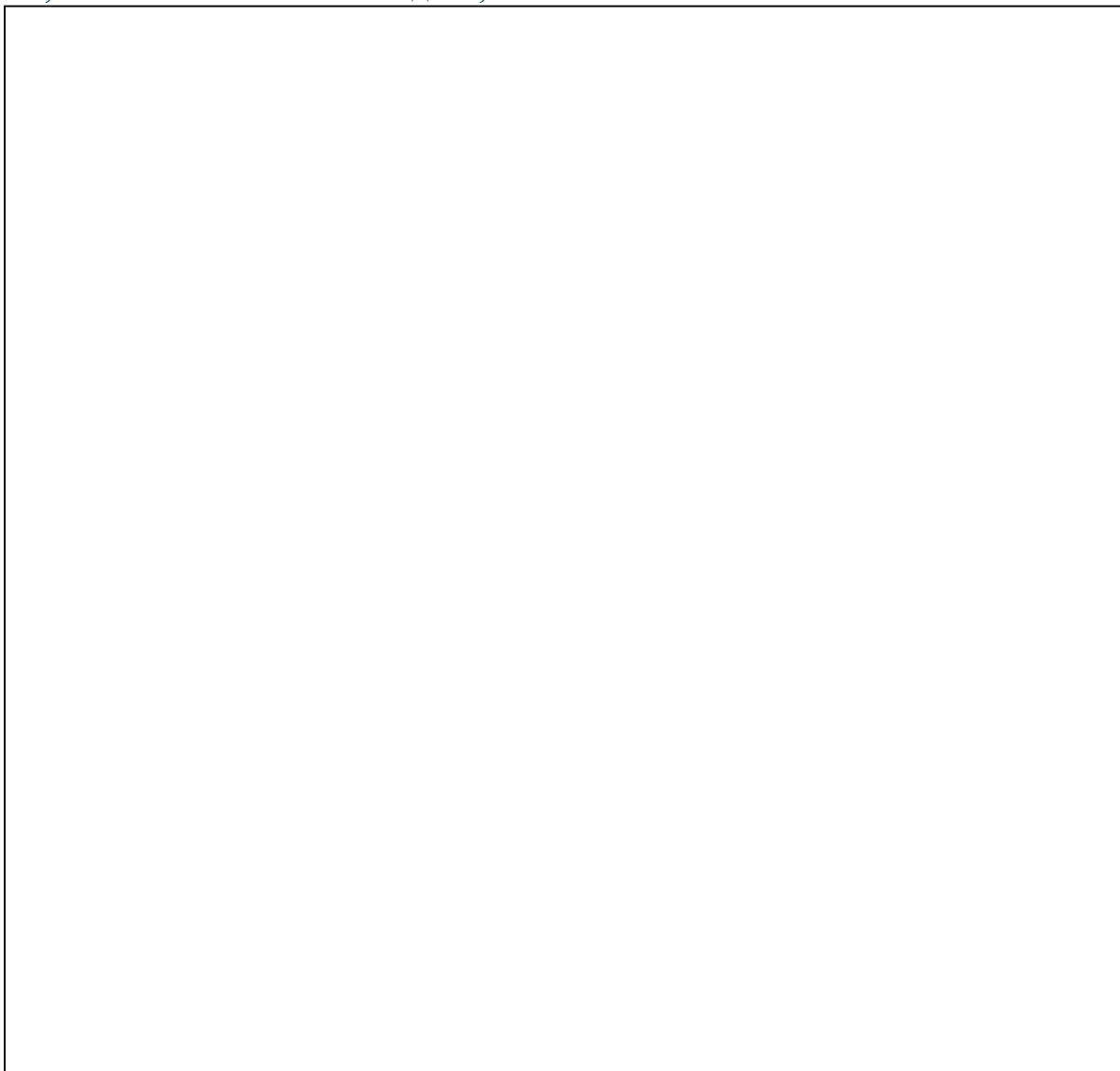
⁸ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 187.

⁹ Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации М., 1976, с. 131.

Отличая моногармонические и полигармонические созвучия, мы выделяли гармоническое ядро как дифференцирующий признак. Важно, кроме этого, обратить внимание и на *фактуру*. Согласно современным теоретическим представлениям, фактура — это «конфигурация музыкального звучания» (термин Е. В. Назайкинского). Трёхмерность фактуры по-разному проявляется в моно- и полигармонии: в первой прежде всего выявляется вертикальная координата, образуя синхронные

целостные звучания; во второй наряду с вертикалью могут активно действовать горизонтальные и глубинные импульсы через ритмически организованное движение и рельефно-фонное сопоставление элементов полиаккорда:

9 а, б. О. Мессиян. «20 взглядов», № 13



Полиаккордика достаточно хорошо изучена как с точки зрения структурных, так и фонических свойств.

Ю. Н. Холопов в книге «Современные черты гармонии Прокофьева» рассмотрел это явление в разных аспектах, а именно: моногармония и полигармония, прообразы полигармонии, диссонанс и полигармония, факторы расслоения, виды расслоения, многоплановость музыкального пространства, комбинирование полигармонической вертикали, выразительность полигармонии. Теоретические положения, сформулированные Холоповым, — это наиболее полные высказывания по данной проблеме, которой касались также Тюлин и Бершадская. (Есть публикация и у автора этих строк.)

34

Что касается деления понятия «полиаккорд», то здесь еще требуется произвести логическую дифференциацию. Пролонгируя метод, примененный к моноаккордам, можно выделить *однородные* (состоящие из моноинтервальных субаккордов) и *неоднородные* (состоящие из полиинтервальных субаккордов), которые в свою очередь могут быть разделены на более низких уровнях.

Возникает вопрос: можно ли и далее сделать попытку выделить гармоническую единицу с помощью иерархического принципа (тон входит в интервал, интервал входит в аккорд, аккорд входит в полиаккорд...)? Думается, что комплексные гармонические блоки, которые характерны для ряда авторских стилей нынешнего времени, имеют иную природу, хотя и в чем-то схожую, нередко выходящую за пределы понятия «аккорд».

Рассмотрев типологию аккордовых формаций со стороны единиц гармонического языка (тонов, интервалов, аккордов), кратко остановимся на фонизме, окраске и напряженности звучания. Попытки классифицировать современную аккордику по видоизменению этого признака не привели, на наш взгляд, к полностью удовлетворительным результатам. Многообразие структурных вариантов и, следовательно, многообразие консонантно-диссонантных свойств (сонористических качеств, сонорики), усугубленное рядом других параметров, действующих на «фоническом, предметно-звуковом» уровне, не поддается сколь-либо адекватной группировке, систематике.

Классификации аккордов по гармоническому напряжению, предпринятые рядом теоретиков, например Хиндемитом, Кршеником, Брайндлом, Марквисом, Улеглой, содержат существенные наблюдения, но в целом, как совершенный инструмент анализа аккорда и аккордового последования, использованы быть не могут. Небесполезно в условиях «раскрепощения» диссонанса устанавливать более или менее диссонирующие классы созвучий, с тем чтобы иметь возможность анализировать, хотя бы в общих чертах, подъемы и спады гармонической активности. Наряду с консонантно-диссонантной градацией (конкорданс — дискорданс) можно различать классы остро-диссонантных и мягко-диссонантных аккордов в зависимости от наличия или отсутствия наиболее напряженных интервалов — септим и секунд (что касается тритона, то его характеризуют как нейтральный интервал).

Группировка аккордики по смысловому, *семантическому* критерию весьма затруднительна на данной стадии, поскольку это уже область музыкальной поэтики и стилистики. Тем не менее, анализируя план содержания вслед за планом формы созвучий, всегда можно сделать полезные наблюдения для дальнейшего, более углубленного исследования музыкального текста в связи с художественной образностью.

§ 4. Моноаккорды

Определяя моноаккорд как созвучие, гармоническим ядром которого является целостное звукоинтервальное образование, мы наметили классификацию. Продолжим ее и рассмотрим аккордику в соответствии с установленными видами (см. схему на с. 36).

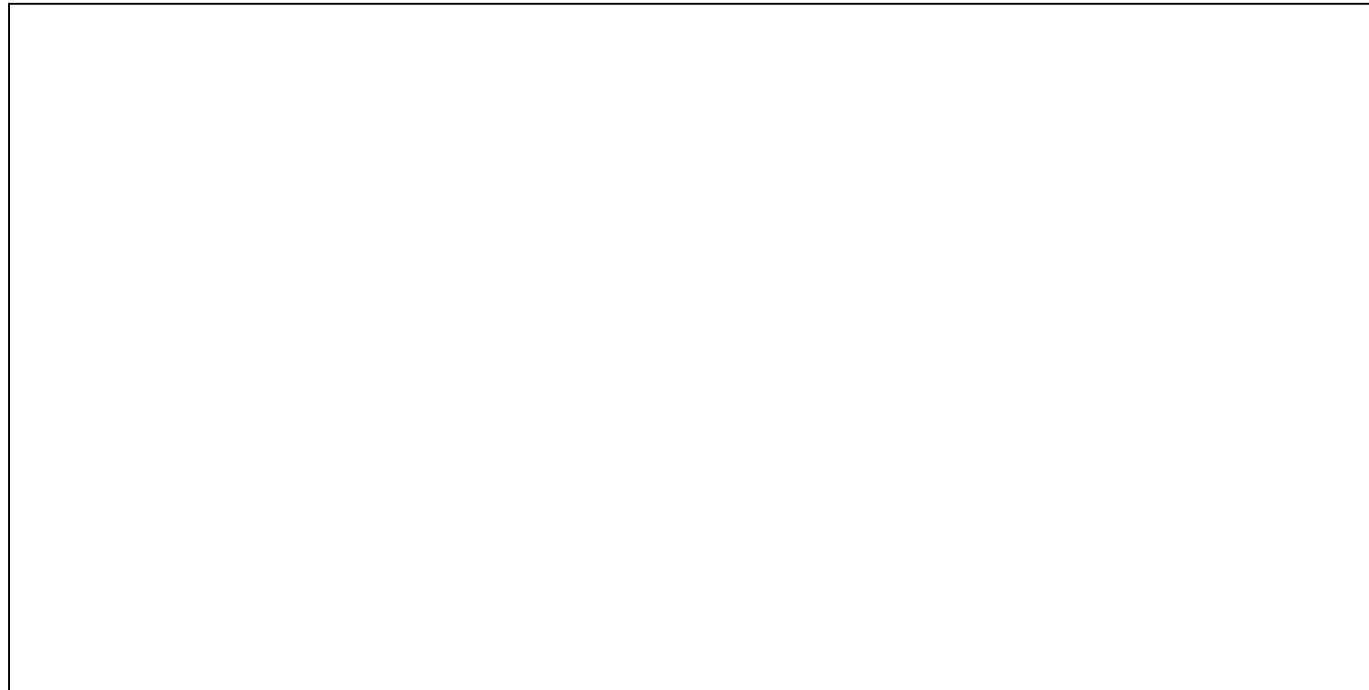
1. Для использования современной *терцовой аккордики* характерно: а) применение созвучий в полном объеме (без пропуска тонов); б) освобождение диссонирующих сочетаний от приготовлений и разрешений; в) вертикальное «наращивание» терций — терцовые «небоскребы».

Так возникают классы трезвучий, септаккордов, нонаккордов, ундецим-, терцдецим- и других созвучий вплоть до двенадцатитоновых.

Трезвучия различных структур — большие, малые, увеличенные и уменьшенные — применяются в различных басы-фундаментальных сочетаниях, а именно: квинтовых, терцовых, секундовых, тритоновых. В соединении с особыми ладовыми и ритмическими средствами эти последования наделяются новой экспрессией и красочностью.

Оригинального звучания достигает Тищенко в Интермеццо из Пятой сонаты для фортепиано, внося особую стилистическую струю в сложную и противоречивую звуковую атмосферу произведения. Арпеджированные трезвучия (аллюзия с музыкой барокко) неуклонно движутся по хроматической восходящей линии в объеме тритона (*c — f is*), периодически сменяя мажорно-минорные краски и плавно «сцепляясь» друг с другом «общими тонами» (динамический крещендирующий ряд от *p* до *f* активно выявляет устремленность этого потока):

10. Б. Тищенко. Соната № 5



36

Интересные образцы использования трезвучий в условиях различных высотных структур продемонстрировали Хренников (имеется в виду его концертное и симфоническое творчество), Свиридов, Петров, Б. Чайковский, Гаврилин и другие.

Септ-, нон-, ундецим- и терцдецимаккорды, не стесненные приготовлением и разрешением, применяются в гармонических последованиях, то подчеркнуто выявляя присущий им фонизм, то нарочито сглаживая его в общем гармоническом потоке.

Новые смысловые и эмоциональные возможности такого рода аккордов открыл в начале века Скрябин, особенно в сочинениях среднего периода (ор. 45, 48, 49, 51, 53), наделив их и «дерзновенной» экспрессией, и «скрытыми стремлениями».

Особую красочность обнаруживают в многотерцовых аккордах композиторы наших дней, помещая их в хроматически насыщенный контекст. Это нередко наблюдается, например, в сочинениях Н. Сидельникова:

11. Н. Сидельников. «Романсеро», № 4



Терцовые многозвучия большого состава, в частности 12-тоновый аккорд, образуются уже за пределами семиступенных шкал, в хроматической системе. Эти созвучия, вследствие своей громоздкости, применяются в особых условиях (регистровых, тембровых и проч.) и с определенной целью. Следует при этом учитывать, что двенадцатизвучие может быть представлено разными способами — как секундовый, квартовый и т. п. аккорд — и определение его как терцового требует ясно выраженной структуры¹⁰.

Терцовые «небоскребы» встречаются в Скрипичном концерте А. Берга — сочинении, написанном с применением серийной техники. Вертикализация серии приводит к образованию терцаккордов (от трезвучий до двенадцатизвучий), насыщающих особыми красками оркестровую палитру. Фонизм и динамическая экспрессия являются здесь ведущими факторами гармонической горизонтали.

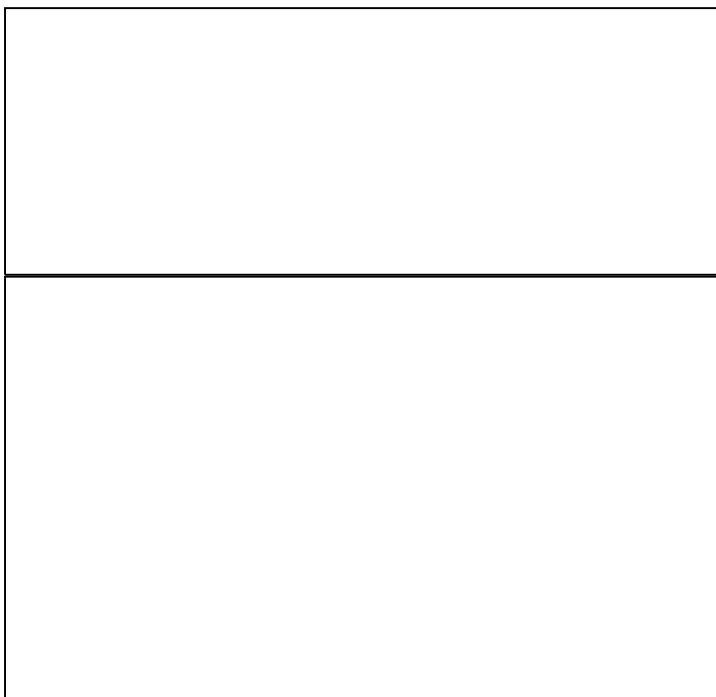
¹⁰ По свидетельству Сабанеева, 12-тоновые аккорды встречаются в поздних рукописях Скрябина.

37

Терцовая аккордика, освободившись от подчинения формуле Т — S — — D — Т, от необходимости приготовления и разрешения диссонансов, оказалась в новых условиях. Функционирование отдельных форм аккордов в различных синтаксических объединениях во многом зависит от типа тональной системы, что, однако, не исключает наличия некоторых общих черт в «поведении» аккордов.

2. К квартовым аккордам условимся относить созвучия, построенные по квартам, количество которых может варьироваться от двух до одиннадцати:

12



Квартовый аккорд («квартовый септаккорд» — по терминологии А. Кастальского) нередко встречается в русской народной песне, а также в сочинениях Бородина (IV часть «Богатырской симфонии»), Мусоргского («Слава» из «Бориса Годунова»; в цикле «Без солнца» и др.). Квартовый септаккорд не редок в народных песнях и отчетливо прослушивается в хоровой фактуре:

13. В. Захаров. «Полоса»



Квартовая гармония характерна для грузинской народной музыки. Концерт для фортепиано с оркестром («Контрасты») Цинцадзе — пример насыщения всей интонационной ткани (горизонтальной и вертикальной) квартовостью. Постепенно «выращивая» эти интонации —

мелодические обороты, интервальные последования, отдельные квартаккорды, композитор приводит к кульминации — зоне экспрессивной и динамичной квартовости, напластованной на иные созвучия. (См. также сочинения Тактакишвили, Канчели.)

По своему строению квартаккорд может варьироваться за счет чистых и увеличенных интервалов, придающих ему большую или меньшую гармоническую напряженность. При этом фонизм варьируется: созвучия из чистых кварт, включая и пятизвучный аккорд, консонантны, шестизвучный содержит уже острый диссонанс (между крайними голосами); многозвучные квартаккорды так же диссонантны, как и трех-, четырех-, пятизвучные с увеличенной квартой.

Квартаккорды при использовании в «речевой цепи» взаимодействуют как с себе подобными, так и с иными созвучиями. Не будет преувеличением сказать, что в «линейной» последовательности преобладает

38

первое, то есть квартовые цепи, поскольку квартаккорд практически лишен основного тона и легко подчиняется линейным импульсам. В вертикальном плане, наоборот, квартаккорды «охотно» вступают в соединения либо с интервалами (в частности, с квинтой), дающими им базис, либо с иными аккордами в полиаккордовой комбинации.

Ранние образцы квартовой гармонии обнаруживаются в сочинениях среднего периода творчества Скрябина. Так, четырехзвучный квартаккорд в пьесе ор. 57 № 1 (его часто объясняют как альтерированный терцовый) — вполне определившаяся структура, несущая основную сонористическую и драматургическую нагрузку:

14. А. Скрябин. Ор. 57, № 1



Показанный в различных ситуациях: в отношении с терцовыми аккордами, в недрах полигармонии, на различных высотных и динамических уровнях, — этот аккорд становится основным импульсом музыкального действия (см. также сочинения Скрябина ор. 57 № 2; ор. 60; ор. 63 № 1; ор. 72 и др.).

То же — в сочинениях нововенцев, например в ор. 19 Шёнберга, ор. 7 Веберна, ор. 7 Берга. (Заметим, что трезвучный квартаккорд с тритоном, найденный в свободно-атональных сочинениях, стал излюбленной гармонией и для «серийного» Веберна — см., например, ор. 24, 27.) И хотя квартовый принцип аккордообразования, несмотря на предсказания некоторых теоретиков, не получил такого же значения, как и терцовый, квартовая гармония заинтересовала многих композиторов. Среди советских авторов это Прокофьев, Щедрин, Пейко, Эшпай, Н. Сидельников, Денисов, Цинцадзе, Тактакишвили и другие; среди зарубежных — Айвз, Стравинский, Барток, Хиндемит, Онеггер, Копленд, Бернстайн и другие.

Сошлемся на один из относительно поздних образцов применения квартовой гармонии — Фортепианное трио Денисова (1971). В его III части квартовые формации с тритоном, а также их квинтовые «инверсии», варьируясь в плотности (три или шесть звуков), динамике, регистре, ритме, органично включаются в крайне диссонантную атмосферу высокого драматического накала. Автор, применяя технику полифонии пластов (четырёхэтажная вертикаль), полиритмии, неоднократно использует либо гармонические потоки параллельных квартовых (или квинтовых) аккордов, либо точечные вкрапления в разбросанную пуантилистскую ткань. Атональная высотная организация получает в этих повторяющихся созвучиях определенную опору: кварт- (или квинт-) аккорды функционируют не только как выразительно-смысловая лейтгармония, но и как некий звуковысотный ориентир:

39

15. Э. Денисов. Фортепианное трио, Н ч.

3. К **секундовым аккордам** следует относить созвучия, образованные последовательным наложением секунд. (В отдельных случаях септимовые созвучия можно с определенной осмотрительностью относить к инверсионным вариантам «секундаккордов»).

В образовании секундовых аккордов принимают участие большие и малые интервалы, которые, объединяясь, дают созвучия из трех, четырех и более составляющих тонов.

«Кластер» (cluster, tone-cluster) — определенный тип секундовой гармонии, состоящей из плотно расположенных интервалов:

16. Л. Пригожин. Соната

росо а росо riten.

Приемы формирования кластеров — от простейших «звукороздей» уже традиционного типа до сложных и разнообразных фактурных конфигураций — лежат в области художественно-конструктивных поисков композиторов.

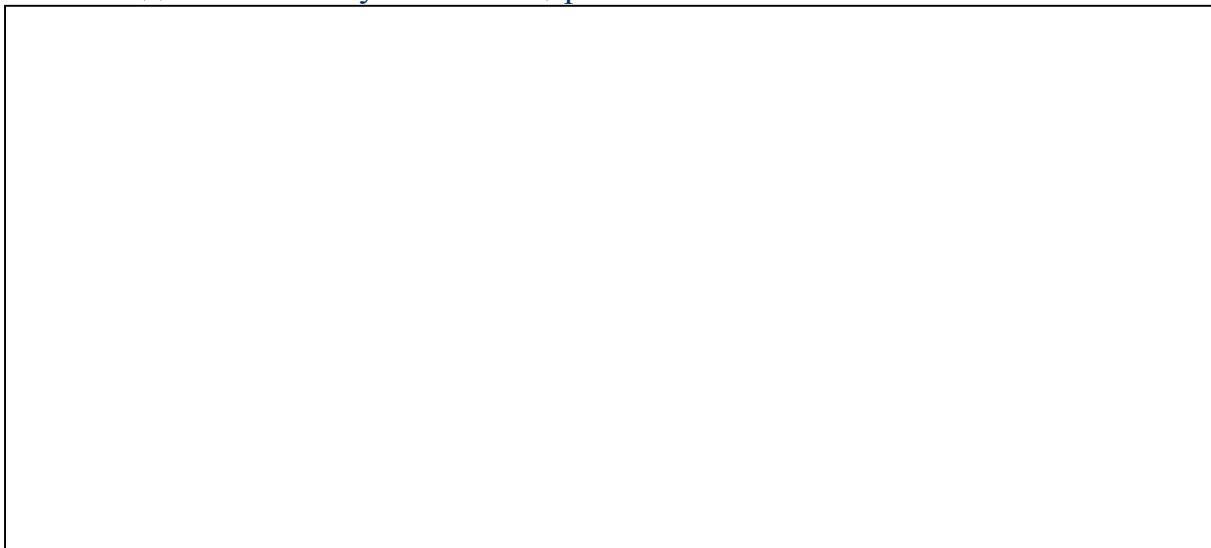
У многих композиторов второй половины XX века появляются оригинальные кластерные формации, в структуре и фонизме которых большую роль играют ритм, динамика, артикуляция и, конечно, тембр. Варьирование этих параметров наряду с учетом пространственно-временных факторов — один из способов создания «неоднородности» гармонических единиц.

Фонизм кластеров определяется разными факторами: плотностью (количеством составляющих тонов), напряженностью (характером звукосочетаний — 1 тон, 1/2 тона, 1/4 тона, «микстуры»), тембровой окраской (например, звучание у духовых, медных, струнных, ударных и других инструментов), высотным контекстом (тональной, модальной или атональной организацией), фактурной организацией (одновременное и разновременное введение составляющих тонов). Последнее делает подвижной грань между кластером-аккордом и кластерной «звукотассой», где секундовость суммируется и является результирующим звучанием.

60

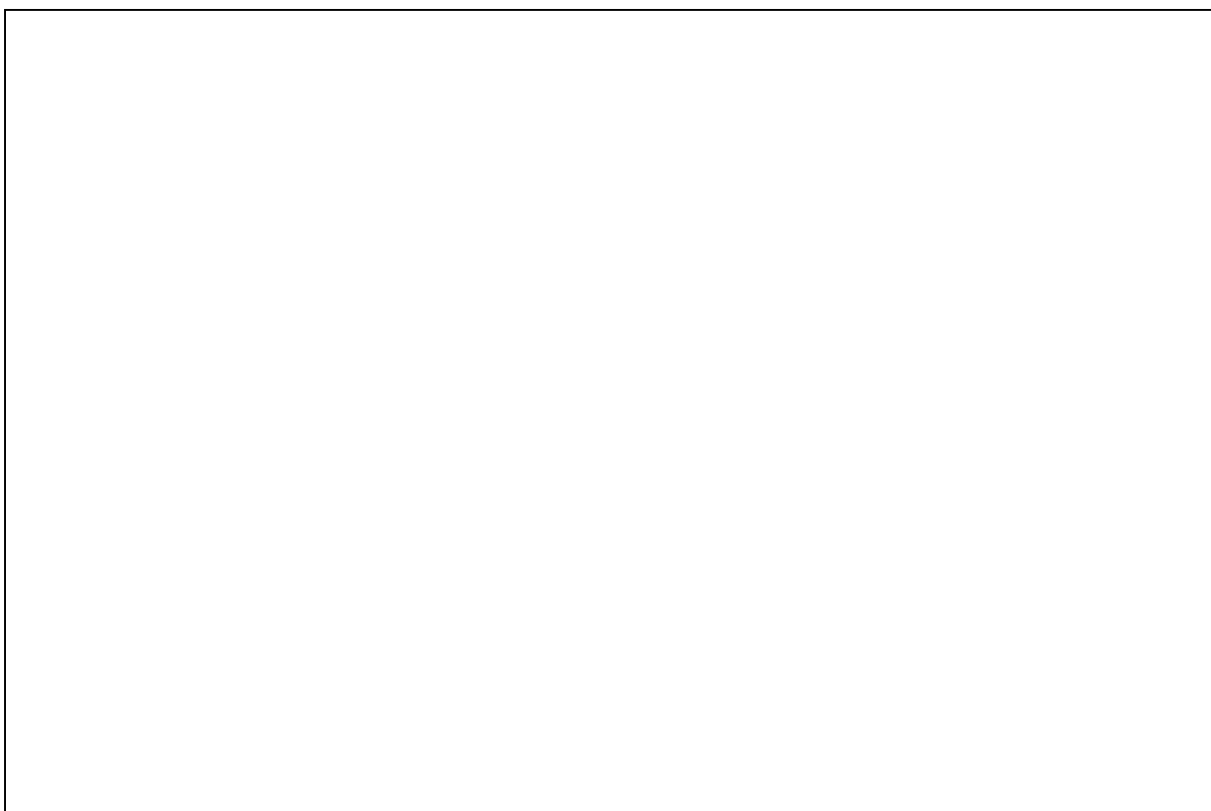
Сравнивая кластерную технику в произведениях, представляющих различные авторские стили, нетрудно обнаружить художественно-смысловую вариативность кластерных формаций. Так, в «Русском концерте» Л. Сидельникова, проникнутом народно-жанровой интонационностью, атмосфера праздничного «гула», энергии движения в финале удачно передана гармоническими средствами — динамичным потоком диссонирующей аккордики (полиинтервальные, с побочными тонами созвучия) с «шумными», ударными кластерами в кульминации.

17. Л. Сидельников. «Русский концерт»



Ряэкс, широко используя разнообразные — большие и малые, диатонические и хроматические — кластеры, создает подвижные сонорные «поля», которые в отличие от фоново-сопровождающих аккордов претендуют на звуковую самооценку.

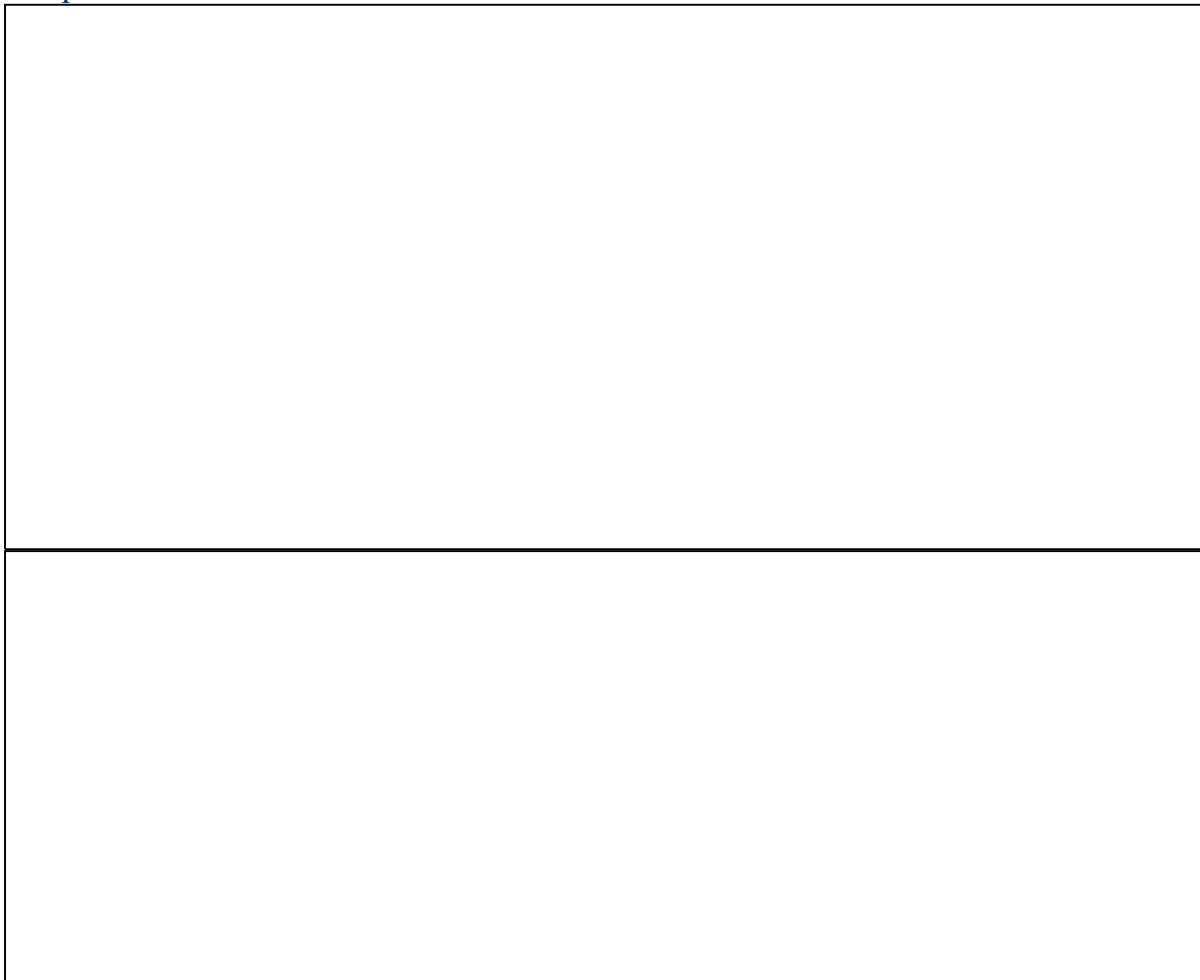
18. Я. Ряэкс. Прелюдия.



41

В Третьем концерте Щедрина, оригинальном произведении, включающем различную современную технику, полиинтервальные и кластерные образования выступают как яркие стилистические приемы в системе композиционных средств, выполняя самые разнообразные функции в характеристике быстро сменяющихся образов.

19. Р. Щедрин. Концерт для ф-п. с орк. № 3 *Liberamente, ma ritmo da sincoppa sempre*



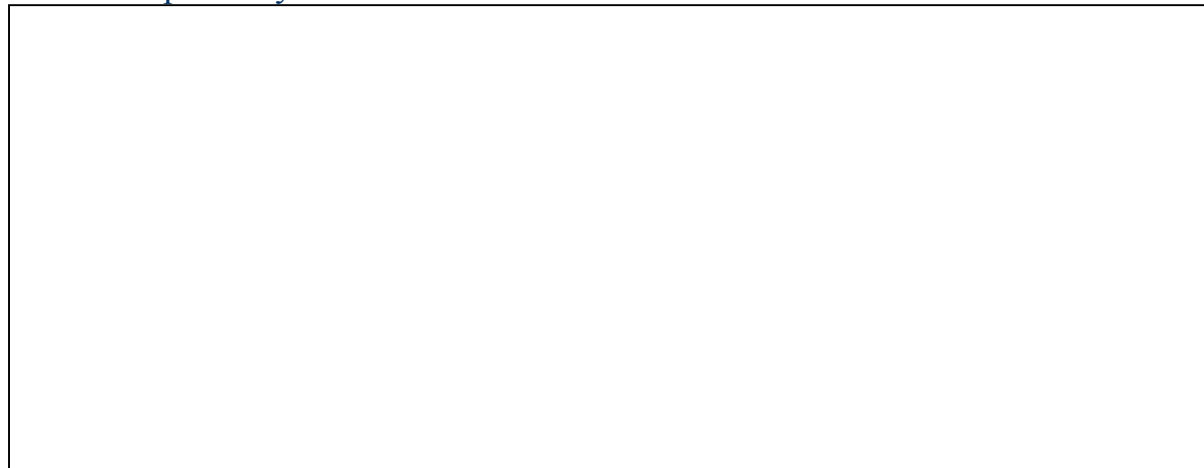
Наиболее характерная черта варьирования кластерных структур — создание тонких звукоэффектов с помощью ритма, динамики, тембра, пространственного и временного расположения гармонических компонентов.

Синтаксис гармонического языка, активно использующего кластерные средства, заметно отличается от того, который свойствен другим моно- и полиинтервальным формациям. Поскольку и мелодические и басо-фундаментальные связи здесь отступают на второй план или практически нивелируются, существенное значение приобретают сонорные сочетания на малых и больших промежутках, подчиняющиеся общему композиционному и драматургическому замыслу.

Интересный образец использования драматургического потенциала кластера — в балете А. Петрова «Пушкин». В сцене дуэли (Пролог,

42

ц. 5) 11-тоновый глissандирующий кластер струнных концентрирует весь трагизм ситуации (кульминация: «выстрел»). Подготовленный «растущим» (постепенное добавление звуков) педализированным секундовым созвучием, он выделен сонористически, артикуляционно, динамически, регистрово. Повторяя этот «черный» кластер в конце балета («Завещание», ц. 8), композитор придает ему значение символа.



Кластеры получили широкое распространение в музыкальной практике: их выразительный потенциал использован в музыке многих советских композиторов, например в сочинениях Шостаковича, Щедрина, Ряэса, Хренникова, Денисова, Пригожина, Слонимского, Шнитке, Гаврилина, Губайдулиной, В. Лобанова, Тертеряна, Канчели, Габели и других; за рубежом — Айвса, Коуэлла, Берга, Бартока, Блоха, Вареза, Жоливе, Вилла-Лобоса, Лютославского, Пендеревского, Лигети и других.

4. Для обширного класса полиинтервальных аккордов характерна вариантность структурных принципов. К этим аккордам, широко применяемым в различных высотных системах, и, соответственно, стилистически отличающихся контекстах, нужен особый подход.

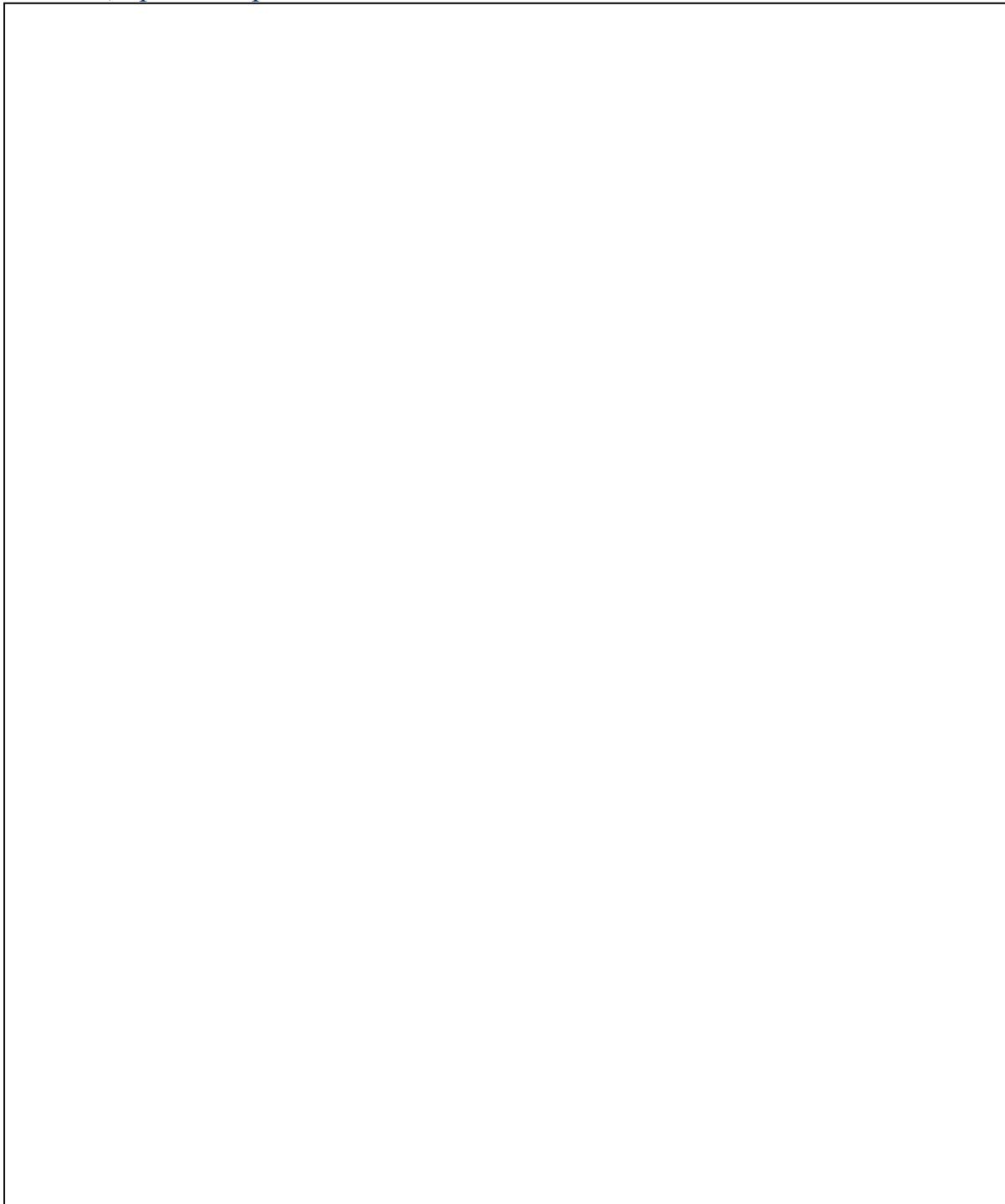
Во-первых, при анализе следует определять степень самостоятельности, независимости этого созвучия, то есть отделять аккорды, структурно вполне автономные, независимые от какого-либо прототипа, от аккордов неавтономных, тесно связанных с прототипом (аккордами с добавленными тонами)¹¹.

В хоре Щедрина «Первый лед» использован терцовый гармонический материал (трезвучия и септаккорды), прослушивающийся во всей ткани как основополагающий. Однако в создании лиро-драматического образа существенную роль играют наряду с ладовой интонационностью побочные тоны, тесно связанные с «основным» аккордом. Внедряясь в терцовый аккорд, они создают мягкую диссонантность вертикали, не нарушая логики гармонического последования, обостряя и обновляя привычные обороты (в частности — плагальные).

В такого рода контекстах с ясной функциональной направленностью добавленных тонов вряд ли возможна альтернатива, допускающая выбор между полиинтервальным и с добавленной нотой аккордами.

¹¹ О «гармонических сочетаниях, образуемых побочными тонами», писал еще Катуар в «Теоретическом курсе гармонии» (М., 1924 — 1925), выделяя «функциональные аккорды», несущие гармоническую функцию, и «случайные гармонии», никогда ее собой не определяющие. При этом он указывал на сочетания: а) совпадающие по своему строению с правильными аккордами; б) энгармоничные с правильными аккордами; в) диссонирующие случайные сочетания, ни по звучности, ни по строению не похожие на правильные аккорды.

21. Р. Щедрин. «Первый лед»



Сравнив приведенные примеры с фрагментом из пьесы Гаврилина «Деревенские эскизы» (см. пример 22), мы замечаем структурную самостоятельность созвучий, варьирующихся на педали *do* и исподволь управляемых до-мажорным трезвучием.

22 В. Гаврилин. «Деревенские эскизы»

dolce

Полиинтервальные аккорды — чаще трезвучия с побочными тонами, кварто-секундовые образования, возникающие как вертикальная проекция интонационного материала, — стилистическая примета «Русского концерта» Л. Сидельникова.

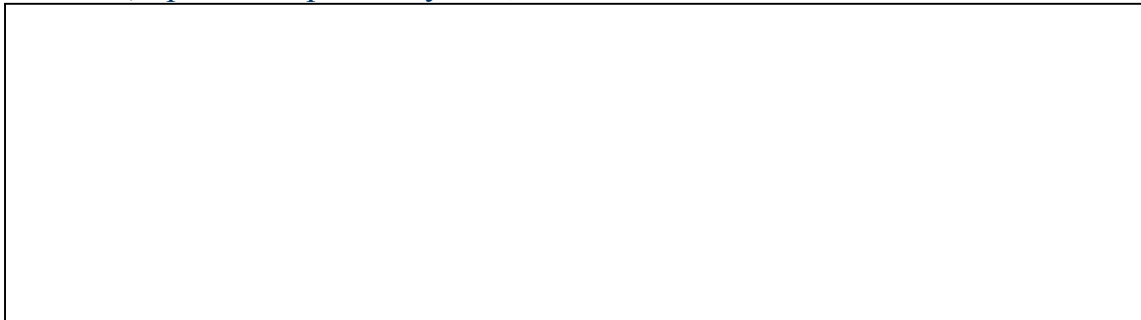
Во-вторых, важно учитывать контекст, в котором возникают полиинтервальные аккорды. В одних случаях они имеют мелодическую природу и выделяются (иногда довольно искусственно) из многоголосия линейного склада, в других — не линии, а созвучия являются детерминантами гармонической фактуры.

23. П. Хиндемит. Вокальный цикл на сл. Рильке

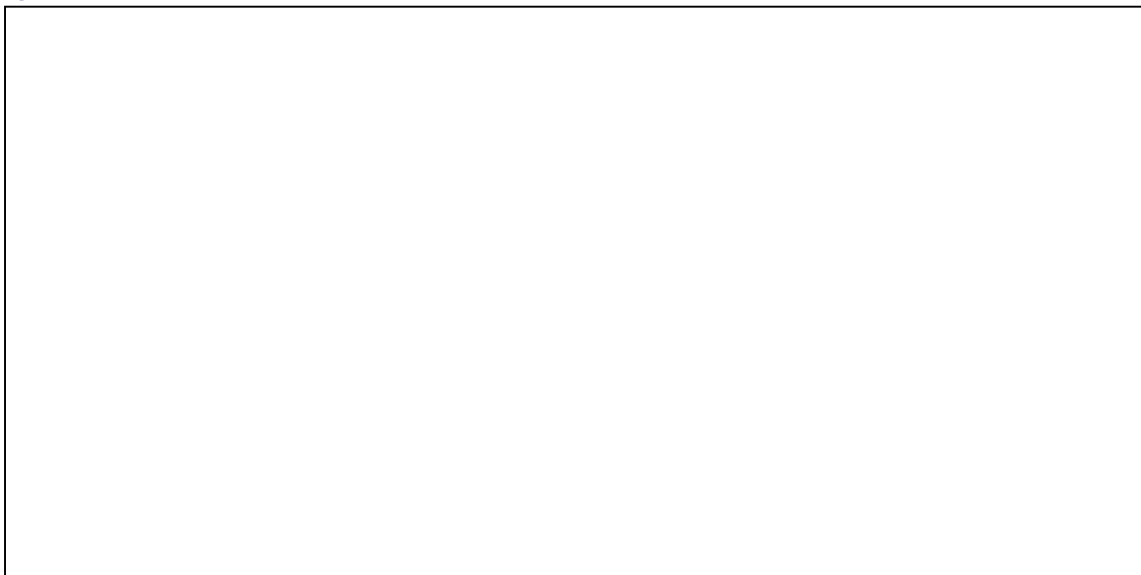
Мягкая диссонантная гармония, изящество и экспрессия линий, разнообразие звуко сочетаний — все это характерно для хоровых поэм Хиндемита на слова Рильке (см. пример 23). В теоретической концепции композитора, как известно, особенно не акцентировались моноинтервальные созвучия; не выделены они и во многих сочинениях, в частности в данном. Вертикаль составляется из различных интервальных единиц, более или менее обособленных (большое значение приобретают кварты и квинты). Фонически самостоятельный, каждый аккорд в то же время тесно связан с предыдущим и последующим: голосоведение ясно очерчивает гармонический остов крайних голосов, сменяющиеся комбинации тонов в фактурных слоях (2+1; 2+2).

Своеобразный прием линейной гармонии демонстрирует «Запев» из оперы «Мертвые души» Щедрина:

24. Р. Щедрин. «Мертвые души», № 14



45

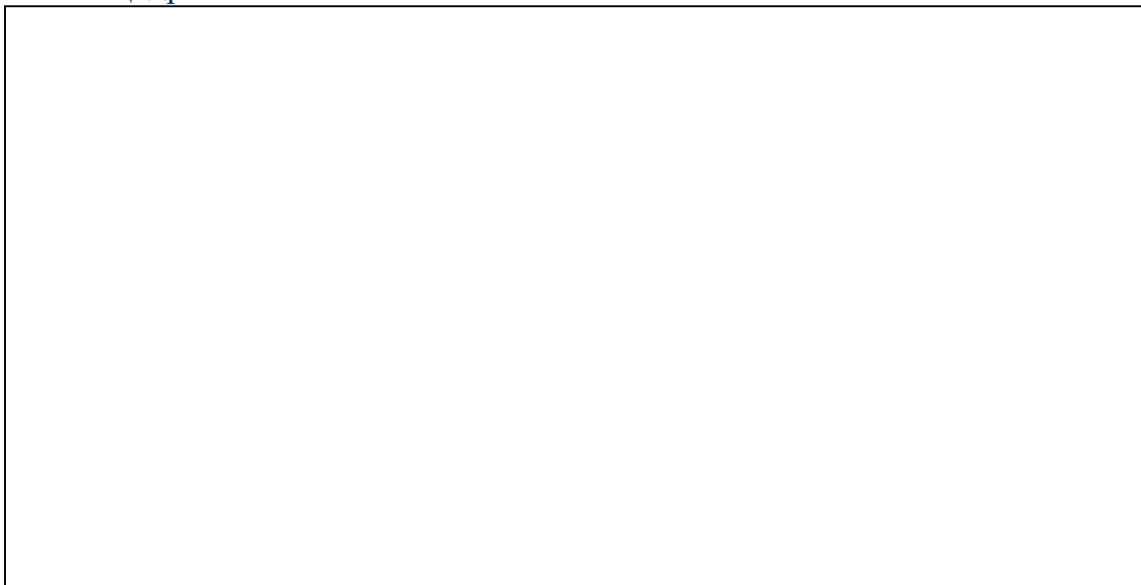


Имея подголосочно-гетерофонную природу, такого рода полиинтервальный аккорд — результат интонационно-мелодического цветения ткани, развитие которой на какой-то момент замирает в «стоп-кадре» с тем, чтобы в следующий продолжить приостановленное движение.

Такого рода линейно-составная гармония, рождающаяся в процессе движения голосов (пластов), — развитие приемов, имеющих отношение и к профессиональной, и к народной музыке.

В других случаях, как говорилось, линейное начало не детерминирует вертикаль и аккорд создается чисто «гармоническим путем» как подсистема, соподчиняющая в определенной структуре тоны или интервалы. Назовем их, в отличие от линейно-составных, вертикально-составными аккордами:

25. Р. Щедрин. Preludio IX

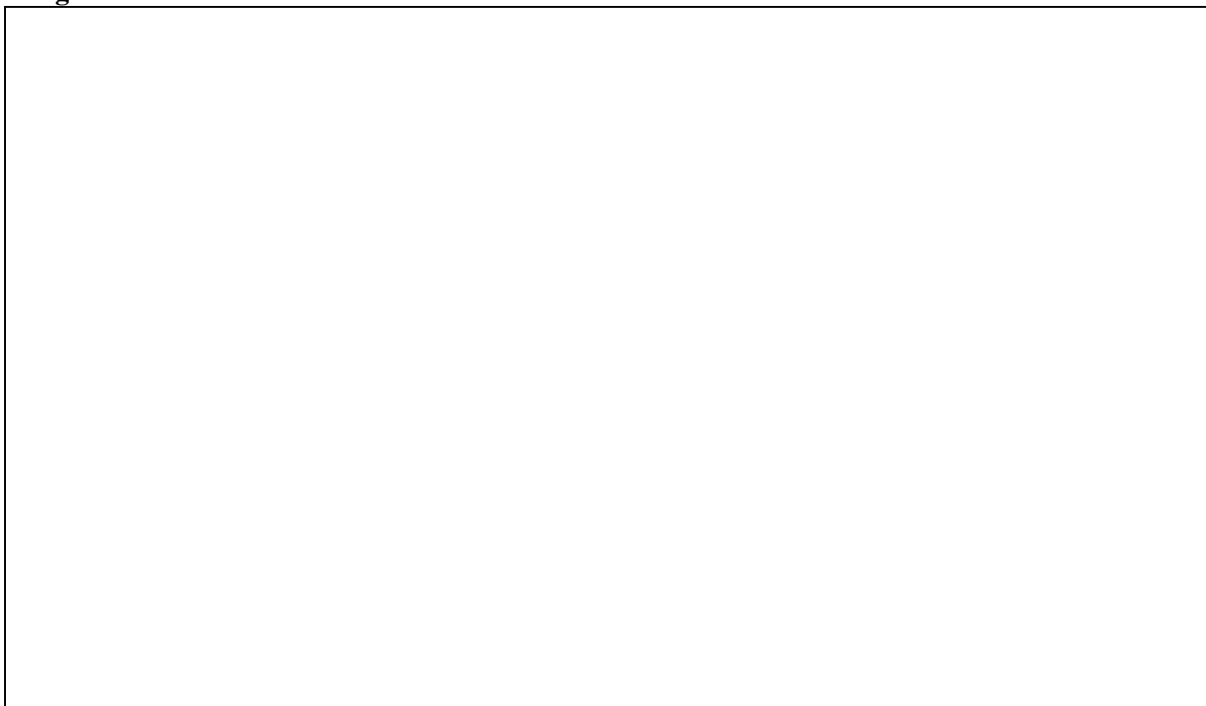


Фонизм полиинтервального аккорда — предмет особой заботы композитора, так как он заранее не «запрограммирован» и рождается вместе с подвижной структурой аккорда. Приемы регулирования «гармонического напряжения», описанные в ряде теоретических концепций, дают только относительный ориентир. И если мы встречаемся с хорошо откоординированной гармонической напряженностью, то это скорее вы-46 ражение музыкально-интуитивного начала, чем применение какого-либо «руководства».

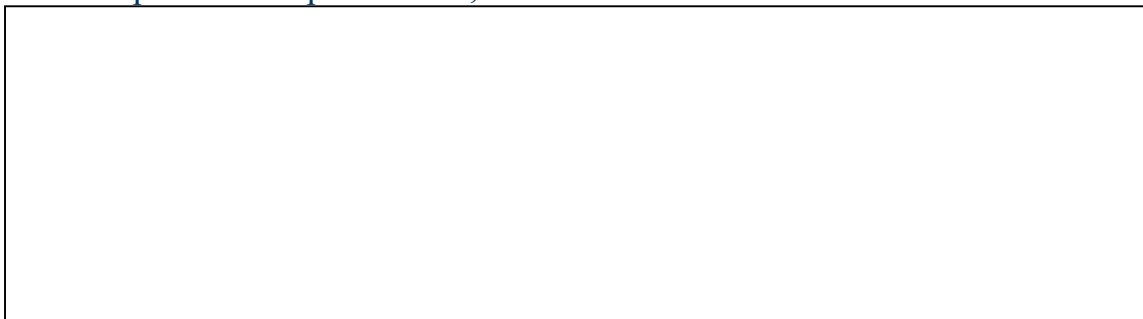
Выделим некоторые типы структур разноинтервальных аккордов, получивших распространение в музыкальной практике: а) аккорды с раздвоением тонов в терцовом аккорде (пример 26) ; б) аккорды с «акцентированием» фонизма определенных интервалов, например секунд, кварт (образование квазисекундовых, квазиквартовых аккордов), квинт, тритона (пример 27); в) аккорды симметричного строения (пример 28); г) аккорды с добавленными тонами, интервалами, иногда обособляющимися в относительно самостоятельное образование (пример 29).

26. А. Скрябин. Прелюдия, оп. 74, М 3

Allegro drammatico

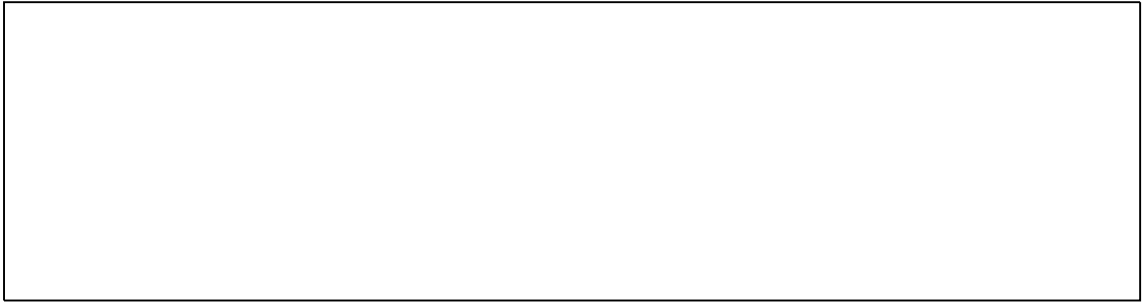


27. Б. Барток. «Микрокосмос», М 131



28. Б. Барток. «Микрокосмос», № 144

Molto adagio, mesto J=56



47



29. Б. Чайковский. Партита



Особо выделим симметричные аккорды, которые по своим свойствам могут примыкать и к полиаккордам (при соответствующем фактурном воплощении). Существует точка зрения, согласно которой полиаккорд является результатом, обертонового наложения гармоник (звуки фундаментального созвучия генерируют более или менее отдаленные призвуки), а зеркальная гармония — как бы унтертонового ряда, симметричного отражения данной структуры. Тон, являющийся центром

48

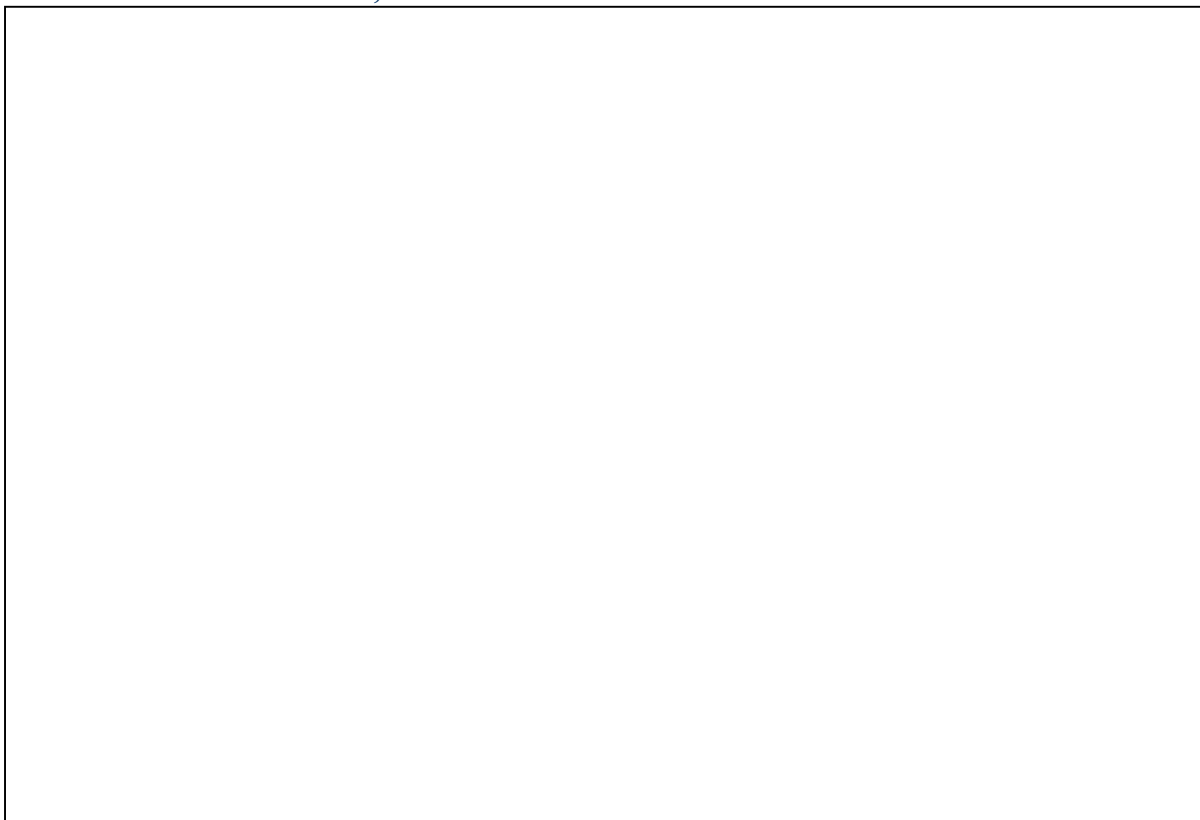
симметрии, расположен внутри аккорда, а нижний пласт представляет собой точное обращение верхнего.

Художественно выразительные образцы такой «зеркальной гармонии» встречаются в ряде произведений Шнитке, например в его Фортепианном квинтете, Реквиеме, «Гимнах». Автор использует как созвучия, основанные на принципе зеркального отражения от той или иной оси (пример 30), так и звукокомплексы полифонического характера, например сочетание основной и обращенной формы мелодии или мелодической ячейки (пример 31).

30. А. Шнитке. Реквием, № 4



31. А. Шнитке. Реквием, № 3



Итак, к классу, условно названному *моноаккордами*, были отнесены *одноинтервальные* и *разноинтервальные* созвучия. При классификации «новых» аккордов известную роль играет контекст, характерные условия применения, которые могут решать и «классовую принадлежность», и соответствующую функцию.

49

При этом важно обращать внимание на:

1) строение вертикали и сонорный эффект, создаваемый расположением звукоэлементов, а также регистром, ритмом, динамикой, тембром;

2) движение гармоний, взаимодействие созвучий, организованное на основе того или иного принципа синтаксических объединений аккордов, а именно: сочетание основных тонов (фундаментальная прогрессия), линейное последование, сонорная прогрессия (колебание гармонического напряжения):

3) семантику гармонических единиц, оценку привлекаемых аккордов с точки зрения художественного целого.

Рассматривая единицы гармонического языка, мы не уделяли достаточного внимания гармоническому последованию гармонических единиц. Гармония «а этом уровне может быть исследована с достаточной полнотой в контексте определенных высотных систем (о чем будет речь в соответствующих разделах).

§ 5. Полиаккорды

Полиаккорд — это такое комплексное созвучие, сложное единство, составляющими элементами которого являются аккорды, имеющие в рамках целого конкретную схему взаимосвязей.

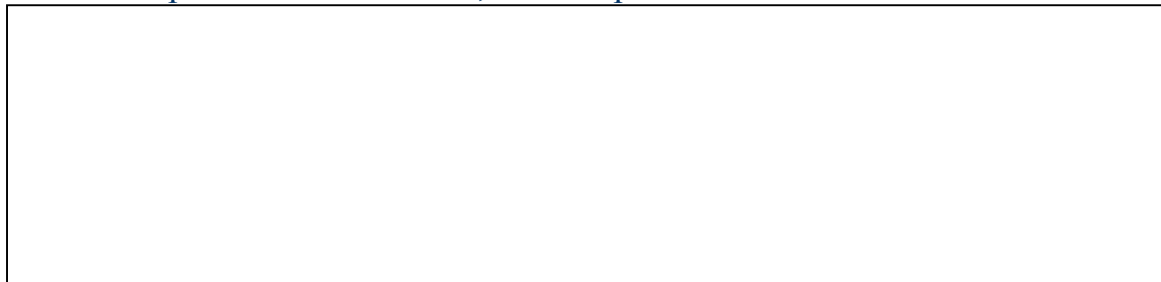
Генетически поли- и моноаккорд связаны через принцип неоплодотворенности. Однако, как замечает Тюлин, «в одноплановом тесном расположении конкордансно усложненных терцовых структур полигармоническое противоречие остается в скрытом виде»¹².

Процесс раскрытия этого противоречия, превращение тайного в явное может стать основой композиционного замысла. Поэма «К пламени» ор. 72 Скрябина — произведение, уникальная гармоническая красочность которого во многом связана с фактурным преобразованием, постепенно ведущим к разбуханию, расслоению гармонической ткани.

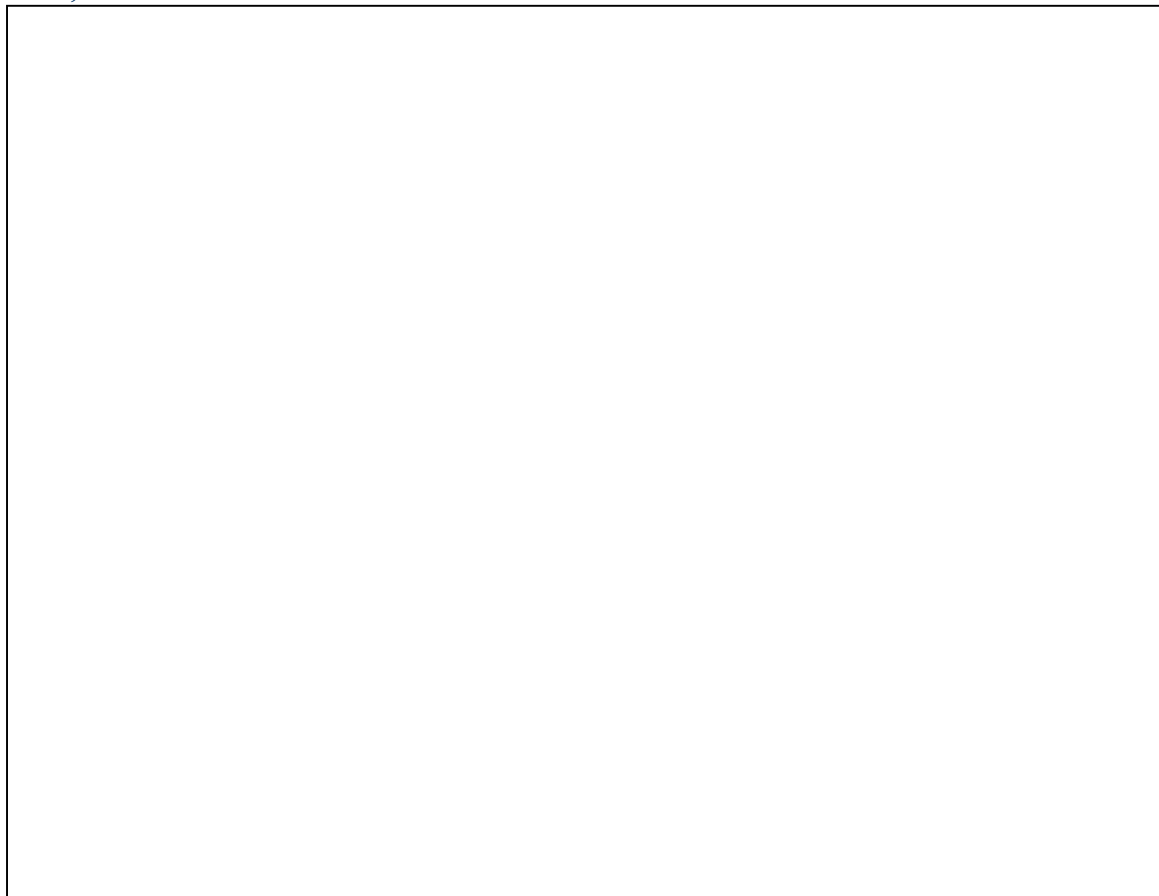
Принцип «метаморфозы» исходного зерна, его произрастания, развития и, наконец, пышного цветения можно усмотреть в «движении» на основе «порождающей модели» — аккорда из двух тритонов, разделенных септимой. В процессе развития возникают более сложные образования, фактурно отличающиеся от исходной, но воспроизводящие в фактурных вариантах структурный потенциал исходного «инварианта» (см. пример 32).

Принцип расслоения гармонии, выделения разных ее интонационно-выразительных аспектов путем комбинации различных интервалов (рельеф — фон), объединяющихся в итоге в «субаккорды», позволяет оценивать гармонию этого сочинения, как и других «постпрометеева» периода, знаменательным для искусства XX века.

32 а. А. Скрябин. «К пламени», поэма ор. 72



¹² Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации, с. 132.



«...Индивидуальность сложного полигармонического аккорда, — пишет Холопов, — складывается из взаимодействия выразительных свойств составных частей»¹³. Если фонизм моноаккорда условно можно считать *односоставным*, то фонизм полиаккорда объединяет, смешивает краски, излучаемые его «элементарными частицами», и его можно считать *многосоставным*. Гармоническая палитра иногда расширяется из-за наложения, мерцания красок, что достигается благодаря ритмическим комбинациям, специфическим конфигурациям фактуры:

33. О. Мессиан. «20 взглядов», № 9

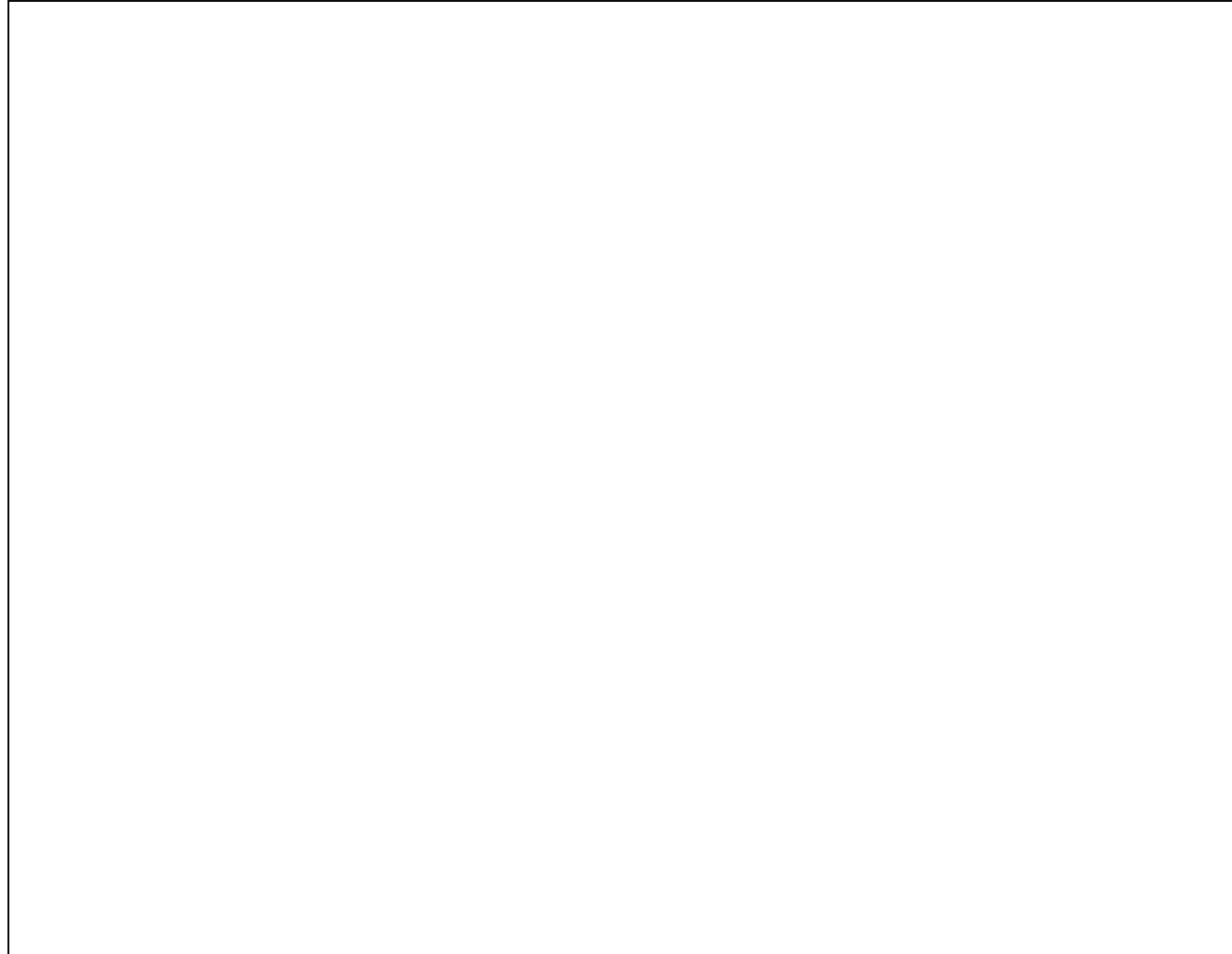


Неоднородность фактуры и ритмический канон создают контекст, в котором образуются двусторонние сонорные связи при устойчивости интервальных структур субаккордов и дополняющей их линии нижнего

¹³ Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева, с. 114.

голоса. Сонористический эффект полиаккорда зависит, во-первых, от консонантно-диссонантных свойств аккордовых единиц, а во-вторых, от их соотношения, то есть разделяющего интервала и — шире — внутрисистемных связей.

Классифицируя полиаккорды, мы выделим на верхнем уровне — по аналогии с моноаккордами — класс, образуемый *однородными единицами — аккордами*, и класс, образуемый *неоднородными единицами*. На следующем уровне учтем признак, характеризующий связь с терцовостью (нередко дающий о себе знать в практике), на нижнем — примем во внимание количественный фактор — выделение двух, трех- и многочленных созвучий.

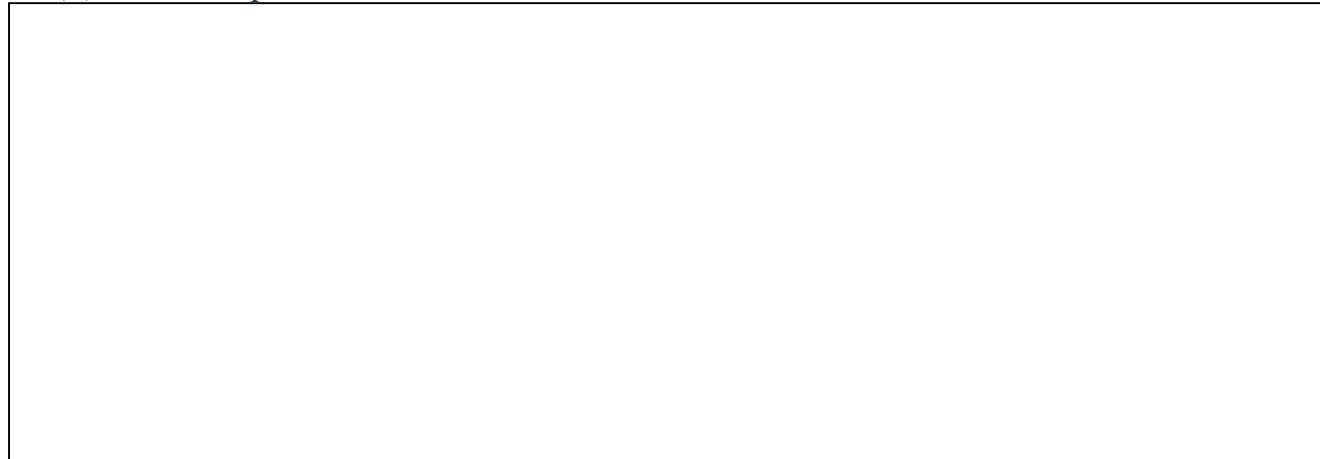


Рассмотрим каждый класс подробнее.

1. Однородные полиаккорды

1. *Однородные полиаккорды* включают терцовые и нетерцовые формации. Среди *терцовых полиаккордов* большое распространение получили трезвучные полиаккорды, состоящие из двух, трех или большего количества «этажей». Они могут быть сформированы из трезвучий различных видов — больших, малых, увеличенных и уменьшенных — и создавать комплексы различной напряженности и красочности.

34. Д. Мийо. «Бразильские танцы»



52

В фрагменте из «Бразильского танца» Мийо «Сумаре» (пример 34), построенном на больших трезвучиях в нижнем пласте и чередовании больших, малых и уменьшенных — в верхнем, слышится постоянное колебание фонизма. Следует обратить внимание и на то, что опора на квартсекстаккорды создает резонантность звучания.

На базе минорного и особенно уменьшенного и увеличенного трезвучий получаются сочетания, обладающие не столь естественной скоординированностью, меньшей эффективностью. (Это не означает, однако, что для разных выразительных целей могут оказаться пригодными и те и другие.)

В танце «Ипанема» Мийо применяет оригинальный прием смещения по вертикали (вертикально-подвижный «контраккорд» миноро-мажорных и мажоро-минорных созвучий). Прием способствует созданию драматической экспрессии и острохарактерной выразительности этой музыки:

35. Д. Мийо. «Бразильские танцы»

Nerveux



В конструкции полиаккорда, состоящего из двух трезвучий, важно учитывать интервальные связи основных тонов аккордовых единиц. Заметим, что тритоновые дистанции, считаемые за самые отдаленные, находят широкое применение в этой технике.

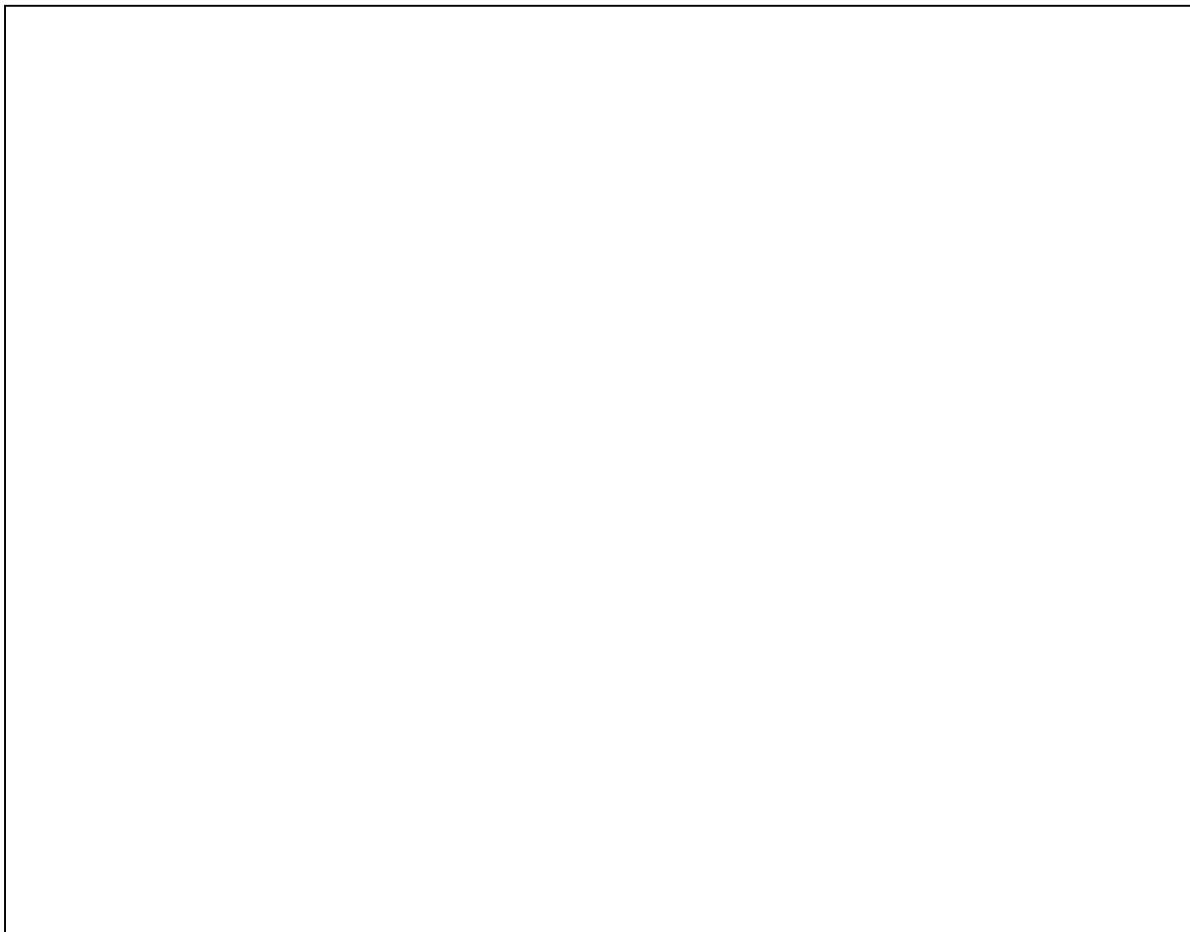
В Вариациях Лютославского — сочинении, где полиаккордовое письмо имеет существенное значение, оригинально гармонизованная тема содержит тритоновые мажорные полигармонии, стимулирующие дальнейшее вариационное развитие:



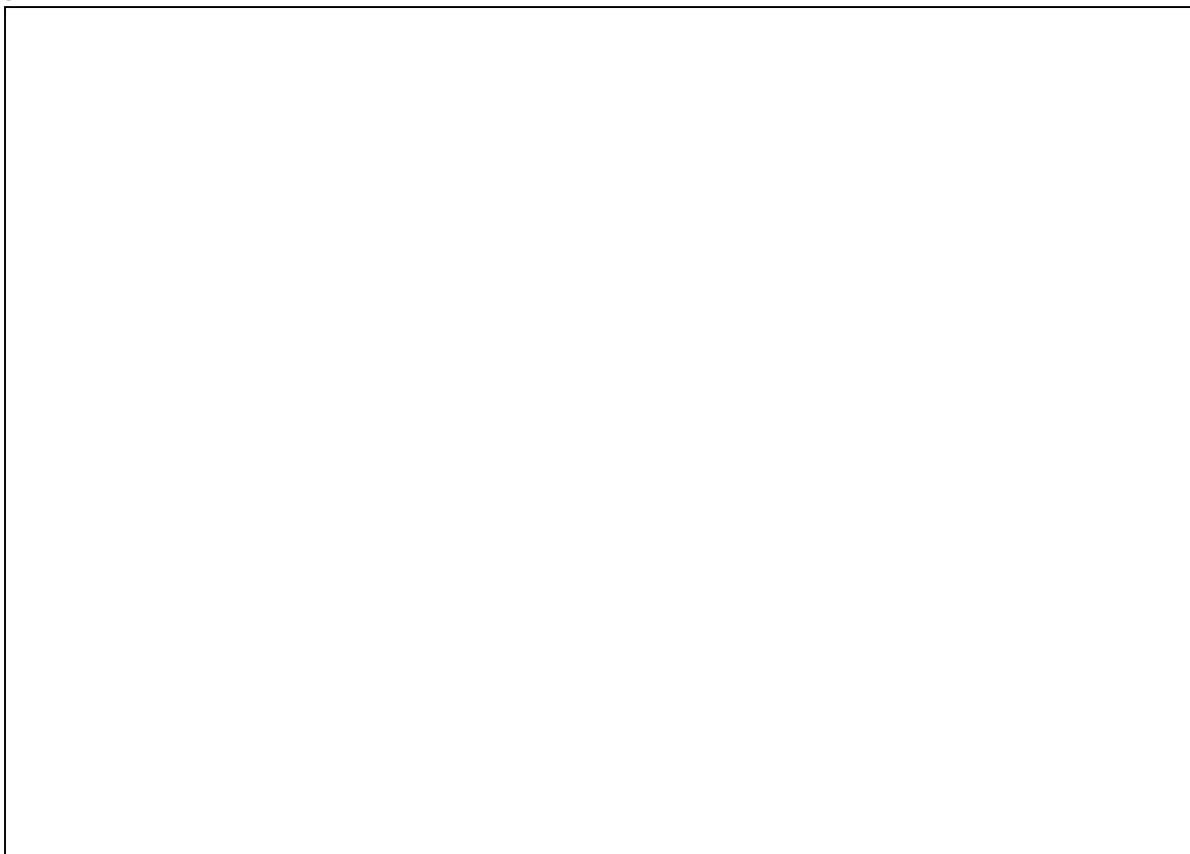
Полиаккорд из трех или более трезвучий — явление менее распространенное вследствие громоздкости вертикали и сложности сочетаний. Сонористический результат в этих случаях определяется также видами составляющих трезвучий и разделяющими их интервалами.

Интересный образец такого рода полиаккордового письма — Гимн IV Шнитке (для виолончели, фагота, контрабаса, клавесина, арфы, литавр и колоколов). В многослойной фактуре господствуют трезвучия — подчеркнутые тембрально и ритмически, — в процессе развития сменяемые и другими аккордами. Индивидуализация пластов создает эффект рельефа и фона — пространственной перспективы:

37. А. Шнитке. Гимн IV



54



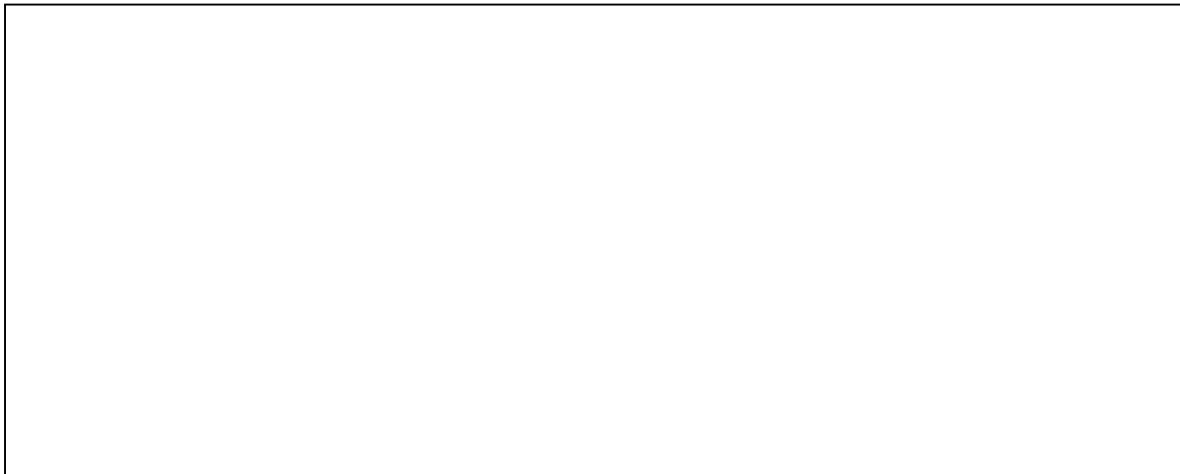
Среди терцовых полиаккордов встречаются комплексы, состоящие из нетрезвучных (не из трех звуков) единиц, в частности септаккордов.

Выразительный потенциал терцовых полиаккордов такого рода можно наблюдать в «Славянском триптихе» Н. Сидельникова (сонате для скрипки и фортепиано), в III части, контрастная драматургия которой нашла отражение в противопоставлении двух типов гармонического материала — секундового и терцового. Характерно применение терцовых многозвучий, фактурно расчлененных на септаккорды, варьирующиеся в структуре. Легкие хроматические сдвиги тонов в одновысотных созвучиях создают мягкую и выразительную полиаккордовую прогрессию:

38. Н. Сидельников. «Славянский триптих»



55

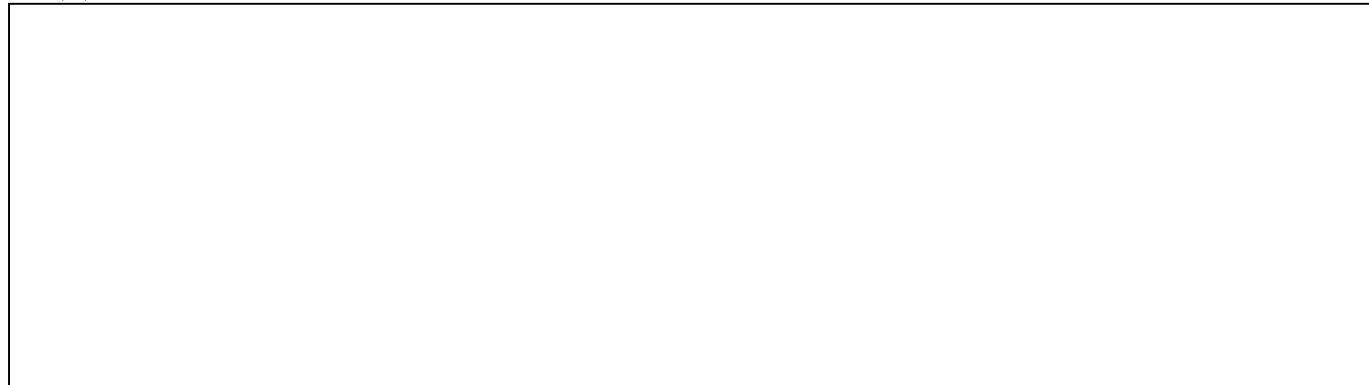


Примечательна всеохватная терцовость: малая и большая терция — конструктивная единица мелодии и гармонии. Таким образом, поиски художественной выразительности в сфере терцовой гармонии привели к расширению ее пространственных координат: наряду с линейной горизонтальной комбинацией аккордов особое значение приобрела вертикальная комбинация, открывшая новые выразительные возможности.

Нетерцовая полигармония

Нетерцовая полигармония — это формации, элементами которых являются кварт-, квинт-, секундааккорды в разных количественных комбинациях. Выделяемость этих составляющих — важный аспект фактурной организации, в противном случае возникает возможность смешения с моноаккордами тех же интервальных качеств. Разобщению могут способствовать различные приемы, среди которых отметим разнофункциональность пластов. В «Сумаре» Мийо каждый пласт имеет свое «лицо»: верхний — утолщенная мелодия, нижний — остинато (квартаккорд с добавленной квинтой):

39. Д.Мийо «Sumare»



Выделение аккордовых единиц может быть осуществлено за счет контрастного сопоставления высотных сфер, в частности «черной» и «белой»:

40. Я. Ряэс. Прелюдия



56

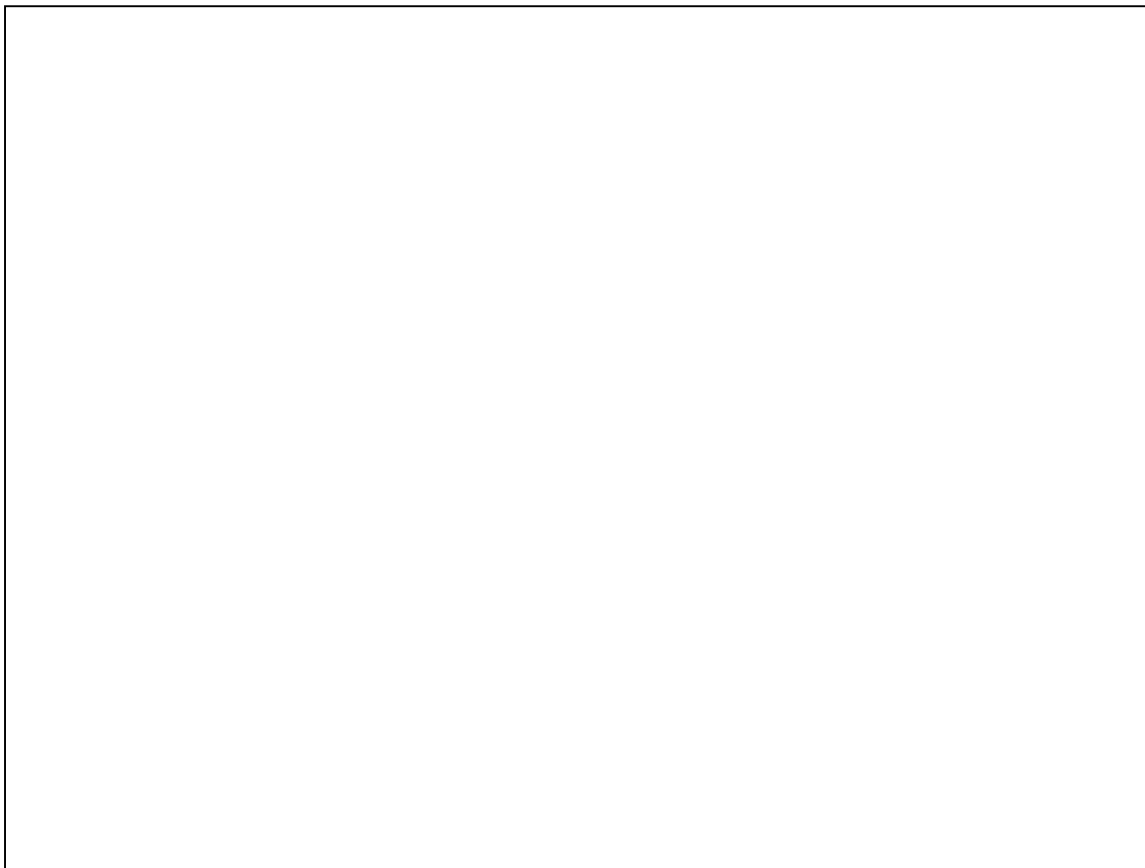
2. Неоднородные полиаккорды

2. *Неоднородные полиаккорды* — это большая группа созвучий, отличающаяся разнообразием структурных и фонических характеристик и поэтому получившая распространение у композиторов разных творческих направлений.

Неоднородность составляющих единиц проявляет себя на этом уровне как «системообразующее» свойство, способствующее образованию разнокачественных полиаккордовых формаций со специфической внутренней структурой, определяющей в итоге их фонические возможности:

41. Н. Пейко. «Былина»

P-no



Дальнейшая дифференциация может быть проведена по различным признакам, среди которых наличие или отсутствие терцовых аккордов представляет довольно существенный ориентир в общем сонористическом эффекте.

Поэтому имеет смысл рассматривать полиаккорды двух типов — *содержащие терцовые аккорды и не содержащие терцовых аккордов*.

Наличие терцового аккорда в полиаккорде, особенно трезвучия в нижнем пласте, способствует созданию особых соподчинительных связей, дифференцирующих главное и второстепенное, центр и периферию, ядро и его окружение.

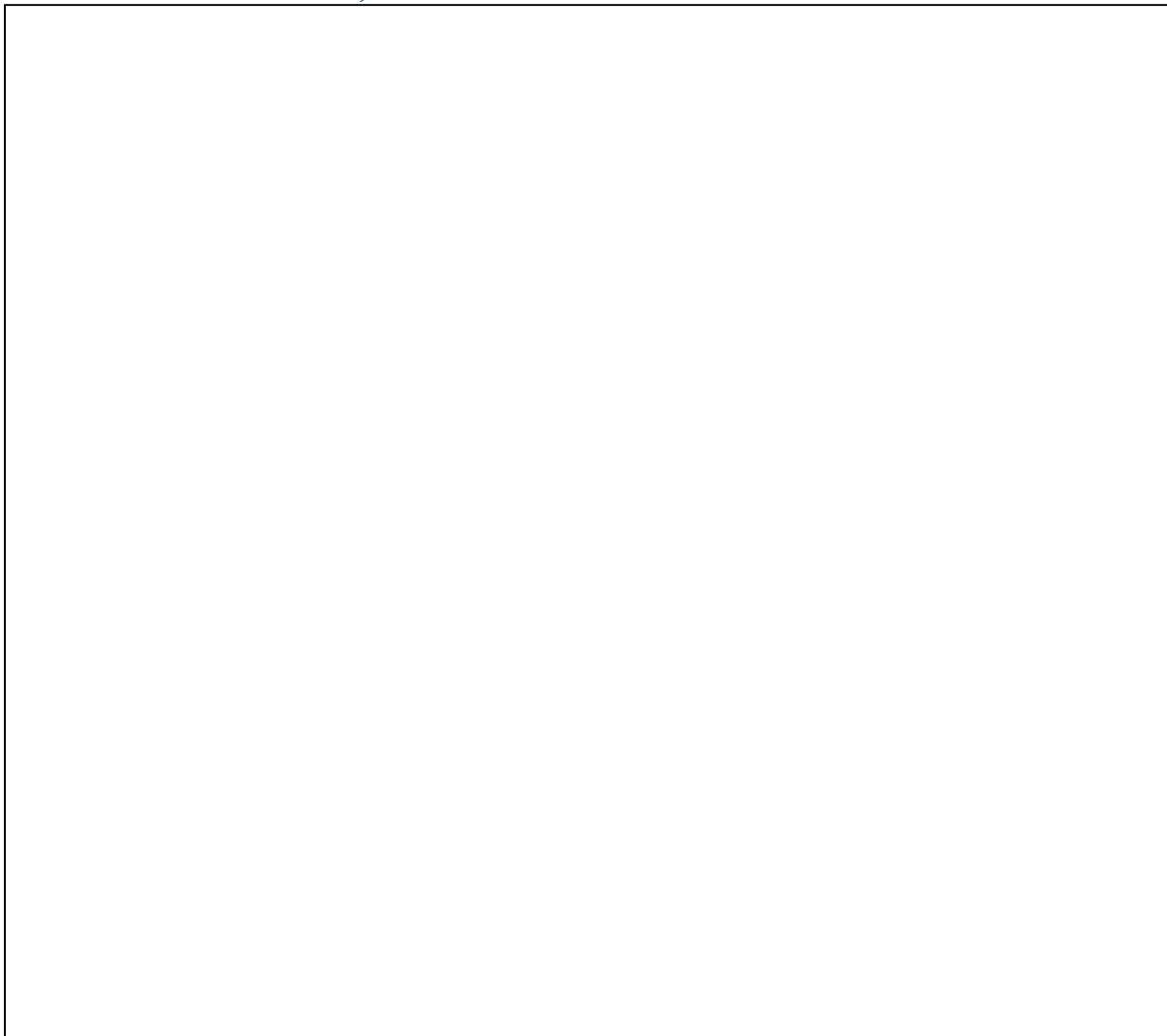
Полиаккорды без терцового аккорда имеют тенденцию быть воспринятыми как сонорные «звукотомы», составляющие которых тонут в общем сонорном потоке. При этом воздействие негармонических факторов, и в частности ритма и тембра, приобретает особое значение. Наряду с моноритмическими решениями (аккорд против аккорда), которые создают общий гармонический пульс, используется полиритмическое рассредоточение составляющих полигармонии, что способствует функциональной дифференциации аккордовых уровней.

57

В заключение обратим внимание на следующее. Если традиционная гармония имела в основном *горизонтальное развитие*, то нетрадиционная, и в частности полигармония, создает богатые возможности для поиска *вертикального движения* путем сопоставления фонизма избираемых созвучий и аккордосочетаний.

Дифференциация «единиц» полигармонии нередко ведет к горизонтально-протяженному расслоению ткани — стратификации пластов (см. пример 42). В гармонии действуют две координаты, а именно горизонтальная — с характерным «запрограммированным» типом движения в каждом слое, и вертикальная — с пульсирующим фонизмом в чередующихся звукокомплексах.

42. А. Шнитке. Квинтет, II ч..

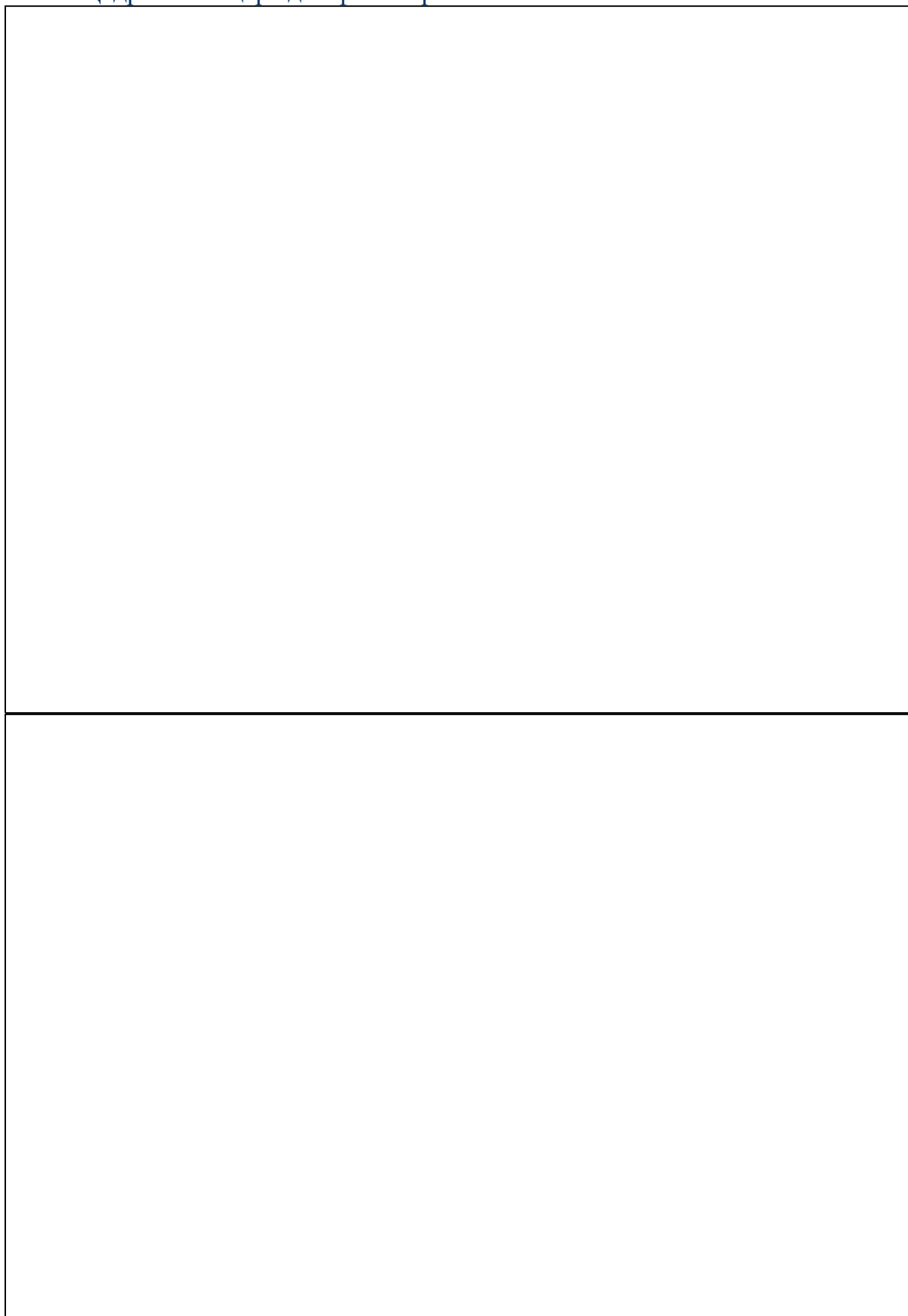


Стратификация может приводить к сочетанию стилистически индивидуальных пластов, например одновременному звучанию тональности с ее терцовыми аккордами и атональности — с полиинтервальными комплексами.

Суперполигармония,

Суперполигармония, если можно так выразиться, возникает тогда, когда компонентом этой суперсистемы становится *гармонический пласт*, четко соотнесенный с определенной высотной организацией и «нагруженный» особой семантикой, нередко лежащей в основе драматургии:

43. Р. Щедрин. Концерт для ф-п. с орк. № 3



индивидуальному функционированию в рамках полигармонического целого, иногда приобретающего характер контрастно-составного единства.

В этом отношении примечателен фрагмент из балета А. Петрова «Пушкин», где в сцене «Пугачевщина», сочетающей различные звуковысотные приемы, использован многосоставный гармоние-полифонический эффект стратифицированной фактуры. Пуантилистский «канон» хора, четырехголосное глissандо солистов, мобильный гармонический пласт оркестрового сопровождения (кластеры, полиинтервальные созвучия и др.) — все это создает эффектную гармоническую палитру с четкой дифференциацией составляющих в общем плакатно-красочном «мазке».

Итак, был рассмотрен разнообразный гармонический материал в виде аккордики, применяемой композиторами XX века. Такой подход близок *морфологическому* в лингвистике, изучающему значения и формы слов, и отчасти *синтаксическому*, исследующему функционирование отдельных «словесных форм» в синтаксических объединениях разного уровня. И хотя, анализируя музыкальные образцы, мы по возможности пытались обращать внимание на *семантику* средств, эта проблема остается открытой.

Аккорды как единицы гармонического языка были рассмотрены в аспектах их *структуры и фонических свойств*. Основополагающим явилось положение о связи единиц гармонического языка со всей его системой. Аккорд, обладающий определенной «звуковой красочностью», — являющейся следствием его структуры и тембра, реализует свои качества не в изолированном состоянии, а в определенной системе. И если терцовые аккорды были принадлежностью мажорно-минорной системы, то нетерцовые принадлежат иным звуковысотным организациям.

Рассмотрение звуковой красочности в статике, вне движения дает предварительные результаты, которые включаются в общие представления о гармонии произведения, группы произведений и т. д. Ю. Н. Тюлин отмечал, что звучание аккордов может ассоциироваться с психологическим состоянием, со зрительными представлениями, объемом и весомостью как свойствами материально-физических тел и проч., — словом, они значимы не столько сами по себе, сколько означают что-либо находящееся вне произведения. Отсюда, видимо, возникает возможность рассматривать набор элементов гармонического языка, и в частности аккорды, как определенного рода поэтический прием, дающий в итоге представление о стилевой системе композитора и — шире — направления, определенной стадии исторического развития музыкального искусства.

§ 6. Аккордика и стилистика музыкально-поэтического языка

1. Рассматривая единицы гармонического языка со стороны их внутренней организации, мы попутно касались образно-выразительного аспекта в связи с творческим методом того или иного автора. Аккордика может быть отнесена к области поэтических приемов, привлекаемых композитором при реализации художественно-содержательных задач. К гармоническому материалу, таким образом, может быть приме-

60

нен подход с позиций поэтики и стилистики — тесно взаимосвязанных дисциплин¹⁴.

Гармония (гармонический материал) — это не «прием ради приема», а средство художественного воздействия, поэтический прием, входящий в стилистическое единство музыкального произведения. «В художественном произведении, — писал Жирмунский, — мы имеем не простое сосуществование обособленных и самостоятельных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание»¹⁵.

Современная гармония предоставляет богатый материал для такого рода подхода. Классическая гармония если и содержит изменения в формальном строении «слов» гармонического языка, то они становятся обозримыми скорее при диахронном анализе разных стадий ее развития. В современной музыке неоднородность средств — свойство, заметно проявляющееся и в синхронном аспекте, одновременное сосуществование многообразных и многообразных приемов в области гармонического языка.

Метод анализа гармонии, в частности аккордовых средств, важно ориентировать на разные уровни структуры стиля.

Художественный смысл того или иного приема зависит от той функции, которую он выполняет, от стилистической «среды», в которой он пребывает. Если, например, проследить стилевые функции трезвучия в современной музыке, то обнаружатся небезынтересные факты. Вытесненное звукокомплексами специфической структуры в творчестве позднего Скрябина, оно стало

появляться в модифицированном виде (компонент полигармонии, созвучие с раздвоенным тоном) в его поздних произведениях: ор. 66, ор. 71 № 1, ор. 74 № 2, 4. Проникновение в ткань произведений такого рода образований воздействовало на структуру целостной системы Скрябина, внося новые идейно-художественные мотивы.

В творчестве Стравинского начиная с «Петрушки» (период 1910 — 1917 годов) устанавливается «новая техника», которая, по словам Асафьева, «не знает вечных правил и зависит от характера и особенностей мышления композитора»¹⁶.

Трезвучная гармония обретает новое дыхание, будучи помещенной в контекст нетерцовых образований. «Вместо холодных вертикалей-столбиков, по которым распределяется узор фигураций, — свободная ритмическая игра разнообразнейших мотивов и звукокомплексов»¹⁷. Так, в «Петрушке» терцовый аккорд — яркое средство реализации художественных идей: с одной стороны, в образной характеристике народа, с другой — главного героя.

Контрастные драматургические сферы требуют и особой структурной нюансировки этой аккордики. В сценах народного гулянья на Масленной «лубочно-упрощенная» гармония естественно согласуется с диатонической ладовой основой: повторяющиеся параллельные трезвучия

¹⁴ В. Виноградов определяет поэтику как науку о «формах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений» (Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, с. 184); М. Храпченко — как «научную дисциплину, изучающую способы и средства художественного претворения, образного раскрытия жизни» (Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 399).

¹⁵ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 34.

¹⁶ Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 37.

¹⁷ Там же.

61

или группы сектаккордов и септаккордов (иногда с оттенком полигармонических напластований за счет линейности, расщепления пластов фактуры). В сценах с Петрушкой трезвучная гармония, помещенная в «хроматизированную» организацию (политональность и др.), преобразуется за счет контрастно-полигармонического решения (два трезвучия, разделенные тритоном), которое не остается неизменным на протяжении второй картины.

Таким образом, красочность и разноликая выразительность традиционной аккордики проявляется в условиях значительно расширившегося «словаря» гармонии и дифференцированного «словоупотребления» в стилистическом единстве с высотной системой и особенно ритмикой.

Обращение к трезвучию других композиторов, например Прокофьева, Бартока, Кодая, Орфа, Бриттена, Шостаковича, Хренникова, Свиридова, позволяет ставить вопрос о стилистической специфике в области применения аккордов, изменении семантики одних и тех же единиц языка, открытии особых методов линейных и вертикальных комбинаций в целях художественного воздействия.

В музыке наших дней нередко возникает крайне заостренная оппозиция гармонических средств для воплощения дуалистических концепций (добро — зло и т. д.). В условиях плотной 12-тоновости с добавлением 1/4-тоновости, изощренных фактур различного склада (включая «микрополифонию» и «полифонию пластов»), всевозможных кластерных конфигураций, — в таком контексте трезвучие становится символом порядка и покоя, чистоты и света (см. «Страсти по Луке» Пендерецкого, его же «Космогонию», Симфонию № 5 Тертеряна).

2. Итак, с каким *методологическим «инструментом»* можно было бы подойти к анализу отдельных гармоний как конкретного поэтического приема в стилистике гармонического языка?

При анализе гармонии необходимо:

- 1) выделить ряд, в который войдут характерные единицы гармонического языка (интервал, аккорд, звукокомплекс), то есть музыкально-поэтический «словарь»; связать этот выбор с художественным заданием произведения, с принципами художественного воздействия, наметив ассоциацию гармонических средств с внутренней образностью;
- 2) выяснить строение единиц гармонического языка (формацию гармонической вертикали), отделив при этом относительно традиционные средства от индивидуальных;
- 3) проанализировать семантику «слов» гармонического языка, их значение в индивидуальной музыкальной речи, учитывая конкретный контекст и возможность изменения этого значения;
- 4) рассмотреть соединение, сочетание гармоний, выявляя в линейной последовательности «событий» принципы повторности и вариантности, уподобления и обновления и др., — словом, принципы, связанные с развертыванием музыки во времени.

Попробуем проиллюстрировать вышесказанное на анализе произведений Лютославского, относящихся к разным периодам творчества.

В произведениях так называемого фольклорного периода — фортепианном цикле «Народные мелодии» (1945) и «Буколики» (1952), симфоническом произведении «Малая сюита» (1951), «Силезском триптихе» (1951) — Лютославский опирается на фольклорный материал (цитаты, стилизация), что находит непосредственное отражение в звуковысотной системе, трактовке гармонического материала.

Для стилистики гармонического языка характерен, с одной стороны, определенный подбор аккордики, соответствующей духу интонационного материала, а с другой — создание гармонической атмосферы средств-

62

вами сочетания попевок, интервалов в красочно-выразительные комплексы. В «Буколиках», например, для каждой пьесы композитор подыскивает образно-характерные комплексы: № 1 (миксолидийские попевки+ волыночные квинты+секунды), № 3 (микропопевки+органный пункт+ кварты и терции), № 5 (попевка + параллельные квинты + педаль). В специфической ладотональной сфере (лады народной музыки, суммированные в смешанные современные тональные структуры) такого рода гармонические формации, далекие от «школьных» гармоний, воздействуют в заданном автором направлении — воссоздании атмосферы народного искусства (в основе — карпатские темы).

В «Малой сюите» гармонические звукокомплексы, сформированные из интонационно-мелодических горизонтальных слоев, получают красочно-тембровую и развитую ритмическую интерпретацию (см. № 1 — цифры 7, 11; № 2 — 15, 18 — 19, 23; № 3 — 25 — 26 и др.).

Наряду с этим материалом, с характерными для него индивидуальными приемами воплощения вертикали, Лютославский использует и более традиционный, а именно аккордику, избранную в соответствии с каждой конкретной музыкальной задачей. (Отсюда заметна регламентация средств для каждого номера.) В «Фуярке» — веселой жанровой сценке — стилизованный характер имеет квинто-терцовая аккордика, представленная одно- и неоднотонно (терцовая полигармония), сопровождающая ладово-характерную (IV#+IVбекар) народную мелодию; в «Ура-польке», темпераментном контрастном танце, наряду со звукокомплексами настойчиво звучат юмористичные нонаккорды; в «Песенке» — лирической протяжной мелодии, окруженной «разбухающей» подголосочной тканью, — экономно и эффектно использовано последование секстаккордов на педали; в «Танце», завершающем цикл, активную роль играет «лубочная» квинтовая аккордика, противопоставленная экспрессивным созвучиям иной структуры (цифры 33 — 38).

Итак, стилистика гармонического языка в произведениях фольклорного периода вполне определена и выявляет большое мастерство Лютославского в работе со специфическим материалом, наследующее традиции Стравинского, Бартока, Шимановского.

Совсем иная картина в гармонии произведений 60-х годов, в которых применяются новые методы композиции, связанные с ограниченной алеаторикой («Венецианские игры», «Три поэмы Мишо», Струнный квартет, Вторая симфония, «Книга для оркестра»).

Поскольку эта тема требует специального рассмотрения, ограничимся некоторыми замечаниями. Изменение эстетических установок привело к пересмотру подхода к языково-поэтическим средствам. Композитор писал: «Я начал задумываться над различными возможностями звука, и прежде всего меня заинтересовало достижение предельных возможностей в гармонии»¹⁸. Результатом этого было появление двух типов гармонического материала — формаций, основанных на музыке «общего пульса» (назовем это *синхронной гармонией*), и формаций, основанных на методах «ad libitum» (*асинхронная гармония*).

Применяя сложную ритмическую организацию для получения звукомасс (они удачно названы Ю. Буцко «стереофоническими», «полихромными»¹⁹), композитор строго режиссировал высотный параметр. «Двенадцатитоновый аккорд, в котором содержится один, два или три

¹⁸ Цит. по: Crezenkowicz I. Odrebna wizja muzyki. — "Kultura", 1979, 25 lut., № 8, s. 13.

¹⁹ Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике композиции. — Сов. музыка, 1972, № 8.

63

типа интервалов... — писал Лютославский, — имеет для меня определенный легко опознаваемый характер... аккорд способен к применению строгого гармонического контраста...»²⁰

Каждый раз как бы заново конструируя «звуковой образ» на основе запрограммированных интонаций, продумывая взаимодействие гармонических блоков во времени и пространстве, Лютославский планирует музыкальную композицию в целом.

Итак, рассматривая эволюцию творчества композитора, важно исследовать стилистику гармонического языка. Весьма существенным шагом в этом направлении оказывается изучение самого гармонического материала (его грамматики, «словаря», семантики и др.) как весьма существенного поэтического приема в стилиевой системе современного композитора.

§ 7. Методические рекомендации

Интерпретация и оценка художественного произведения — многоступенчатый процесс.

Анализ гармонического материала, точнее единиц гармонического языка, представленных в основном аккордикой разного внутреннего устройства (а также интервалами, особыми гармоническими звукокомплексами), — это та стадия, на которой осуществляется «проникновение внутрь предмета», изучение его структуры. Впереди — синтез накопленных сведений, осуществление целостного видения музыкальной системы и ее конкретного воплощения в музыкальном произведении определенного стиля. Для анализа гармонического материала, являющегося существенным компонентом современной высотной системы, можно предложить следующие приемы:

- 1) установить типы гармонического материала, используемого в данном произведении, и определить взаимодействие единиц гармонического языка — иерархическое соподчинение, взаимосвязь на разных структурных уровнях;
- 2) анализируя аккордику, важно обратить внимание а) на однородность и неоднородность аккордовых.....формаций, встречающихся в произведении; б) на тип аккорда, согласно предложенной классификации, его консонантно-диссонантные (то есть фонические) свойства как результат внутренней организации; в) на фактурную интерпретацию гармонии (расположение, удвоение, тембр, ритм, динамика, артикуляция) — с учетом ее трех координат: горизонталь, вертикаль, глубина;
- 3) ввести стилистический ракурс анализа, рассматривая гармонию как «слова» гармонического языка, избираемые согласно общему поэтическому замыслу, целостной стилистике произведения;
- 4) сделать предварительные наблюдения в отношении контекста, в котором находится данный гармонический материал, с тем чтобы впоследствии перейти к обобщению, выводам относительно взаимосвязей между аккордами, структуры тональной системы.

Вышеперечисленные пункты, резюмируя, не исчерпывают возможных подходов, особенно в сфере более дифференцированного анализа, методов, дающих выходы во внегармонический ряд.

²⁰ Цит. по: Whittall A. Music Since the First World War. London, 1977, p. 235.

64

Музыкальная литература

Барток Б. Багатели № 8, 11

«Микрокосмос»: № 120, 131, 133, 144 и др.

Вилла-Лобос Э.

Пьесы для фортепиано, вып. 1 (М., 1972): Сюиты «Куклы»: № 6, 7

Сюита «Зверьки»: № 3, 4, 6, 9

Галынин Г. Пьесы для фортепиано (М., 1977)

Гринблат Г. Соната для фортепиано (М., 1972)

Дебюсси К. «Эстампы», «Образы»

«Пеллеас и Мелизанда»

Ибер Ж. «Истории для фортепиано»: «Старый нищий», «Покинутый дворец», «Хрустальная клетка»

Канчели Г. Ларго и Аллегро для струнного оркестра

Симфонии № 2, 3, 4

Лютославский В. Вариации на тему Паганини для двух фортепиано

Мессиян О. Восемь прелюдий для фортепиано: № 1, 3, 4, 6

Мийо Д. «Бразильские танцы»

Прокофьев С. «Скифская сюита»

«Русская увертюра»

«Сарказмы»

«Сказка про шута»

Сонаты № 5, 6, 7

Равель М. «Альборада»

«Долина звонов»

«Ночной Гаспар»: № 2

Ряэс Я. 24 прелюдии для фортепиано: № 3, 4, 6, 16, 23, 24

Свиридов Г. «Отчалившая Русь»: № 2 — 6, 9, 12
 «Пушкинский венок»: № 1, 2, 4, 5, 7, 8
 Скрябин А. ор. 45 № 2, ор. 48 № 4, ор. 49 № 2, ор. 52 № 1, ор. 56 № 3, ор. 57, № 1, ор. 63 № 1, ор. 67 № 1, ор. 69 № 1, ор. 71 № 1, ор. 72, ор. 74 № 2, 4
 Слонимский С. «Голос из хора» (№ 5)
 «Праздничная музыка для балалайки, ложек и симфонического оркестра»
 Тертерян А. Симфония для медных, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары (М., 1973)
 Симфония № 2, III ч.
 Тищенко Б. Соната № 5 для фортепиано
 Балет «Ярославна»
 Хачатурян А. Сонатная триада (М., 1968)
 Хиндемит П. Сюита «1922» для фортепиано, ор. 26
 Цинцадзе С. «Контрасты», Концерт для фортепиано с оркестром
 Чайковский Б. «Знаки Зодиака»
 Партита
 «Камерная симфония», I ч.
 Тема и восемь вариаций
 Шнитке А. Соната для виолончели и фортепиано
 Шостакович Д. 24 прелюдии и фуги, соч. 87: прелюдии № 1, 5, 6, 18, 22 — 24
 Польша из балета «Золотой век»
 Пять прелюдий без опуса: № 3
 Сонаты № 1, 2 для фортепиано
 Семь стихотворений А. Блока
 Скрипичная соната ор. 134
 Симфония № 14 (например, ч. I, IV, V)
 Щедрин Р. Альбом пьес для фортепиано (М., 1971):
 «Подражание Альбенису»,
 «Тройка»,
 Четыре пьесы из балета «Конек-Горбунок»: № 3, 4;
 «Юмореска»
 Полифоническая тетрадь (М., 1974): № 8, 21, 24
 Концерт № 3 для фортепиано с оркестром
 «Поэтория»

Теоретическая литература

Проблемы современной аккордики в связи с индивидуальным стилем композитора были рассмотрены Ю. Н. Холоповым в его кн.: «Современные черты гармонии С. Прокофьева» (М., 1967) в разделе «Аккорд». Ряд принципиальных положений высказан Ю. Н. Тюлиным в статье: «Современная гармония и ее историческое происхождение». — В кн.: «Теоретические проблемы музыки XX века» (М., 1967) — одной

65

из первых статей обобщенного характера. Впоследствии автор затронул вопросы аккордики в соответствующих главах книги «Музыкальная фактура» (М., 1976).

Отдельные аспекты этой проблемы затрагивали работы:

Скребков С. С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. — В кн.: С. С. Скребков: Избранные статьи. М., 1980.

Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. — В кн.: Музыка и современность: сб. статей, вып. 7. М., 1971;

Холопова В. Вновь об обертоновой гармонии: Из истории вопроса. — Сов. музыка, 1974, № 4;

Стоянов С. Закон соответствия гармонической структуры горизонтали и вертикали музыкального пространства. — Известия АН МССР, 1975, № 2;

Гуляницкая Н. Проблема аккорда в современной гармонии: О некоторых англо-американских концепциях. — В кн.: Вопросы музыковедения: Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 18. М., 1976;

Гуляницкая Н. Аккордовый материал. — В кн.: Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. М., 1977.

Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978.

Глава третья. МОДАЛЬНОСТЬ

Изучение ладов, их структурных особенностей, внутренних взаимоотношений, выразительных возможностей, их связи между собой, как и их роли в процессе образования музыкальной формы, должно служить одним из отправных моментов любого теоретического исследования...

Х. Кушнарев

§ 1. Общие сведения

В процессе развития система способна изменить коренным образом свою структуру и заменить составные элементы — это общее положение подтверждается и на эволюции высотных, ладотональных систем. Классическая тональная система, пришедшая в свое время на смену модальной (с середины XVI века), дала толчок к возникновению иных упорядоченных звуковысотных организаций, отличающихся специфическими «составными элементами» и функциональными отношениями между ними.

Показательно признание Бартока: «Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо помогло мне освободиться из-под единовластия мажоро-минорной системы... Оказалось, что старинные, уже не употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты. Таким образом, использование диатонических звукорядов привело в конечном итоге к свободному применению всех двенадцати ступеней гаммы»¹.

Мажоро-минор перестал быть господствующей ладовой системой. Единовластие мажоро-минора оказалось разделенным со множеством других ладовых формаций, имеющих различные источники происхождения². Таков ход истории. Новая ладовость как существенный компонент звуковысотной системы еще недостаточно изучена, несмотря на большой интерес к ней.

Исходя из теоретических работ Б. Асафьева, В. Беляева, У. Гаджибекова, Х. Кушнарева, И. Способина, Ю. Тюлина, Б. Яворского, многие советские исследователи — А. Адам, Э. Алексеев, В. Берков, Т. Бершадская, В. Бобровский, А. Горковенко, С. Григорьев, А. Должанский, Ю. Кон, С. Коптев, И. Котляревский, А. Сохор, В. Середа, С. Сигитов, М. Скорик, М. Тараканов, Н. Тифтикиди, Н. Успенский, Э. Федосова, А. Ханбекян, Ю. Холопов, Н. Юденич, А. Юсфин и другие — посвятили свои работы как общей теории лада, разработке понятийно-терминологической

¹ Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века: Сб. статей / Ред. И. Нестьев. М., 1975, с. 175.

² Показательно в этом отношении обобщение А. Ф. Лосева: «Уже одно это обстоятельство имеет колоссальное историческое и культурно-социальное значение — замена семи антично-средневековых ладов двумя нашими, мажором и минором. Раскрыть этот факт во всей его глубине — задача соответственного раздела истории возрожденческой эстетики. Но уже сейчас надо указать на всю колоссальность этого факта. Существенное в нем заключается в перемене точки зрения на лад, которая вместо мелодической стала гармонической» (Лосев А. Ф. История античной эстетики, т. 5. М., 1979, с. 548).

67

гического аппарата, так и конкретным ладовым явлениям в народной музыке и в творчестве отечественных и зарубежных композиторов. Исследования последних лет, например Т. Барановой, Н. Саниной и других, продолжают эту линию с акцентом на старой и новой модальности. За рубежом проблемой лада занимались Ф. Бузони, Г. Виеру, Дж. Винсент, М. Карнер, Э. Лендваи, О. Мессиян, В. Персикетти, Э. Сигмейстер, Дж. Перл, Дж. Сераччоли, А. Хаба и другие.

Исследование проблемы лада в значительной степени связано с изучением закономерностей динамики художественного процесса — разнообразных художественных взаимодействий, протекающих на разных уровнях.

Творчество русских композиторов XIX века оказалось тем «гравитационным полем», воздействие которого распространилось и на XX век, что признают не только советские, но и зарубежные композиторы и исследователи. Так, Дж. Винсент ссылается на сочинения Даргомыжского, Бородина и более всего Мусоргского и Римского-Корсакова как на яркие образцы «модальной тональности». Этот автор пишет, что Глинка «был не только создателем оперы и первым русским национальным композитором, но и первым среди композиторов разных стран, кто стал широко применять лады народных песен»³. Поиски и открытия XIX — начала XX века в творчестве Шопена, Листа, Мусоргского, Римского-Корсакова, Грига, Дебюсси, Скрябина, Лядова, Черепнина, Стравинского привели к качественному изменению структуры ладовой системы.

Такого рода тональные системы представлены в творчестве композиторов разных стран: Бартока и Кодая в Венгрии; Яначека в Чехословакии; Шимановского и Лютославского в Польше; Сибелиуса в Финляндии; Бриттена, Уолтона, Уильямса в Англии; Казеллы, Респиги, Малипьеро в Италии; Турины в Испании; Вилла-Лобоса, Чавеса в Латинской Америке; Айвса, Копленда, Гершвина, Харриса в США; Дебюсси, Равеля, Мийо, Пуленка, Онеггера, Мессияна во Франции. Этот перечень могут продолжить также имена Стравинского, Хиндемита, Орфа. Отечественную музыку представляют, с одной стороны, имена русских композиторов — Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Свиридова, Слонимского, Щедрина, Хренникова, Н. Сидельникова, Гаврилина, Буцко, Б. Чайковского и других, сочинения которых свидетельствуют о наличии индивидуальных ладогармонических структур; с другой — композиторы союзных республик, тонко претворяющие наследие монодийной и многоголосной культуры своего народа в особом стилистическом единстве с европейской тональной системой, — например Гаджибеков, Эшпай, А. Хачатурян, Бабаджанян, Тертерян, Цинцадзе, Тактакишвили, Канчели, Кара Караев, Ашрафи, Али-Заде, Жубанова, Штогаренко, Юзелюнас, Я. Иванов. Это только некоторые авторы, в чьих сочинениях лады народной музыки стали неотъемлемой частью звуковысотной организации.

Немаловажную роль играют интернациональные взаимодействия, в особенности влияние внеевропейских культур на музыку Европы. Ряд зарубежных трудов по современной музыке

включает специальные разделы, посвященные ознакомлению с элементами музыкальной культуры Индии, американских индейцев, Африки, Китая, Японии и др.⁴

При рассмотрении зарождения, развития или упадка ладовых явлений важно учитывать межнациональные и внутринациональные связи,

³ Vincent J. The Diatonic Modes in Modern Music. Berkeley, 1957, p. 247.

⁴ Например: C o g a n R., E s c o t P. Sonic Design: the Nature of Sound and Music. — Engl. Clifs, 1976.

68

проявление сходного, совпадающего или несходного, индивидуально-особенного в музыкальном искусстве разных народов.

Учитывая эти процессы, характеризующие современное состояние музыкальной системы, следует особое внимание уделить проблеме лада (модальности в современной терминологии) и главным образом таким ее аспектам, как ладозвукорядная основа, типология ладовых структур, модальность и некоторые авторские стили.

§ 2. Основные понятия

1. Если попытаться обобщить все те значения, которые имеет исконно русский *термин «лад»*, приобретенные им в результате взаимодействия с другими терминами, относящимися к звуковысотной системе (например: звукоряд, шкала, модус, модальность, тональность, ладотональность, полиладовость, полимодальность), то обнаружится картина, аналогичная той, которую описывает Лосев: «До какой сложности дошло современное учение о знаках и значениях, можно судить по тому, что, например, Ч. Пирс насчитывает 76 разных типов знаков, К. Огден и И. Ричарде насчитывают 23 значения слова „значение“, А. Лосев насчитывает 34 значения слова „модель“»⁵.

Язык науки, как и язык вообще, под воздействием общественных условий и времени подвергается изменению, эволюционирует, что влияет либо на понятие, смысл, либо на звуковой материал, «акустический образ». Содержание и объем понятия «лад» изменяется, в результате чего образуется несоответствие между термином и стоящим за ним понятием: в одних случаях наблюдается расширение его (вплоть до категории системы музыкального мышления, модели музыкального миропорядка), в других — не менее заметное сужение (до мертвой цифровой формулы). Все это не случайно и требует специальных разъяснений, тем более что трудности усугубились проникновением в наш современный звуковысотный словарь новых терминов, например модус, модальность, которые, как и лад, должны быть рассмотрены в определенной связи с базисными терминами.

Не имея возможности входить в детали этой сложной проблемы, ограничимся некоторыми наиболее общими соображениями. При изучении этого вопроса важно прежде всего осознать «движение» понятий, выяснить их содержание и объем, а также взаимосвязи в соответствующей терминосистеме.

Если сравнить интерпретации лада, данные Ю. Тюлиным, Х. Кушнareвым, И. Способиным, С. Скребковым, В. Берковым и другими старшими представителями советского музыкознания, с подходами, например, Ю. Холопова, М. Тараканова, Т. Барановой, то откроется интересная картина эволюции научного языка, связанного с описанием ладогармонической системы. Приведем только некоторые дефиниции.

«...Мы определим лад как логически дифференцированную систему объединения тонов на основе их функциональных отношений»⁶. «Звукоряд без определившихся функциональных отношений его ступеней остается звукорядом. Когда же одна из ступеней занимает положение тоники, то определяется функциональное значение отдельных ступеней и звукоряд становится ладом»⁷. «Совокупность логических связей объ-

⁵ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1977, с. 70.

⁶ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Л., 1937, с. 60.

⁷ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957, с. 27.

69

единяет тона музыкальной интонации в систему, которая и является ладом. ...Центром, вокруг которого объединяются внутрिलाдовые связи, является Тоника. Без тоники нет лада»⁸. В этих определениях Тюлина, Гаджибекова, Кушнарева, относящихся к 30 — 50-м годам, много общего: они отражают системный характер отражаемого объекта. В наиболее общей форме лад — это «логическая система музыкального мышления» (Тюлин), централизованная система звукоотношений — мелодических и гармонических.

С конца 60-х годов намечается сдвиг в интерпретации этого термина и стоящего за ним понятия. Это есть проявление движения, связи, взаимопереходов понятий, отражение явлений живой музыкальной действительности. Ю. Н. Холопов обращает внимание на многозначность «лада», выявляя наряду с другими такой существенный для современной музыки аспект, как «мелодико-звукорядная горизонтальная сторона системы высотных связей»⁹.

Сравнение, высказываний Ю. Н. Тюлина также иллюстрирует процесс взаимопереходов понятий. Так, в труде «Натуральные и альтерационные лады» автор, уточняя дефиниции, говорит о возможности видеть в ладу «звукорядную табличку»¹⁰; в одной из позднейших неопубликованных работ значится: «Лад — система взаимоотношений звуков в *звукоряде*, учитывающая их потенциальные взаимосвязи, которые в общем выражаются в подчинении, соподчинении, в тяготении неустоев к устоям, в основной тенденции — подчинении (тяготении, гравитации) к опорному тону, в большей мере к опорной гармонической тонике»¹¹. Там же, фиксируя внимание на системности отношений и роли звукоряда в их реализации, Тюлин дополняет определение лада следующим: «Звукоряд — абстрактное представление об ассортименте имеющихся звуков... Звукоряд лада — абстракция по отношению к ладу: расположение звуков подряд (систематический порядок)».

Возникает вопрос, в какой мере сложившийся понятийно-терминологический аппарат может соответствовать новым музыкальным фактам. Нет ли необходимости в редефиниции традиционных терминов или в поиске новых подходов?

2. Эволюция классической мажоро-минорной системы, появление новых типов высотной организации — все это объясняет потребность в *адекватном языке описания*.

Вследствие установленной многозначности лада, приводящей к смешению понятий, привлечем дополнительно термин «тональная система», также характерный для отечественной теории музыки.

Обратим внимание на высказывание С. И. Танеева, сделанное в связи с описанием свободного контрапункта. «Многоголосная музыка уже рассматривается не как результат соединения мелодий, а как последовательность одновременного сочетания звуков (аккордов). Взамен равноправного участия всех голосов в сочинении преобладает один главный голос, сопровождаемый аккордами; система церковных ладов уступает место современной тональной системе и т. д.»¹². Раскрывая содержание понятия «современная мажоро-минорная тональная система», ученый указывает на такие ее существенные признаки, как группировка

⁸ Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 412, 413.

⁹ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 26 — 27.

¹⁰ Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.

¹¹ Тюлин Ю. Н. Рукопись 1975 г. «О понятиях и терминологии», предоставленная автору этих строк.

¹² Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959, с. 317

70

аккордов вокруг одного, центрального — тонического аккорда, смена центральных аккордов — отклонение и модуляция, «действие на расстоянии» — группировка второстепенных тональностей вокруг главной. «Тональная система постепенно расширялась и углублялась распространением круга тональных гармоний, включением в него все новых и новых сочетаний и установлением тональной связи между гармониями, принадлежащими отдаленным строям», — пишет Танеев, прослеживая эволюцию системы, приведшую к тому, что «наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему»¹³. Заметим, что «тональная система» и «тональность» употребляются как синонимы («уничтожение тональности», «формирующий элемент тональности», «тональная связь», «тональная функция»), а сфера действия понятия «лад» ограничена церковными ладами.

Итак, поскольку «лад» в широком его толковании смыкается по содержанию и объему с «тональной системой» (тональностью), постольку, стремясь к дифференциации терминологии, будем эту новую систему называть тональной или атональной в зависимости от ее структуры. Исследуя «механизм» современной тональной системы — а ее формы индивидуализированы, — мы получаем возможность термином «лад» характеризовать конкретное устройство, организацию, функциональную структуру этой системы, а термином «звукоряд лада» обозначать систематический порядок избранных звуков. Лад в этой терминологической ситуации означает наряду с принципом системных отношений специфический аспект этих отношений, а именно связи, взаимодействие в условиях определенного набора звукоэлементов.

Как относиться к терминам «модус» и «модальность»? Как они согласуются с ладом, ладовостью, ладовым звукорядом (звукорядом лада)?¹⁴ Эти вопросы не относятся в настоящее время к окончательно решенным. На наш взгляд, модус совпадает с ладом в узком значении слова: абстрактное выражение избранного ассортимента звуков оба они находят в «звукорядной табличке». Модус и модальность, лад и ладовость соотносятся по принципу единичного и общего понятия.

Модус

Модус — конкретный способ организации звуковой ткани, находящий выражение в определенной шкале звуков; модальность — общая характеристика состояния звуковысотной системы, выраженного средствами ладовой организации.

Итак, исходя из ряда существенных причин, а именно: взаимопереходов понятий «лад» и «тональная система», необходимости наряду с

¹³ Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма, С. 9.

¹⁴ Что означают термины «модус» (*modus* — лат., *mode* — англ., *mode* — фр., *modo* — итал., *modo* — исп.) и «модальность» (*Modalität* — нем., *modality* — англ., *modalité* — фр., *modalità* — итал., *modalidad* — исп.)? В словаре Грова дается следующее разъяснение: «...Mode (от лат. *modus*: мера, стандарт, манера, путь, способ) употребляется в двойном смысле: либо как "расчлененная шкала" звуков, либо как мелодическая модель, что не исключает совместного действия значений:». Новый ракурс рассмотрения модуса и модальности предложил Е. Назайкинский, связав эти понятия с психологическим значением модуса как «целостного содержания психики в каждый данный момент жизни». Заслуживают особого внимания ряд положений, например: «Уже само многообразие явлений, обозначаемых сходными терминами „модальность“, „модуляция“, „модус“, говорит о всеохватности модального принципа в музыке»; «ритмические модусы трубадуров, ладовые модели мейстерзингеров... предстают как закрепленные в сфере языка обобщенные схемы соответствующих структур, которые в реальном музицировании служили средствами выражения определенных содержательных состояний»; «*музыкальный модус* есть целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» (Логика музыкальной композиции, с. 238, 239, 242).

71

отрицательным понятием «атональность» иметь положительное — «тональность», важности звукорядной характеристики высотной организации, — не будем пренебрегать возможностью более узкого толкования лада и характеризовать ладозвукорядное устройство тональной системы через модальность. В условиях ладового многообразия современной музыки термин «модальность» оказывается удобным для выявления ладовой основы музыкальных произведений. Звуковысотные связи, потенциально хранящиеся в ней, воплощаются в тот или иной тип звукоинтонационных отношений, характеризующих стиль произведения, стиль автора как эстетический принцип формы и содержания. «Лад, — писал Тюлин, — есть результат абстрагирования конкретных явлений, что, таким образом, присуще не только словесному, но и музыкальному мышлению»¹⁵. В связи с этим представляется убедительным сравнение: «Между номемой К-А-М-Е-Н-Ь и конкретным камнем лежит некоторое мыслительное содержание — понятие о камне вообще, в котором обобщено представление о любых камнях... Звукоряд, соотношенный со смыслом, — знак... и без такого суть набор звуков»¹⁶.

§ 3. К проблеме классификации ладов

В настоящее время трудно указать на труд, в котором была бы проведена общая классификация ладовых структур современной музыки. В этом направлении работают отечественные и зарубежные исследователи. Ясно прочерчиваются тенденции изучения и классификации модальных явлений в авторском стиле композитора, например в работах Л. Мазеля, А. Должанского, Э. Федосовой о Шостаковиче, А. Ханбекян о А. Хачатуряне, М. Скорика о Прокофьеве, С. Сигитова о Бартоке, Н. Саниной о Кадоши, а также Э. Лендваи о Бартоке и Кодае, О. Мессiana о своей технике, М. Михайлович о Скрябине, Ю. Вислоужила о Л. Яначеке.

Проблемы классификации особой ладовости в отечественной теории музыки разрабатывали многие теоретики, в их числе Яворский, С. Протопопов, Тюлин, Должанский, Способин, Берков, Рубцов, Бершадская, Холопов, Бочкарева, Кон, Мазель, Гулиасашвили, Мюллер, Закржевская, Пустыльник, Баранова, Григорьев; за рубежом — Винсент, Персикетти, Перл, Когоутек, Арнольд, Фирка, Сигмейстер, Виеру, Бергер и другие.

В определении типологии современных ладовых структур могут быть успешно использованы методы, уже найденные рядом исследователей: Гаджибековым, Кушнareвым, Рубцовым,

Успенским и другими, — в сочетании с новыми подходами, вытекающими из особенностей нового материала.

Известно, что успех классификации зависит от выбора основания деления — определения наиболее существенных и важных в практическом отношении признаков.

Так, в труде У. Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки» звукоряды строго классифицируются по конструктивным принципам на основе исходной ладовой формулы и ее вариантов, по способу соединения основных и побочных тетрахордов (при соблюдении определенных правил)¹⁷.

¹⁵ Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады, с. 8.

¹⁶ Солнцев В. М. Язык как системно-структурное образование. М., 1977, с. 319.

¹⁷ Гаджибеков, специально изучив основные положения азербайджанской народной музыки — звуковую систему, способы соединения тетрахордов, правила построения звукорядов и образования азербайджанских ладов, — выделяет класс *основных* и класс *побочных* ладов с их специфическими структурами и названиями («Раст», «Шуштер», «Баяти Шираз», «Хумаюн», «Чаргях», «Сегях» и др.) — всего 84 лада. «Общее количество ладов у многих народов, отличающихся специфической степенью музыкальной культуры, например у египтян, китайцев, индусов, арабов и греков, определяется музыковедами цифрой 84, независимо от системы вычислений» (цит. соч., с. 9.)

72

Большой научный резонанс фундаментального труда Х. С. Кушнарева «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» в значительной мере обязан и всесторонне оправданной классификации ладов народной музыки. «Их классификация представляет известные трудности, поскольку при ее осуществлении приходится считаться со многими, притом лежащими в различных плоскостях особенностями этих систем, а именно: с формами концентрации их внутренних связей, с их наклоном, с порядком расположения побочных ступеней относительно ладовых тонок, со степенью сложности систем, находящихся в зависимости от количества объединяемых ими первоначальных тонов»¹⁸. Автор создает разветвленную систему классификационного описания, в которой строго соблюдаются соподчинения уровней. При этом на исходном уровне учитывается строение ладов, ладозвукорядная основа — одно-, двух-, трех-, многозвонные системы; затем определяется соотношение звукоэлементов — «монотоникальность», двойственность. (Специфический историко-стилистический подход найден Кушнаревым при классификации в связи с интонированием.)

Ю. Н. Тюлин, разделив лады на натуральные и альтерационные, рассматривает отдельно мажор и минор по группам (с одной, двумя, тремя, четырьмя альтерациями), каждая из которых делится далее в зависимости от наличия определенных альтерированных тонов; затем, объединяя мажор и минор, он раскрывает характерные признаки 7-, 8-, 9-тоновых ладов, делает вывод, что «альтерационные лады не противоречат установившейся в практике мажоро-минорной системе, но являются ее видоизменением и расширением»¹⁹.

В методе этих двух крупных ученых большое место, таким образом, занимает на первоначальном уровне *ладо-конструктивный* подход (со стороны строения лада — с выведением абстрактных ладовых звукорядов), который ложится затем в основу *ладо-интонационного* — на итоговом.

Итак, в подходе к современным ладовым формациям представляется важным: а) на *диахроническом уровне* учитывать генетическую связь с ладами народной музыки, с известными музыкальными системами (средневековой модальной, классической тональной организацией); б) на *синхроническом уровне* рассматривать строение элементов — организацию звукорядов и «местные» внутризвукорядные связи, а также взаимосвязи элементов — взаимодействие ладов в процессе интонирования (в горизонтальной и вертикальной координате).

§ 4. Типология ладообразования

В настоящее время представляется нецелесообразной группировка ладов по какому-либо одному основанию. Важно выделить существенные признаки, характеризующие предмет с разных сторон. Такой под

¹⁸ Указ. соч., с. 351.

¹⁹ «Надо строго различать понятия *ступеней* лада и входящих в него *тонов* (звуков). Альтерирование данного тона в ладу образует не новую ступень, а лишь ее вариант. Например, полный минор содержит 9 тонов, но остается 7-ступенным в своей основе. Наконец, в восточной и кавказской музыке (на инструменте тара) в октавный диапазон входят 17 звуков, но сам лад в своей основе оказывается лишь пятиступенным, пентатоническим» (Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады, с. 11).

73

ход к модальности позволит глубже понять как структуру тональной системы, так и стилистику музыкально-выразительных средств.

В типологическом ряду могут быть рассмотрены группы явлений, объединяемые по источнику материала, по формам организации, структурным принципам, объему звукоряда, характеру взаимосвязи элементов, взаимодействию в конкретной звуковой ткани и др. Ракурсы рассмотрения, а отсюда и распределение ладов по классам, могут меняться в зависимости от целей исследования.

1. По источнику материала ладовые звукоряды можно разделить на следующие виды: а) *заимствованные* (из народной музыки, творческого наследия), например средневековые модусы, (ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, эолийский, локрийский), древнерусская музыкальная система, неевропейские лады и проч. (примеры 1 а, б, в); б) *незаимствованные, оригинальные лады* (примеры 2 а, б, в), на практике не исключаящие с первыми ассоциативных моментов: «Прометеев модус», «лады Яворского» (простые и дважды-лады), «лады ограниченной транспозиции Мессияна», «лады Шостаковича» и др. (искусственные лады типа целотонного гексахорда и тон-полутоновой гаммы Римского-Корсакова входят в лады ограниченной транспозиции).

1а. Древнерусский «звукоряд Шайдурова» Он же в объеме дуодецимы

--

1 б. Полный диатонический звукоряд армянской музыки

--

1 в. 8-тоновый испанский звукоряд

--

2 а. Целотонный ряд, 2б. Гамма «тон-полутонов, уменьшенный лад

--

2 в. Увеличенный лад

--

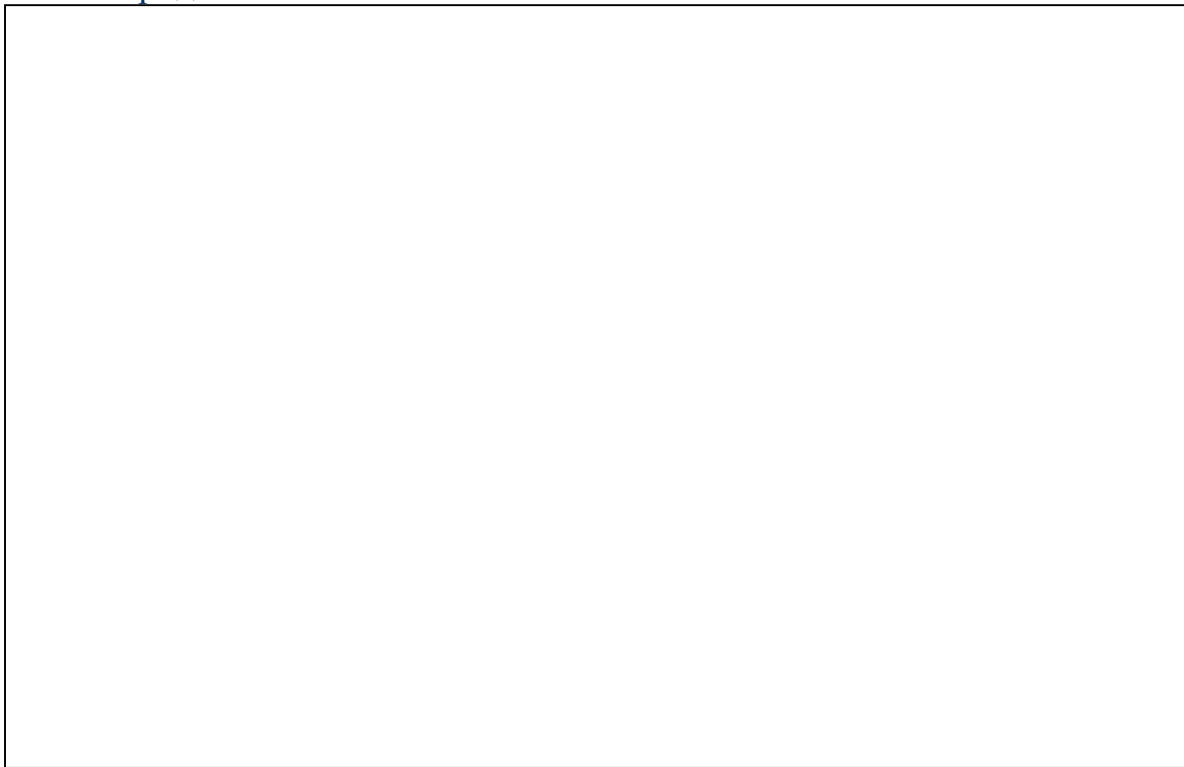
«Заимствование» может служить целям стилизации, создания определенного ладофонического эффекта. Но не только. Весьма органично русская народная ладовость — в продолжение национальной тради-

74

ции — входит в ряд сочинений не только старшего, но более молодого поколения (см., например, «Русскую тетрадь», «Военные письма», «Перезвоны» В. Гаврилина).

В хорах к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973) Свиридов, включая стилистические элементы старинных песнопений, ориентируется на соответствующую ладовую организацию, данную, однако, в современном контексте. В хоре «Покаянный стих» использован напев Федора Крестьянина, в двух других — «Молитва», «Любовь святая» — стилизуется знаменный распев, интерпретированный в линейно-гармоническом плане:

3. Г. Свиридов. «Любовь святая»





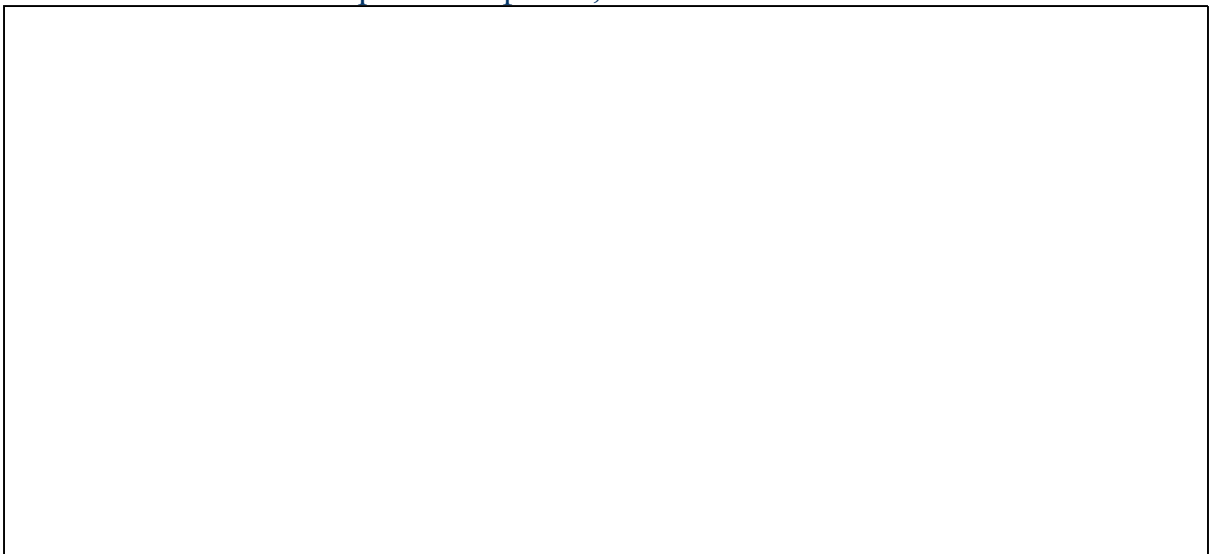
Использование натуральных ладов — характерная черта гармонической стилистики Свиридова, проявляющейся в произведениях разных лет, например: «Курские песни» (раньше — «Поэма памяти Сергея Есенина», «Деревянная Русь», «Концерт памяти А. А. Юрлова», «Ладога»)

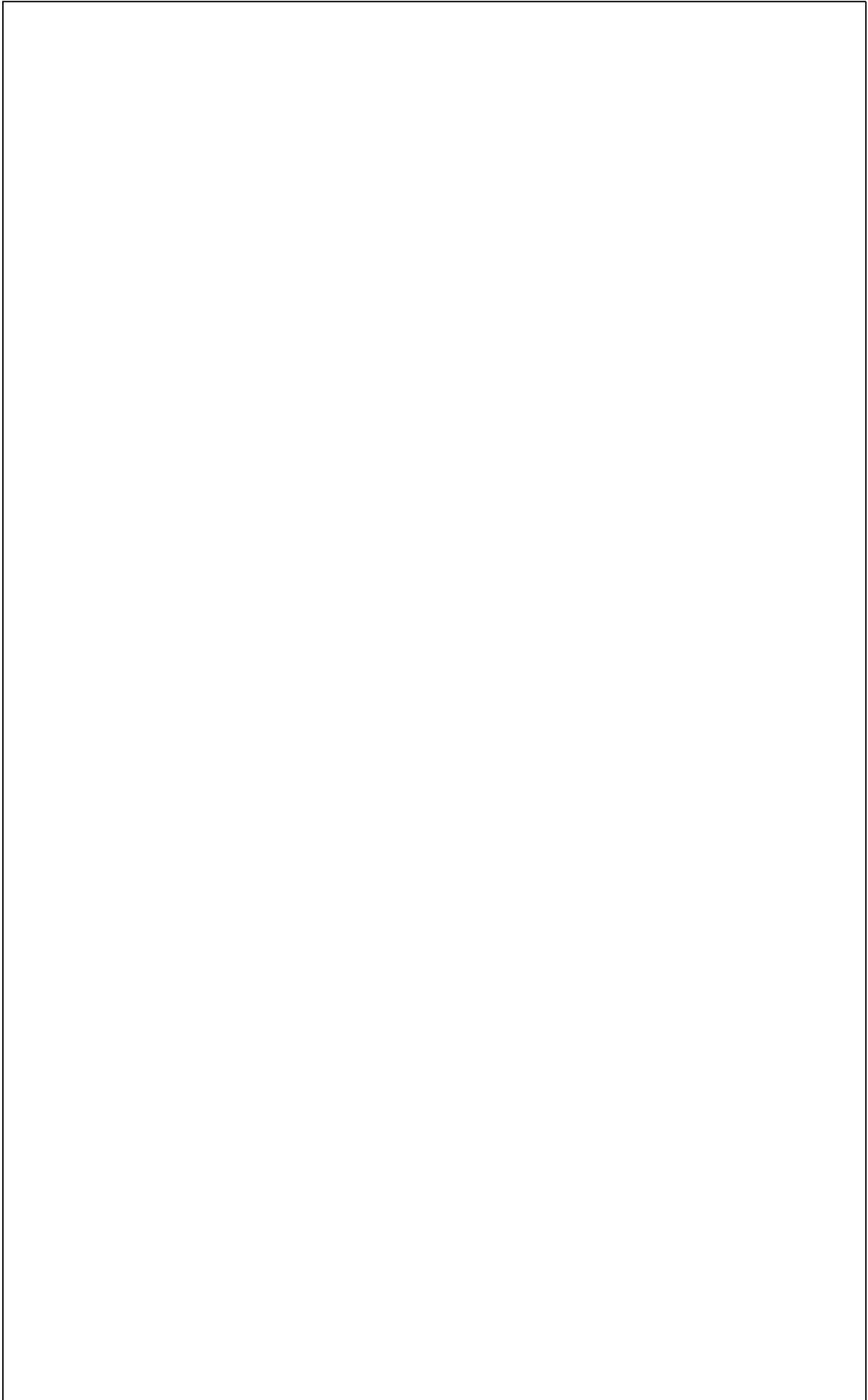
Оригинальные незаимствованные ладообразования свойственны творческому методу многих современных композиторов, обобщающих в новой модальности характерную ладовую интонационность.

В фрагменте из «Камерной симфонии» Б. Чайковского (пример 4) можно наблюдать процесс рождения оригинальной ладовой формации т тонального центра — звук *до* — расходятся два зеркально-симметричных хроматически заполненных луча, расчлененных на «сегменты»-*c — e, c — es; c — as, c — a; c — f; c — g; c — d, c — b; c — des, c — h.*

Конструктивный принцип проявляется в микроплане: в симметричных мелодических фигурах (в полутонах: 4, 3, 5, 2, 1), «отложенных» от оси симметрии, тоники вправо и влево. (В дальнейшем вариационном развитии эта идея разрабатывается.)

4. Б. Чайковский. Камерная симфония, II ч.





2. По устойчивости, вернее по принципу изначальной заданности и незаданности, ... а) стабильные ... б) нестабильные, мобильные формы,

2. По устойчивости, вернее по принципу *изначальной заданности и незаданности*, ладовые звукоряды можно разделить на

а) *стабильные* формы, в каких-то отношениях «канонизированные», выступающие до начала сочинения в виде «звукорядной таблички», и

б) *нестабильные, мобильные* формы, складывающиеся в процессе интонирования и оформляющиеся *post factum* в определенный ладовый звукоряд²⁰.

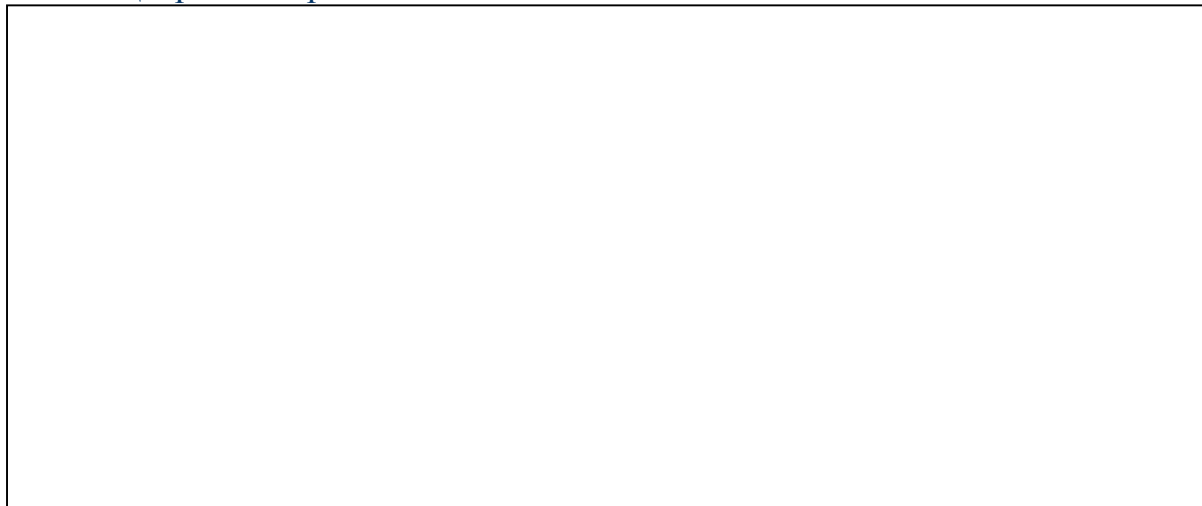
Нестабильные ладовые формы характерны для гармонического стиля ряда советских и зарубежных композиторов. В творчестве Шостаковича, Хренникова, Свиридова, Щедрина, Слонимского, Н. Сидельникова, например, наблюдаются оригинальные ладовые образования, 12-ступенность модальной природы. Ладоинтонационная драматургия, развивающаяся на основе варианности звукорядной основы, — тенденция, восходящая к творчеству Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Стравинского, Мясковского и других.

Накопление «инакости» в процессе развития музыкального высказывания создает богатые предпосылки для образования индивидуализированных тональных структур.

Так, модальная альтерация — тот фактор, который влияет на развитие интонационной сферы в песне «Страдания» Щедрина (пример 5). Ладовое становление тесно связано с формой — функциями ее частей, а именно изложением, развитием и завершением.

В инструментальном вступлении возникает синтетический лад, в интонационном развертывании которого образуются рельеф и фон, выделение «главных» и отстранение «второстепенных» ступеней. В первом построении взаимодействуют два принципа — утверждение звукорядного комплекса и дальнейшее вариантное интонирование.

5 а. Р. Щедрин. «Страдания»



²⁰ Классификацию на стабильные и нестабильные лады применял А. Юсфин по отношению к ладам народной музыки в статье «Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки» (в кн.: Проблемы лада. М., 1972). Отталкиваясь от мажоро-минорных подходов к национальным культурам, он устанавливает особые ладовые формы, как-то: увеличенные лады, уменьшенные лады (первого и второго рода). Заслуживает внимания и его классификация: а) лады со *стабильной* структурой: звукоряды остаются неизменными в процессе изложения (7-ступенные народные лады — азербайджанские, турецкие лады и др.); б) лады с *нестабильной* структурой: звукоряды меняются в процессе развития произведения (лады русской, болгарской, якутской народной песни).



В первом отыгрыше нагнетается ладовое напряжение. Наряду со II низкой появляется V низкая ступень и звучит наиболее мрачный минорный вариант лада; при этом сохраняется эффект первого и второго планов:

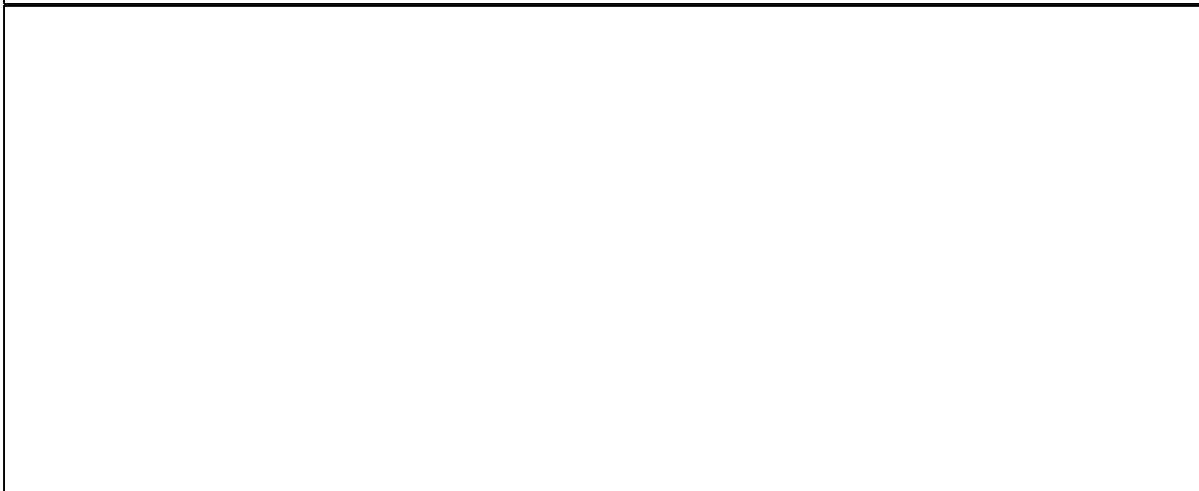
5 б



Во втором построении, во многом удерживающем материал первого, появляется колористический штрих другого рода — битотикальность (тоникализация I и VI ступеней). Заметна к тому же «просветляющаяся» ладовая интонационность, омажоривание наклонения:

5 в



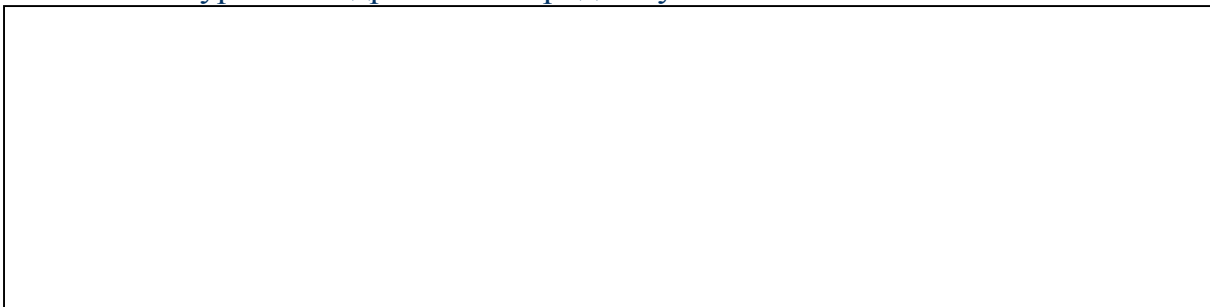


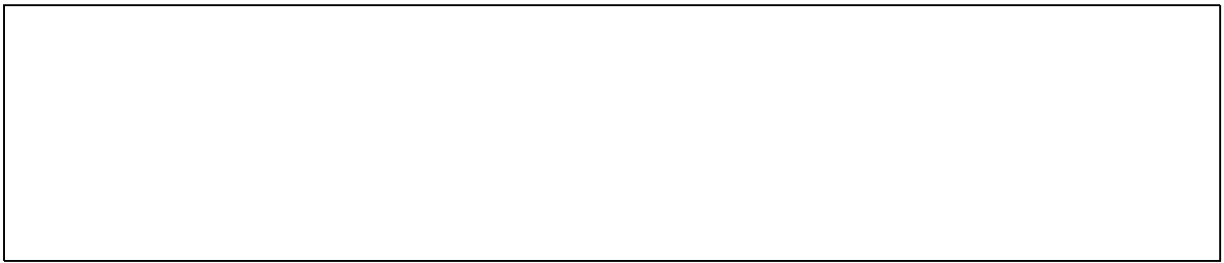
Во втором отыгрыше — в связи с подходом к репризе — появляется тональная зыбкость вместе с оттенением вариантов VI и VII ступеней. В третьем построении воспроизводится первоначальный ладовый вариант, завершающий волну ладовой драматургии.

В творчестве таких композиторов, как А. Хачатурян, Кара Караев, Канчели, Тертерян и другие, претворение национальной традиции также способствует, с одной стороны, использованию *стабильных* (Канчели. Симфонии № 2, 3), а с другой — *мобильных* (Тертерян. Симфония № 2) формаций.

В фортепианной пьесе Хачатуряна «Подражание народному» можно наблюдать процесс изменения ладового состава на разных участках формы. Исходный тематический материал экспонирует двутерцовый 7-ступенный звукоряд с увеличенной секундой между VI и VII ступенями — с ясно выраженной квинтовой опорой:

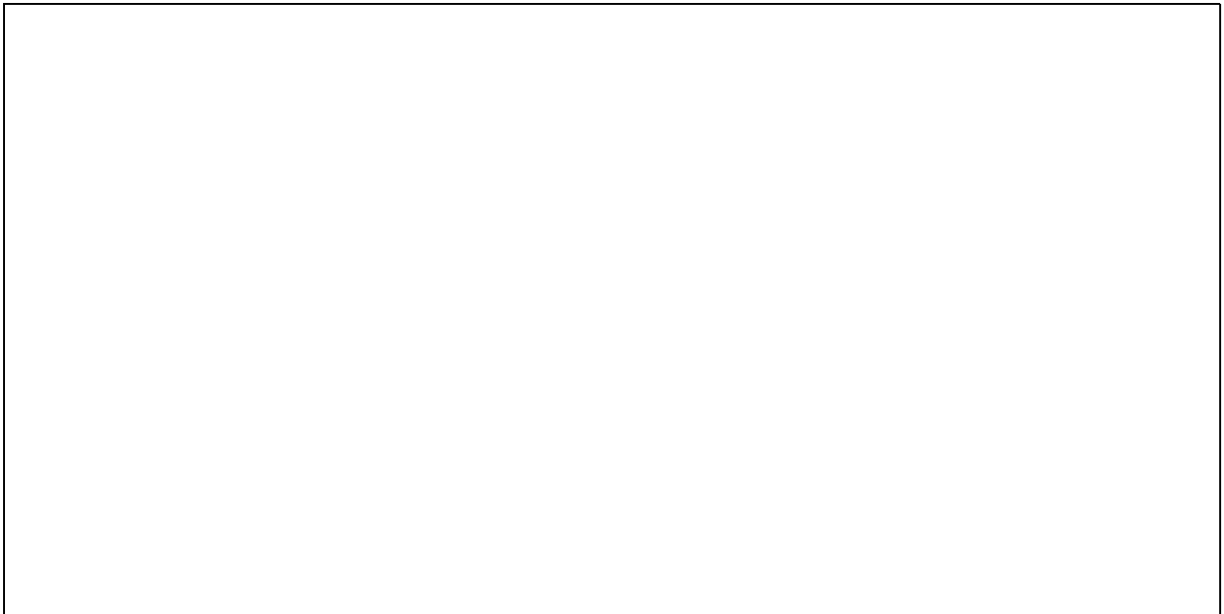
6 а. А. Хачатурян. «Подражание народному»





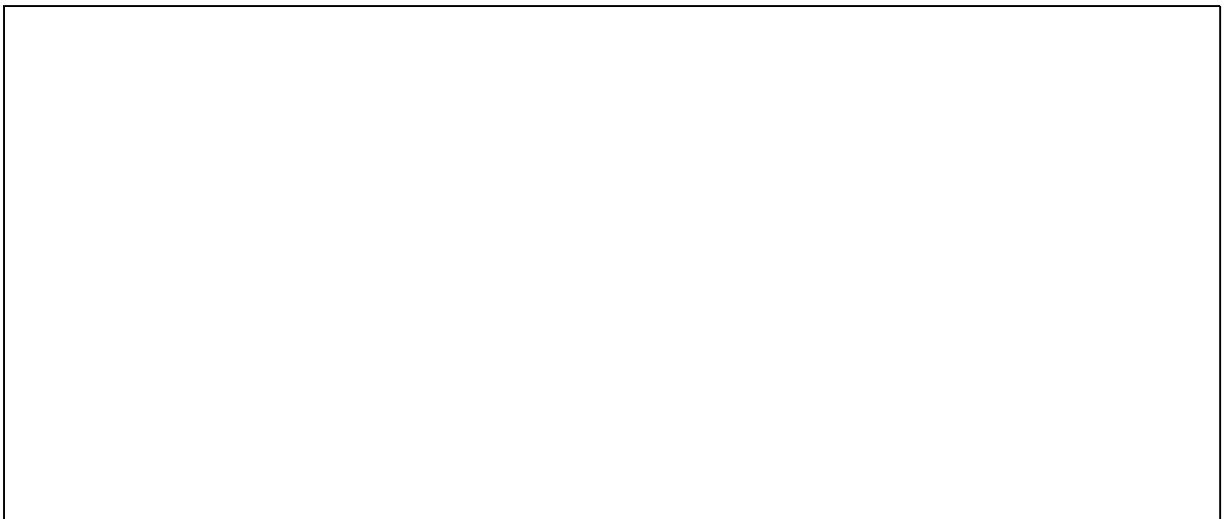
Ему противопоставлен иной материал, заостренность и характерность которого обусловлена сопоставлением вариантных ступеней (V — V бемоль, II — II бемоль) с подчеркнутым остинато увеличенной октавы:

6 б



Варьированная реприза интенсифицируется прежде всего за счет «уплотнения» хроматизма.

6 в



Образуется симметричный звукоряд, состоящий из двух, разделенных большой секундой хроматических тетрахордов, опирающихся на тоническую квинту (*ля — ми*). В репризе сложной трехчастной формы (в ее средней части — звукоряд с уменьшенной октавой) при дальнейшем изменении фактуры, ритма окончательно складывается «хроматический лад» (Кушнарев).

81

3. По принципу строения ладовых звеньев и их соотношения можно выделить: *симметричные - несимметричные лады*

3. *По принципу строения ладовых звеньев и их соотношения* можно выделить:

1) *симметричные лады*, звукоряды которых основаны на изоморфных «фигурах», делящих октаву на равные части:

7 а, б


2) *несимметричные лады*, состоящие из сходных или различных ладовых ячеек, не делящих октаву на равные части:

8 а. Б. Барток. «Микрокосмос», № 64

8 б

Симметричные лады — характерная черта гармонического мышления русских композиторов. Образцы их содержательной функции — в «Руслане» Глинки (целотоновая гамма Черномора), в «Садко» Римского-Корсакова (гамма тон-полутон), а также в сочинениях Лядова, Скрябина, Стравинского, Черепнина и других.

Э. Лендвай, описывая гармонические принципы хроматической системы Бартока и Кодая, выделяет среди трех ведущих гармонических типов «замкнутые шкалы» (closed scales), а именно модели

1 :2 ,

1:3 

и 1:5  ²¹.

(В качестве примеров он приводит пьесы из

«Микрокосмоса»: «На острове Бали», форма которой выявляет «ось» $F - G\# - B - D$, и «Ноктюрн», где практически взаимопроникают модели 1:2 и 1:5, потенциально содержащие относительно большой набор аккордов.) Кроме того, замечено, что тогда как модели 1:2 и 1:5 имеют

²¹ Lendvai E. Bartok and Kodály. Budapest, 1976, v. I, p. 104.

82

тональный характер, модель 1:3 «уничтожает тональность из-за увеличенных трезвучий», связывающих два взаимопроникающих комплекса звуков ($C - E - A_s$ и $E_s - G - H$). Эти наблюдения Лендваи заслуживают внимания: они основаны на большом эмпирическом материале, освоенном с помощью нетрадиционных теоретических понятий, тесно связанных с предшествующим опытом.

Известна роль «ладов ограниченной транспозиции» в творчестве Мессиана, описанных композитором в труде «Техника моего музыкального языка» (Париж, 1944) и достаточно подробно проанализированных Холоповым²². Семь симметричных модусов содержат изоморфные звенья разной структуры (обозначим формулу звена в полутонах): № 1 — 2; № 2 — 1, 2; № 3 — 2, 1, 1; № 4 — 1, 1, 3, 1; № 5 — 1, 4, 1; № 6 — 2, 2, 1, 1; № 7 — 1, 1, 1, 2, 1. При этом если в первых трех количество звеньев различно — шесть (№ 1), четыре (№ 2), три (№ 3), то в остальных — одинаково, то есть два. Для этих ладов характерны также: лимитированность транспозиций — № 1 — две, № 2 — три, № 4 — 7 — шесть; негептатоновость — шеститоновые лады (№ 1 и 5), восьмитоновые (№ 2, 4, 6), девятитоновый (№ 3), десятионовый (№ 7):

9



Какова техника композиции в ладах ограниченной транспозиции? Мессиаан выделяет некоторые приемы, достаточно показательные для использования ладовых ресурсов — одни из них более, другие менее новы. Лады могут трактоваться в связи с тональностью, а также старомодальной, политональной, атональной и четвертитоновой музыкой. Указывая на типичный аккорд, построенный путем вертикальной проекции всех звуков звукоряда (пример 10), кадансовые особые обороты, композитор не придает им тонально-функционального значения. Специфический прием — полимодальная текстура, создаваемая совмещением двух или более ладов. И наконец, модусы могут переходить друг в друга: модуляция в пределах одного лада через смену транспозиций; модуляция из одного лада в другой; полимодальная модуляция.

²² Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966

81

Техника Мессиа́на, отражающая, несомненно, стилистику его гармонического языка, в то же время во многом характерна для музыки нового времени. В частности, творчество Скрябина дало мощные импульсы в этом направлении. Обращает на себя внимание тот факт, что у Скрябина в ряде сочинений предпрометеева периода (до оп. 60) ясно намечается новый тип тональной структуры, отталкивающейся от мажоро-минорной системы. «Загадка» оп. 52 № 2 — сочинение, которое не один десяток лет «разгадывается» теоретиками. Отказавшись от консонирующей тоники и мажоро-минорной двулладности (даже в расширенной трактовке, в пьесах № 1 и № 3 из этого опуса), Скрябин находит новую интонационную основу для новой художественной образности. Это 12-тоновая тональная система, воплощенная через симметричные лады в их органической связи с элементами мажора.

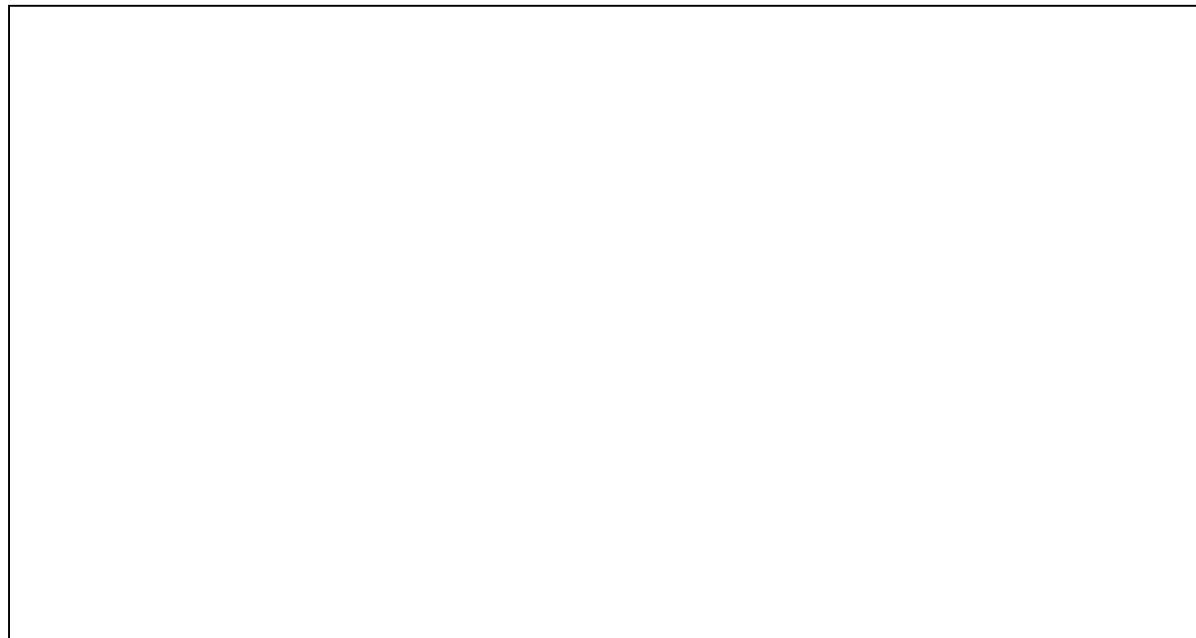
В средней части, концентрирующей динамическую напряженность, господствует целотоновый модус (с незначительным добавлением альтерированных тонов) на высотном уровне, в «тональности» ре-бемоль, определяя горизонтальные и вертикальные координаты фактуры:

11а. А. Скрябин. «Загадка»

В крайних частях, особенно первой, дает о себе знать другая целотоновость (от *ля-бемоль*) : ее конкретные «знаки» — в большетерцовых последованиях, тритоновых связях басовых опор и элементов аккордов. Кроме того, во втором предложении первой части появляется другой

84

симметричный модус — полутон-тон, данный в двух транспозициях с небольшими добавлениями «чуждых» тонов:



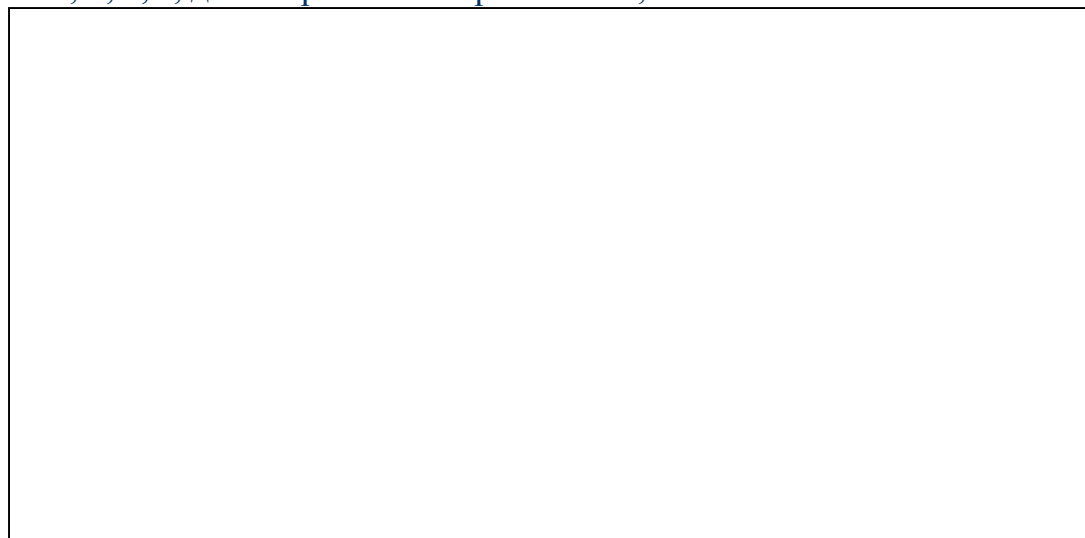
Впоследствии Мессиан напишет, что его модусы могут смешиваться с другими системами, и в частности с мажоро-минорной. Здесь присутствие ре-бемоль мажора ощущается не только в характерном пентахорде начальной мелодической интонации, затем транспонированной на большую терцию, но и в тектонической функции формулы D — T — D, дающей опорные тоны для целотоновых звукорядов трехчастной композиции. Ладовая организация «Загадки» предвосхищает те явления, которые Мессиан будет характеризовать как ощущение нескольких тоник без политональности, как явление «ладовой модуляции».

4. По объему звукоряда дифференциация может быть следующей:

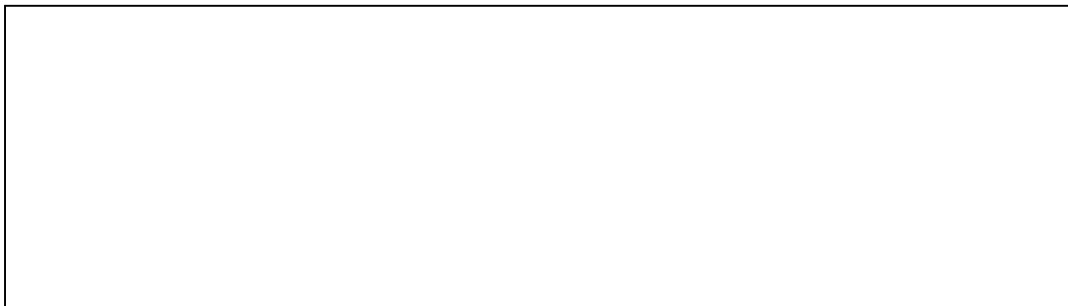
4. По объему звукоряда дифференциация может быть следующей:

- 1) дихорды, трихорды, тетрахорды, пентахорды, гексахорды, гептахорды — группа, включающая до семи тонов;
- 2) октахорды, нонахорды, декахорды, ундекахорды — группа, включающая сверх семи тонов;
- 3) двухоктавные и многооктавные, состоящие из одинаковых и разных составляющих:

12 а, б, в, г, д. Б. Барток. «Микрокосмос», № 63 № 78



12 е



12 ж



Малозвучные лады, в отличие от многозвучных — средство, которое обладает броскостью, рельефностью. Таковым оно представляется, например, в музыке Стравинского и Бартока.

В «Весне священной» Стравинского специфические ладовые звукоряды неоктавной структуры — одно из глубоких и ярких средств воплощения древнеязыческой атмосферы земледелия. «Поцелуй земли» — это движущаяся красочная ткань, сотканная из возникающих, исчезающих, сменяющихся, сплетающихся народно-ладовых мелодических попевок. В знаменитом соло фаготов в высоком регистре используется минорный лад, воплощенный в вариантно-попевочной мелодии; в наигрыше английского рожка — диатонический гексахорд, в прихотливом ритме интонируемый через терцово-квартовые «согласия» (при опоре на II ступень) ; в дуэте флейты и гобоя — сочетание двух особых ладов, а именно квартового (четыре кварты в объеме децимы) и секундового (лидийский гексахорд), что в целом создает краткий, но выразительный эффект полиладовости и политональности, — все это, помноженное на неустанное вариантно-разработочное развитие, создает «цветение» мелодико-гармонической ткани: .

13 а. И. Стравинский. «Весна священная»

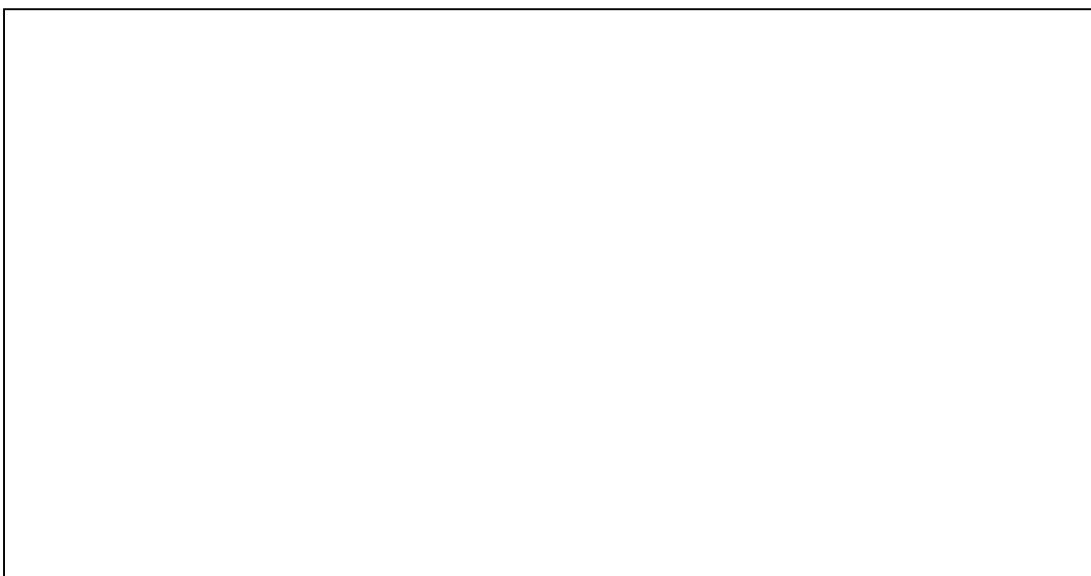




13 б



13 в



«Трудно описать такого рода форму оттого, что здесь все дело в движении, в непрестанном заполнении, разветвлении, распухании или „сжатию" ткани и в ее урезывании, в приливе или отливе звучаний...»²³

5. взаимоотношением ладов в двух фактурных координатах — горизонтальной и вертикальной.

5. Важными и существенными в практическом отношении нам представляются признаки, связанные со *взаимоотношением ладов*

²³ Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 43.

87

в двух фактурных координатах — горизонтальной и вертикальной.

Смена ладов по горизонтали создает *ладовую модуляцию*, в широком плане включающуюся в явление *ладовой переменности*²⁴:

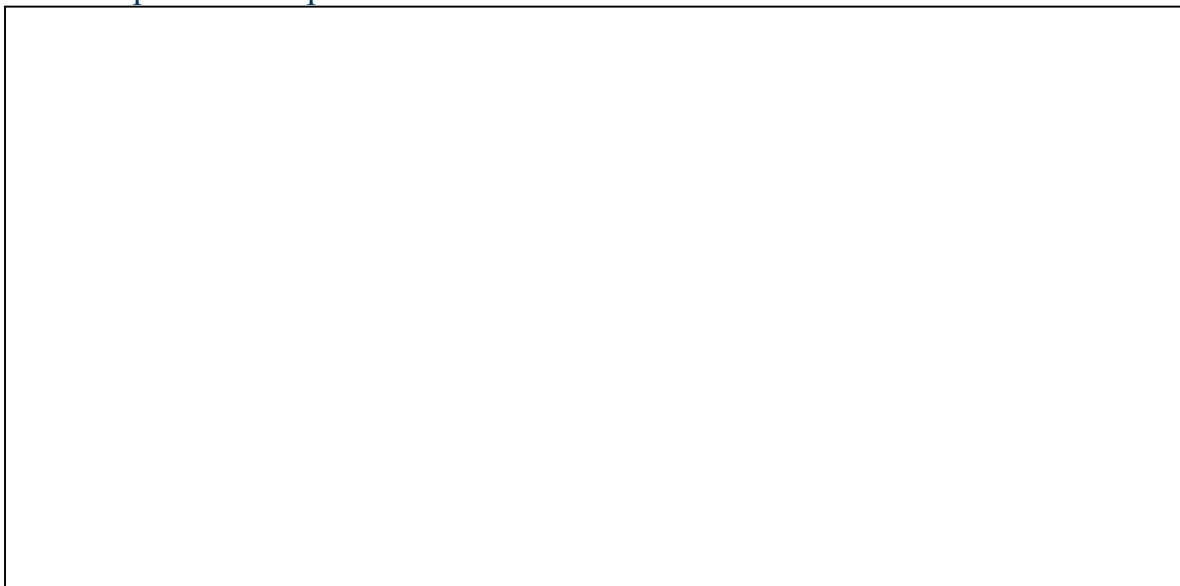
14. О. Мессиан. «Техника моего музыкального языка»



«Модальная модуляция» — характерный прием техники Мессиана. В приведенном примере чередуются лады: А — модус-3, транспозиция 4 ($\frac{3}{4}$), В — модус-2, транспозиция 1 ($\frac{2}{1}$), С — мажор, D — модус-3.

Смена ладов по вертикали создает полиладовость (или *полимодальность*), одновременная смена ладов и тоник — это полимодальность и политональность:

15. Б. Барток. «Микрокосмос». № 148



²⁴ Понятие ладовой модуляции впервые введено Тюлиным: «В художественной практике имеет большое значение объединение ладов, варьирование ладовых оборотов, ладовая-модуляция (смена одного лада другим в пределах одной и той же тональности)» (Учение о гармонии, с. 115).

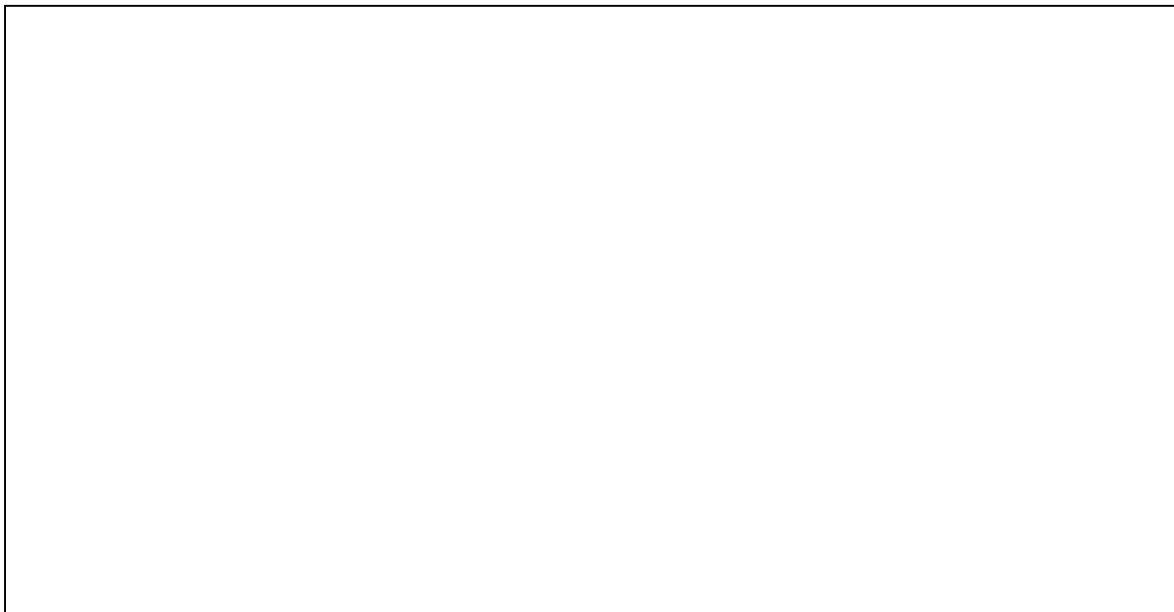
На такого рода явления в народной музыке указывал в своей работе «Лады русского севера» Н. Успенский, выделяя два вида модуляции, связанные а) с «перестройкой ладовой структуры»; б) со «сменой структуры» (М., 1973, с. 104 — 130).

Модальная техника, оперирование горизонтальными и вертикальными сменами на протяжении произведения, имеет характерное стилистическое преломление в творчестве Мессиана. (В целом же она характерна не только для «искусственных» ладов и применяется в условиях взаимодействия любых ладовых формаций в музыке многих советских и зарубежных композиторов.)

Модальная техника Мессиана хорошо прослеживается в вокальном цикле «Poems pour Mi», как и в ряде других сочинений 30 — 40-х годов: в № 1, в экспозиции 1 части образуется «многоэтажная» полимодальная конструкция, в которой большую организующую роль играет гармонический (группы сходных аккордов) и ритмический канон -- при общей тональной децентрализации:

16 а. О. Мессиан. «Поэмы на Ми», № 1

Très modère



В № 2 образуется своеобразный «ладовый ритм», оттененный интонационно и ритмически: модус $\frac{3}{1} - \frac{2}{2} - \frac{7}{1}$ (с добавленными нотами — 12 тонов); $\frac{3}{1} - 2 - 12$ тонов; $\frac{2}{1} - \frac{3}{1} - \frac{2}{2}$.

16 б №2

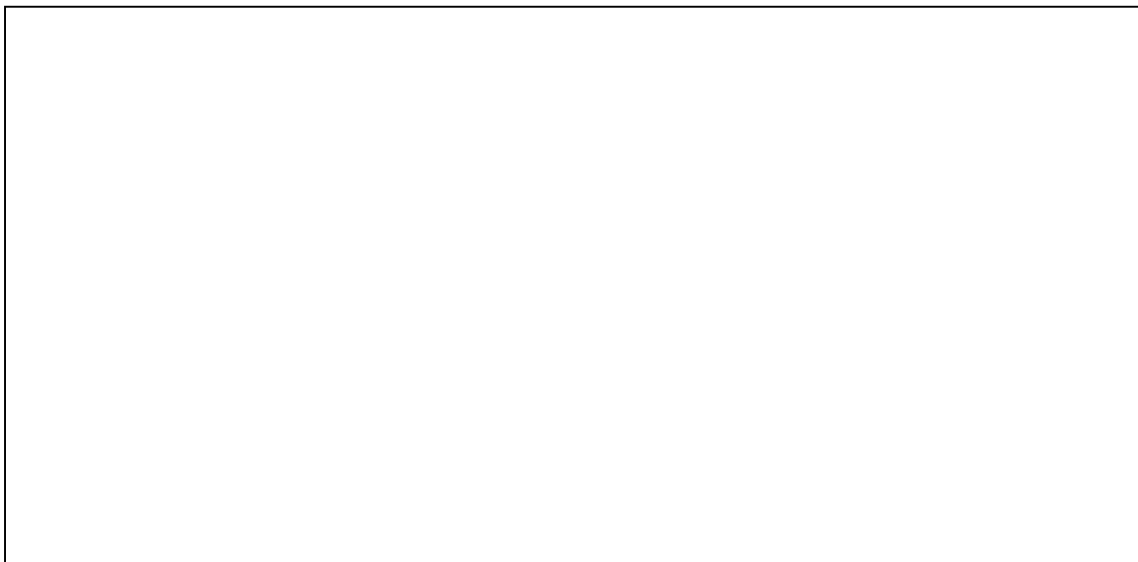
Très modéré





Традиционная тоникальность здесь отсутствует, и организующую функцию несет мелодико-гармоническая группа первых трех тактов. В № 4 возникает сплетение, пересечение одного модуса в двух транспозициях, в кульминации переходящее в хроматическую шкалу:

16 в №4



6. В определенном контексте лады могут быть подразделены на *основные* и *побочные*.

6. В определенном контексте лады могут быть подразделены на *основные* и *побочные*. Эти термины применял еще У. Гаджи-беков в отношении народных азербайджанских ладов: основные — те, которые строятся путем соединения базисных тетрахордов (со строением: тон — тон — полутон); побочные — те, которые строятся из производных формул тетрахордов, то есть прочитанных от II, III, IV ступеней.

Тот же принцип Персикетти (в книге «Гармония XX века», 1961) называет принципом «модальной конструкции», на основе которого формируются семь диатонических модусов — дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и др. Он применяет его к различным формациям, включая пентатонику, гексатонику, а также «синтетические звукоряды». Так возникают «первая модальная версия», «вторая модальная версия» и т. д.

Проиллюстрируем это на конкретном примере — модальной технике Бартока, примененной в «Микрокосмосе». «Барток и Кодай трактуют материал двояко, — пишет Лендвай. — Одна часть их гармонического мира покоится на пентатонике, другая — на обертоновом аккорде»²⁵.

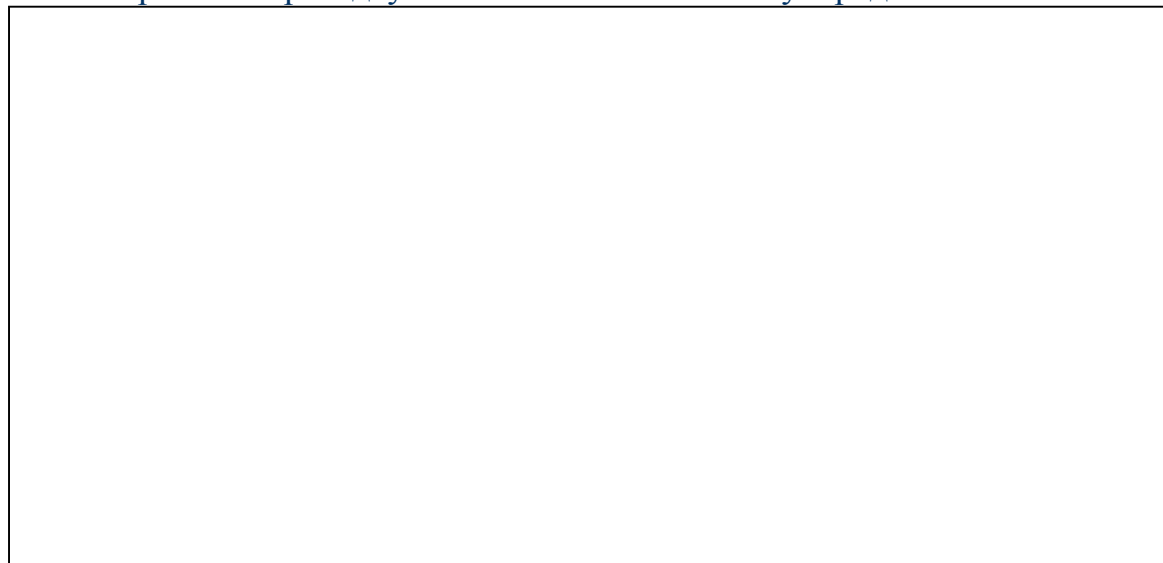
²⁵ Lendvai E. Bartok and Kodály, p. 104.

91

Пьеса «Игра с двумя пентатоническими звукорядами» (т. IV, № 105) имеет оригинальную ладовую конструкцию; процесс формообразования — выявление интонационного потенциала этих звукорядов. Используя в политональной комбинации один, основной вид пентатоники (*c* — *d* — —

e — g — a и *h — c# — d# — f# — g#*), композитор искусно оперирует возможностью создавать вариантное разнообразие путем смещения высотных положений лада и пермутации, то есть перемещения его тонов, что в целом приводит к гибким и пластичным переходам от одной «версии» диатонического звукоряда к другой. Так возникает стабильная политональность, но с мобильным соотношением опорных тонов. При этом верхний пласт значительно более подвижен, нежели нижний, функционально опорный. Ладовые и тональные модуляции создают богатую картину внутреннего движения при всей, казалось бы, интонационной скованности пентатоники:

17. Б. Барток. «Игра с двумя пентатоническими звукорядами»



Ладовая драматургия, соотнесенная с ритмом формы, захватывает в свою орбиту мелодическое и гармоническое развитие. Принцип единства в многообразии, свойственный современной музыке, находит воплощение в вариативности исходного ладообразования.

§ 5. Диатоника и хроматика

Проблемная ситуация возникла и здесь: появилось противоречие между термином и понятием, точнее, между означающим и означаемым. М. Тараканов отмечает: «Если вопрос о том, что такое диатоника, запутан сейчас до предела возможного, то в связи с понятием хроматизма царит полная неразбериха»²⁶. Не входя в подробности, не описывая все взаимопереходы понятий, скрывающихся под одним «акустическим образом» — диатоника и хроматика, — примем следующие исходные положения.

²⁶ В статье «Проблемы лада и тональности в трех книгах о Прокофьеве» Тараканов остро ставит вопрос терминологии в трудах Скорика (Киев, 1969), Арановского (Л., 1969) и Холопова (М., 1967). — В кн.: Музыкальный современник, вып. 1. М., 1973, с. 316.

92

В современной высотной системе утвердилась функциональная структура, основанная на соотношении двенадцати полутонов. Хроматика как модифицированная диатоника, как альтерационные варианты семи диатонических ступеней — этот принцип, характерный для классической системы, перестал быть атрибутом современной тональной системы.

«Вторая из основных закономерностей современной гармонии (наряду с новой трактовкой диссонанса) — *новое отношение к хроматике*, — пишет Холопов, — оно выражается в систематическом использовании в той или иной форме двенадцатиступенности высотной (тональной) системы, понимаемой как закономерная организация первичных высотных связей между звуками и созвучиями»²⁷.

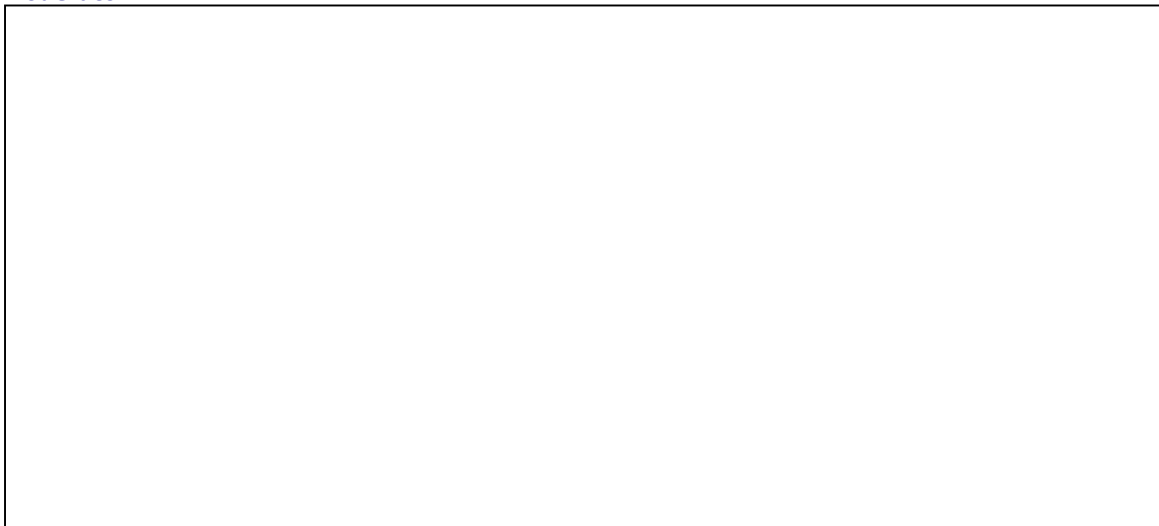
Термин «хроматика» стоило бы употреблять в тех контекстах, где действительно возникает «хрома» как разновидность той же ступени; в иных, где эта зависимость не воспринимается, — пользоваться другим термином. Об этом верно писал в свое время Тюлин в первом издании «Учения о гармонии» (1937): «Искусственная система может увеличить количество своих ступеней до двенадцати и превратиться в сплошной „хроматический“ звукоряд. Но это будет вовсе не хроматика в понимаемом нами смысле, а *полутоновая система*, которая невольно и чисто условно прибегает к альтерированным обозначениям, вследствие недостаточности существующих нотных знаков» (с. 50).

«Хроматическая альтерация», как известно, возможна за пределами мажорных и минорных ладов и может приносить эффектное звучание «простым» средствам.

Альтерационность в «12-полутоновой системе» приводит к добавлению четвертитонов, на что, в частности, указывает и Шнитке, комментируя замысел своего Фортепианного квинтета:

18. А. Шнитке. Фортепианный квинтет

Moderato



При анализе сочинений важнее, видимо, определять структуры используемых звукорядов, чем устанавливать, являются ли они диахроматическими, пандиатоническими, полудиатоническими, условно-диатоническими.

В целом нам представляется верным подход с позиций полутоновой системы к тем музыкальным текстам, где нивелируется отношение «диатоника — хроматика». «Целесообразнее пользоваться выражением

²⁷ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии, с. 26.

93

„двенадцатиступенные системы“, — пишет Тараканов, — не указывая на их хроматическую или диатоническую природу, поскольку в ряде стилей современной музыки сама антиномия „диатоника“ — „хроматика“ теряет свое значение»²⁸. Однако в современном учении о гармонии существуют термины «диатонический звукоряд» (diatonic scale) и «хроматический звукоряд» (chromatic scale), и мы не можем ими полностью пренебрегать, несмотря на полисемию.

Как используется полутоновая шкала? Следует различать те музыкальные композиции, которые основаны на полутоновой системе (они могут быть централизованы и децентрализованы), от тех, в которых хроматический звукоряд смешивается с другими ладовыми формациями. В приведенном выше примере 13 (Вступление к «Весне священной», до цифры 2) — налицо сочетание диатонической мелодии и хроматического сопровождения, создающее особый ладофонический эффект, в свое время шокирующий, казалось бы, несовместимостью этих двух приемов (отзыв Кастальского).

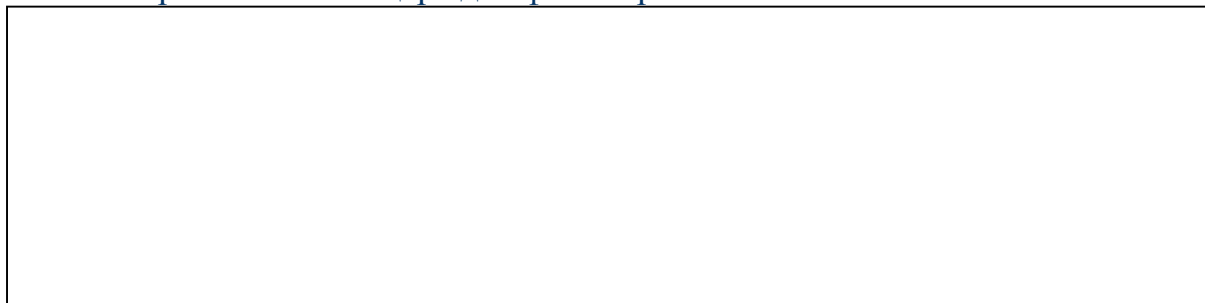
В примере 22 (Вступление к первому действию «Мертвых душ» Щедрина) обнаруживается 12-ступенная система, в которой нейтрализовано действие «хроматического» звукоряда, хотя и встречаются его отрезки. Существенное интонационно-конструктивное значение приобретают попевки (заметна роль большой секунды, малой терции, кварты), скрепляемые полутоновыми ходами и как бы погружаемые в хроматическую среду.

В современной музыке диатоника и хроматика создают широкие возможности для художественной образности (например, «Кармина Бурана» Орфа демонстрирует диатоническую технику, «Ludus tonalis» Хиндемита — хроматическую). В одном произведении соотношение 12-ступенных звукорядов с иными, недвенадцатиступенными, может стать отправным пунктом звуковысотной драматургии. Так, во Втором концерте для фортепиано с оркестром Хренникова, в Интродукции дана такая экспозиция разнотипных звуковысотностей, впоследствии воплотившаяся во взаимодействия более крупного плана.

Начальная тема (8 тактов) двенадцатиступенна. Примечательно, что в авторском исполнении скандируется и обособляется каждый звук. Постепенно из среды, казалось бы, равноправных тонов выделяется ведущий — *ля*, скоординированный с *до* и *ми* (*ля* минор). В процессе разбухания этой ткани наступает момент, когда вторгается как бы «добавочный тематический импульс»

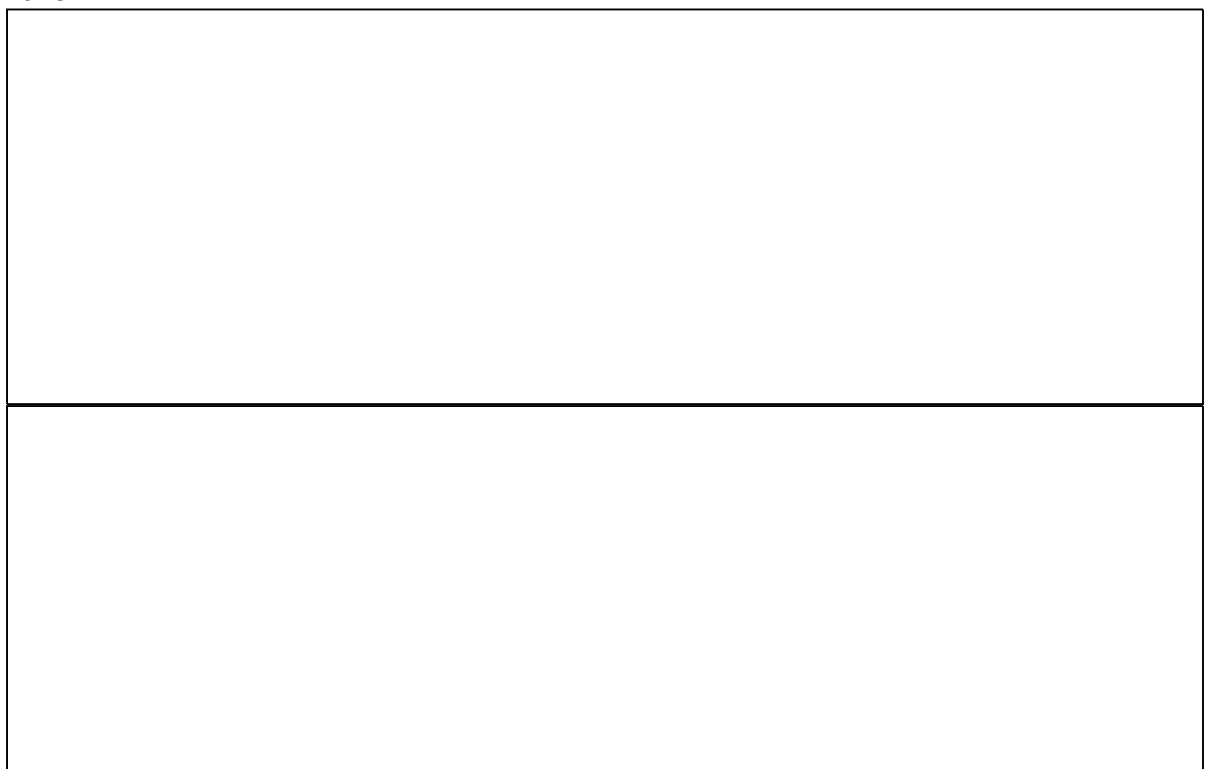
(термин Бобровского) — 7-ступенная эолийская диатоника, интонационная и ритмическая монотония которой создает определенный драматургический контекст. В последующем развитии возникает сложное ладообразование, сочетающее черты диатоники и хроматики:

19 а. Т. Хренников. Концерт для ф-п. с орк. № 2



²⁸ Тараканов М. Е. Цит. соч., с. 317.

19 б



94

Итак, в современной музыке возможен любой звукоряд — от дихорда до додекахорда — в качестве субстанции высотной системы. Структурные характеристики ладовой основы, установленные на первоначальной стадии анализа, получают дальнейшее развитие в определении *функциональной структуры* высотной системы, то есть выяснение наиболее *существенных отношений*, выражающихся во взаимосвязях тонов, аккордов, самих «ладовых единиц», — тех, которые поддерживают существование звуковысотной целостности, воплощающейся в музыкальном произведении.

§ 6. Ладовый профиль произведений

Модальность как особый аспект структуры звуковысотной системы и музыкальная композиция — это область сложных и разнообразных • взаимодействий, в целом примыкающих к процессуальной и «кристаллической» сторонам музыкальной формы.

Лад издавна привлекался как выразительное средство, сопутствующее принципам контраста и тождества, уподобления и обновления. При расширении ладовых ресурсов интонационное движение во времени может сопрягаться с музыкально-событийным развертыванием, с принципами музыкальной сюжетности и др.

В современной музыке модальность оказывается одним из действенных средств реализации экспрессивно-драматургических функций. Общие принципы музыкальной драматургии,

регулирующие движение музыкальной мысли, распространяются и на модальную организацию, создавая в лучших образцах целостный художественный образ.

Установление типологии ладовой драматургии затруднительно как вследствие характерной для настоящего времени специфичности высотных систем, так и индивидуализированности авторских подходов.

95

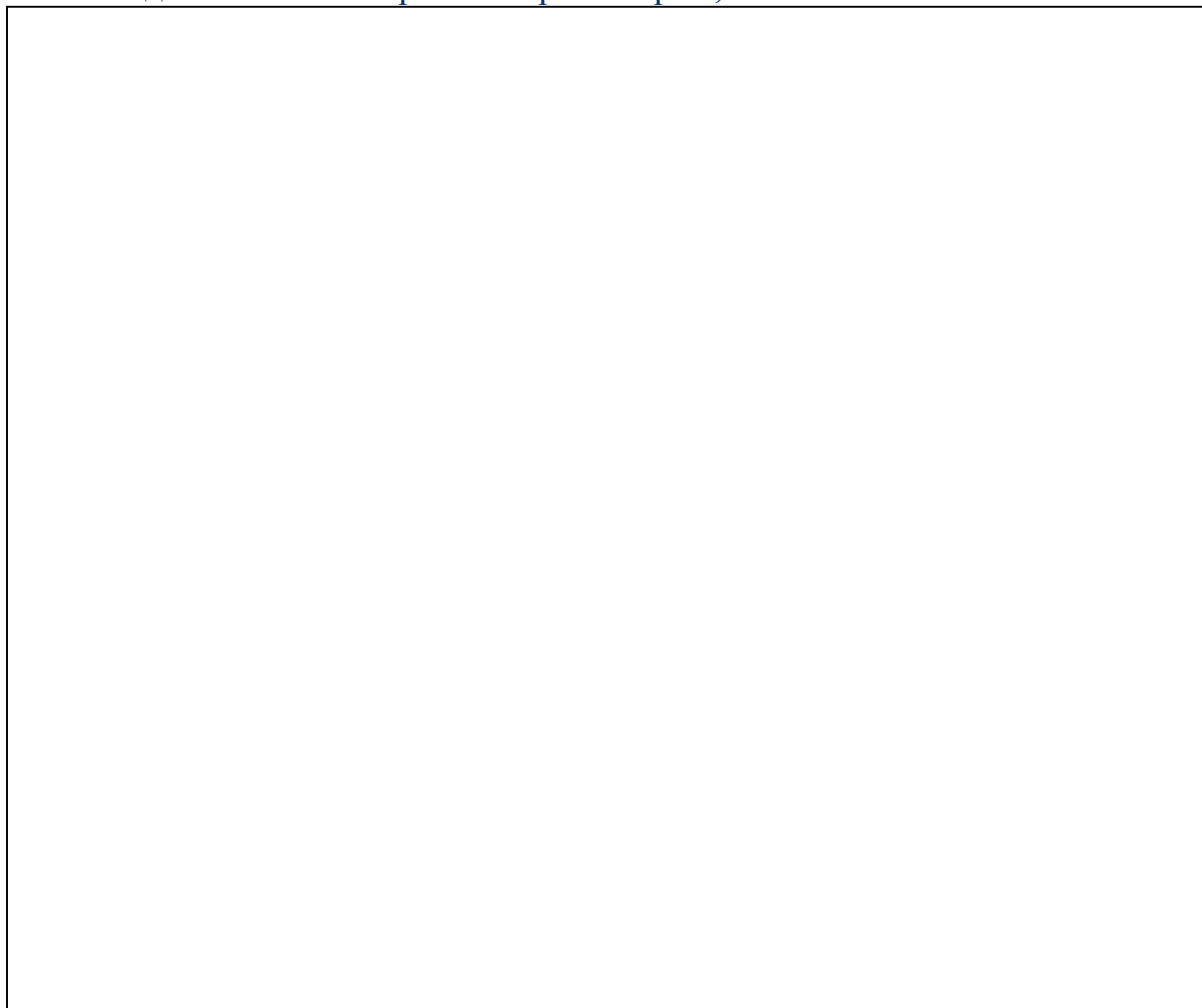
Тем не менее определение общих форм драматургического развития в их связи со становлением «ладового рельефа» — это задача, которую следует ставить при рассмотрении гармонии музыкального произведения. Касаясь этой проблемы, рассмотрим такие музыкальные тексты, в которых действуют принципы «волновой» драматургии.

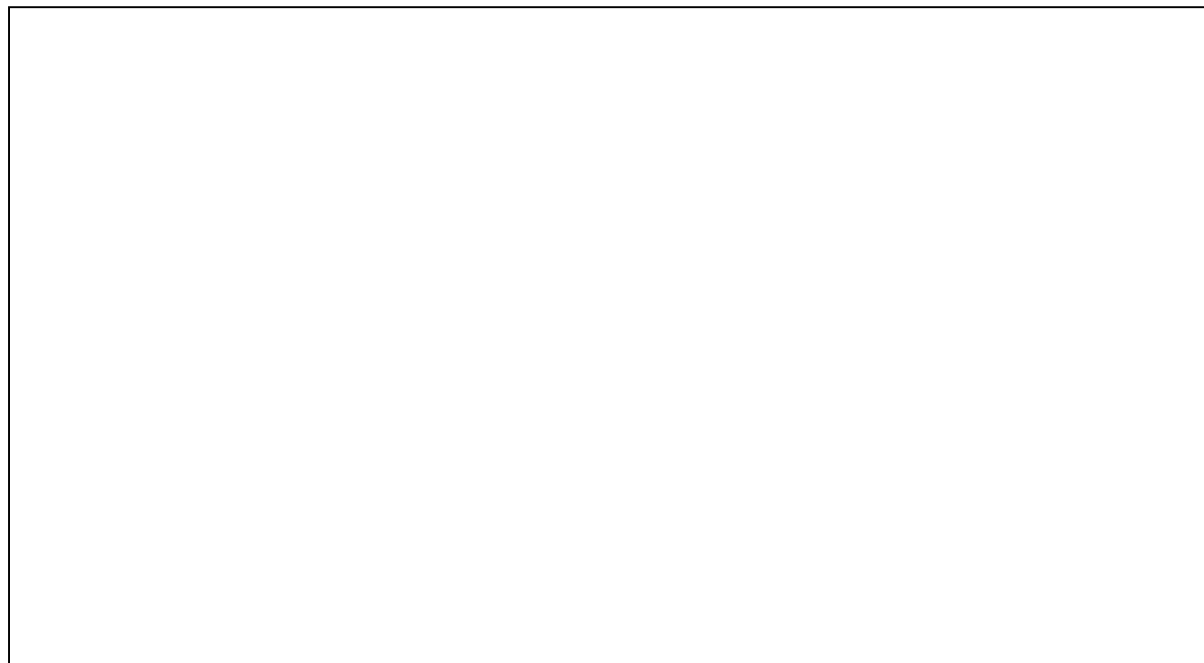
1. Трехфазная ладовая драматургия нередко сопутствует «триадной драматургии» (термин Бобровского), создавая структурно и семантически замкнутое целое. Обратимся в связи с этим к одному из произведений Н. Сидельникова, в котором русское начало определяет и текст, и интонационно-ладовый замысел.

В кантате «Сокровенны разговоры» логика композиционной структуры и гармонический язык оказываются тесно связанными, стилистически едиными. Ладовая организация — существенный компонент образного строя каждой из семи песен, создающих в соотношении друг с другом замкнутый ладогармонический цикл. Модальность и ладово-интонационная драматургия — это особый композиционный аспект каждой песни.

С одной стороны, проявляется принцип «заданности» звукоряда, в том числе и 12-тонового, интонационные ресурсы которого «эксплуатируются» в достаточно полном объеме (с определенными отклонениями на некоторых участках формы). Таковы № 1 («Эпиграф» — пример 20) и № 7 («Последний плач гармошки»), построенные на одинаковом материале, отчасти — № 4 («Уж вы, горы мои») и № 6 («Туманы»).

20. Н. Сидельников. «Сокровенны разговоры», М 1





С другой стороны, обнаруживается принцип постепенного и поступенного освоения 12-тоновости в процессе «звукодвижения», «музыкального формования» (Асафьев). Смысл такого рода ладогармонического приема — в развертывании ладовой перспективы, в движении от исходных рельефных звукоинтонационных комплексов к их «комплементарам», дополнениям, углубляющим, развивающим первоначальное образное восприятие. Таковы № 2 («Ходил, гулял Ванюша»), № 3 («Разбойничья песня»). Следует заметить, что дискретность, относительная обособленность участков ладового становления проявляется и в вышеуказанной первой группе — только при сжатости, концентрированности временных промежутков.

Показателен в этом отношении № 2. Три части песни, в форме большой волны, и трехфазная ладово-интонационная драматургия — это параллельные процессы. Причем в становлении ладовой интонационности и формообразовании большую роль играет фактура, расчлененная на отдельные блоки со своим внутренним «укладом». Сочетание различных фактурных приемов: полифонического (имитационного и подголосочного), полифонно-гармонического, гетерофонного, создающих ткань разной степени плотности и насыщенности, — всё это находится в прямой связи с этапами ладогармонического становления. Говоря о фактуре как средстве реализации звуковысотных отношений, необходимо также указать на расслоение, стратификацию музыкальной ткани по вертикали, и главное — переменность функций голосов.

Музыкально-динамический процесс, абстрагируясь от конкретных музыкально-речевых оборотов, можно представить как поступательное накопление «инакости», утверждение обретенных звуковысотностей и, наконец, рассредоточение, утрату отдельных элементов. Образуется также своеобразная ладовая волна, соответствующая драматургическим функциям. В итоге 12-тоновость презентуется модально, то есть, в отличие от серийности, она может участвовать в ... (здесь пропуск в книге - Янко Слава)... иных комплек-

сов, которые суммируются в итоге. При этом одни ступени оказываются устойчивыми, другие — подвижными (функции могут меняться); возникающий энгармонизм, по сути дела, является ультрахроматизмом.

Важно также заметить, что гармоническая вертикаль разной фактурной природы различается и по плотности, и по консонантно-диссонантному напряжению: в экспозиционной зоне хроматизм рассредоточен (хроматизм на расстоянии) по горизонтали и по диагонали; в развитии,

97

особенно в кульминационном, он «стыкован» (с откровенным перечислением: V — Vb, VII — VII#, III — III#). причем ритм сгущения и разряжения диссонантности тоже меняется.

В № 6 («Туманы») демонстрируется иной вид тональной структуры. При специфичности фактуры в ней наряду с линейностью существенная роль отводится аккордовости как результату синхронности ритма, а также гетерофонии. Гармонический облик песни определяется как методом работы со звукорядом, так и взаимодействием гармонических комплексов на расстоянии. С точки зрения ладовой драматургии здесь образуется любопытная картина: если в № 2 формируется

крешендирующая волна, то здесь, в № 6, — декрешендирующая, рассредоточивающая ладовую плотность.

2. Ладовый рельеф нередко приобретает контуры *восходящей волны*, имеющей аналогию в крешендировании (накопление, расширение, обогащение) каких-либо свойств, качеств и проч. Путь к цели может быть и не прямолинейным: измененные построения на новом «витке», спады и подъемы, постепенное «взятие» высоты.

В творчестве Шостаковича волновая драматургия, как отмечает Бобровский, несет особую семантическую нагрузку, и эта логика музыкальной композиции не могла не отразиться на высотно-гармонической системе, ее активном компоненте.

Проследим эти процессы на произведении «Казнь Степана Разина», наряду со Вторым виолончельным концертом и Одиннадцатым квартетом вносящем заметные сдвиги стилевого направления, в том числе и ладоинтонационной драматургии.

Первый раздел, состоящий из цепи вариантно развивающихся куплетов, дает богатое представление о ново-modalной технике Шостаковича. Ее существо — не в красочной вариантности, а в таком сочетании устойчивого и подвижного, стабильного и мобильного, которое приводит к целостной оригинальной системе звукосочетаний. Основная эпическая тема, следующая сюжетной программности, опирается на 8-тоновый звукоряд, выразительно-интонационная сила которого — в зловещей замкнутости тритона (I — V_b — I) и «вопиющей» трагичности (I — VIII_b). Суровость гармонии находится в полном соответствии с мелодическим обликом темы. Звучит тонический органнй пункт и линейное аккордовое последование, несколько позже добавленные варианты VI и II(низкой)ступеней будут иметь существенное значение на последующих этапах ладоинтонационного развития:

21 а. Д. Шостакович. «Казнь Степана Разина» Moderato non troppo



21 б



Драматический контраст уже на этой начальной стадии достигается своеобразной ладовой драматургией, а именно противопоставлением «темнейшего» локрийского и «светлейшего» дорийского звукорядов:

21 в




Следующий эпизод (цифры 3 и 4) возрождает первоначальную ладовую ситуацию, но в обогащенном варианте, соответствующем кульминации в формообразовании. Наряду с экспонированными ступенями лада появляются новые существенные детали: II низкая, VII низкая, крайне обостренное одновременное звучание не только *d — des*, но и *a — as*. Раздвоение опорной ладовой оси (*d — a, des — as*) предвосхищает дальнейший синтез ладотональных сфер:

99

21 г





В последующих эпизодах разрабатывается принцип модальной переменности (чередование натуральных и альтерационных фрагментов) и все более рельефно выступают обороты, относящиеся то к сфере *d*, то *des* — той раздвоенной тоники, которая прозвучала в самом начале произведения. Гармония приобретает все большую активность — построение созвучий путем вертикализации отрезков звукоряда, достижение особых фонических эффектов от сопоставления жестких и мягких диссонантных созвучий, оригинальное сочетание оборотов как бы разных гармонических областей.

Кульминация первого раздела (цифра 12) завершает процесс модальной драматургии, основанной на постепенном выявлении ресурсов синтетического ладообразования. Фактурная многослойность эпизода находит отражение в комплексности ладовой организации. В целом здесь получает наивысшее выражение то раздвоение единого, которое было намечено в начале сцены, а именно: окончательное формирование двухоктавного звукоряда на основе однотерцовой тоники, соотношение по вертикали и горизонтали различных звукокомплексов, избранных из синтетической шкалы звуков:

100

21 д



Обращают на себя внимание скользящие гаммы хора, создающие дополнительный ладофонический эффект. Наиболее яркий гармонический штрих этого раздела — выявление тоники *d* — *des*, то есть раскрытие «тайны» ладовой организации, завершение ладово-драматургического «сценария».

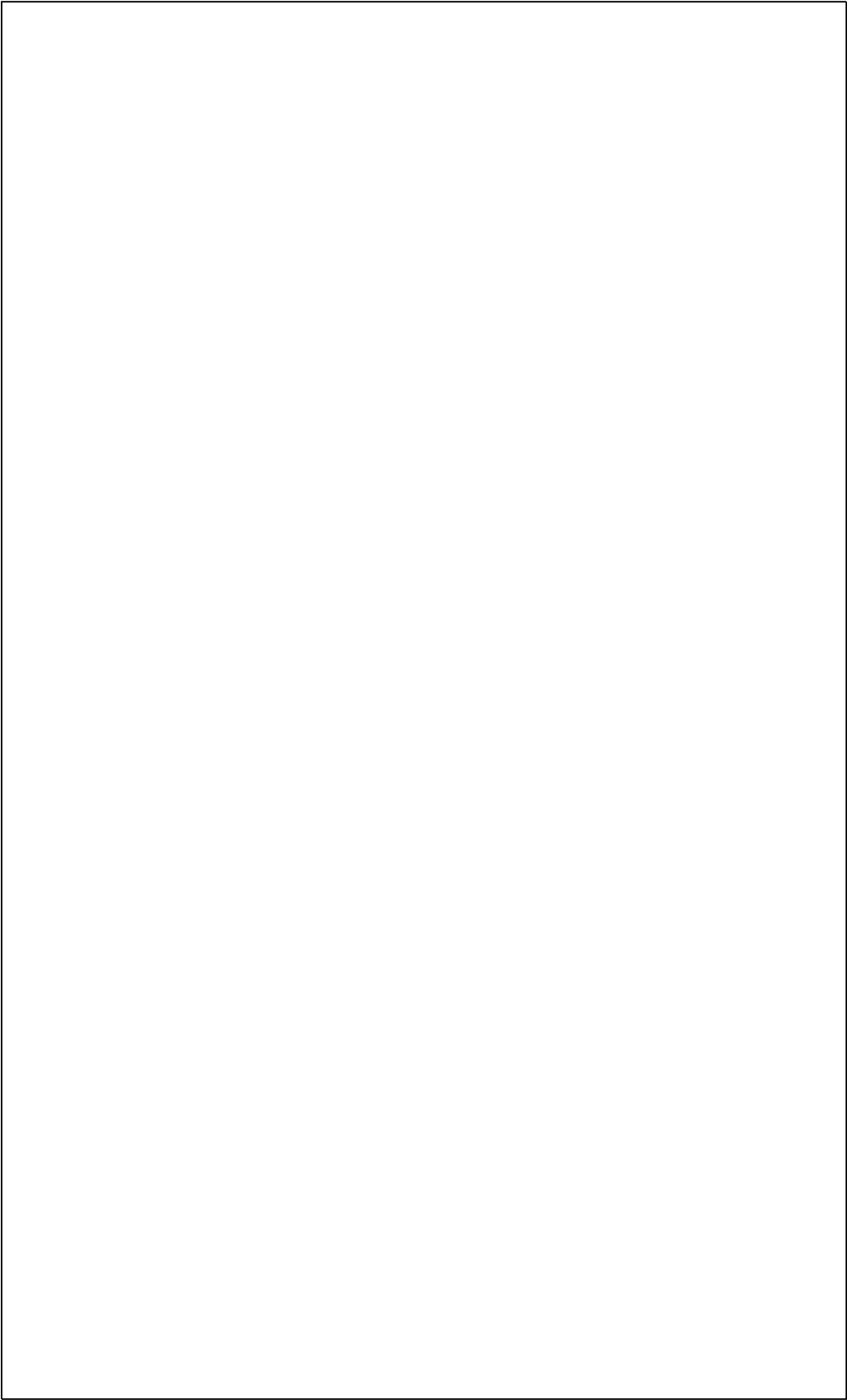
Волновая драматургия в раскрытии ладового потенциала, описанная выше (полная волна и полуволна), не исчерпывает возможных вариантов ладостановления или ладовой презентации. Особый тип ладового рельефа, в отличие от волнового, — это *линейный профиль*, отличающийся относительной устойчивостью ладового состава, но получающий движущие импульсы от иных факторов.

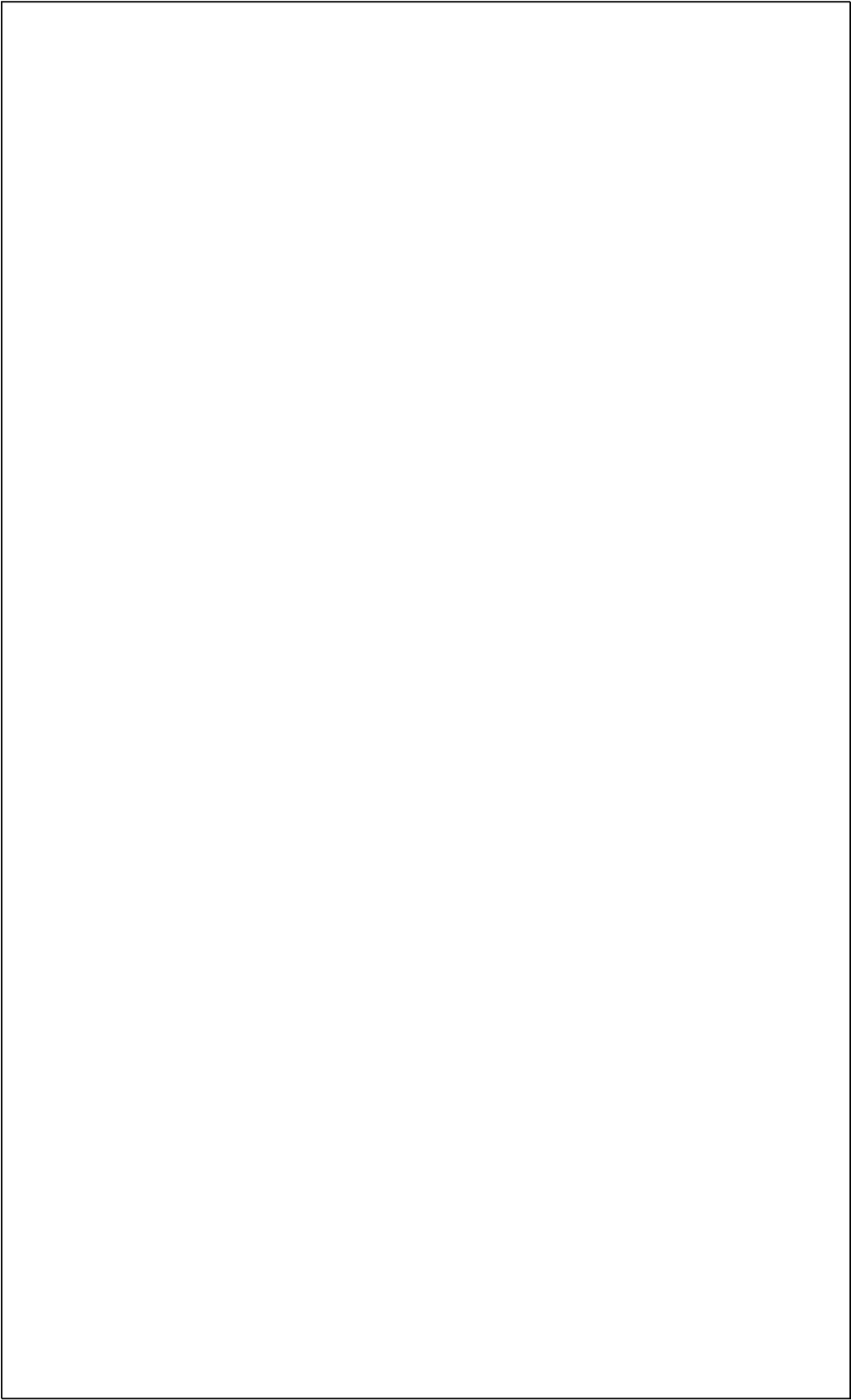
3. Проследим действие принципа *равнолинейной ладовой драматургии*

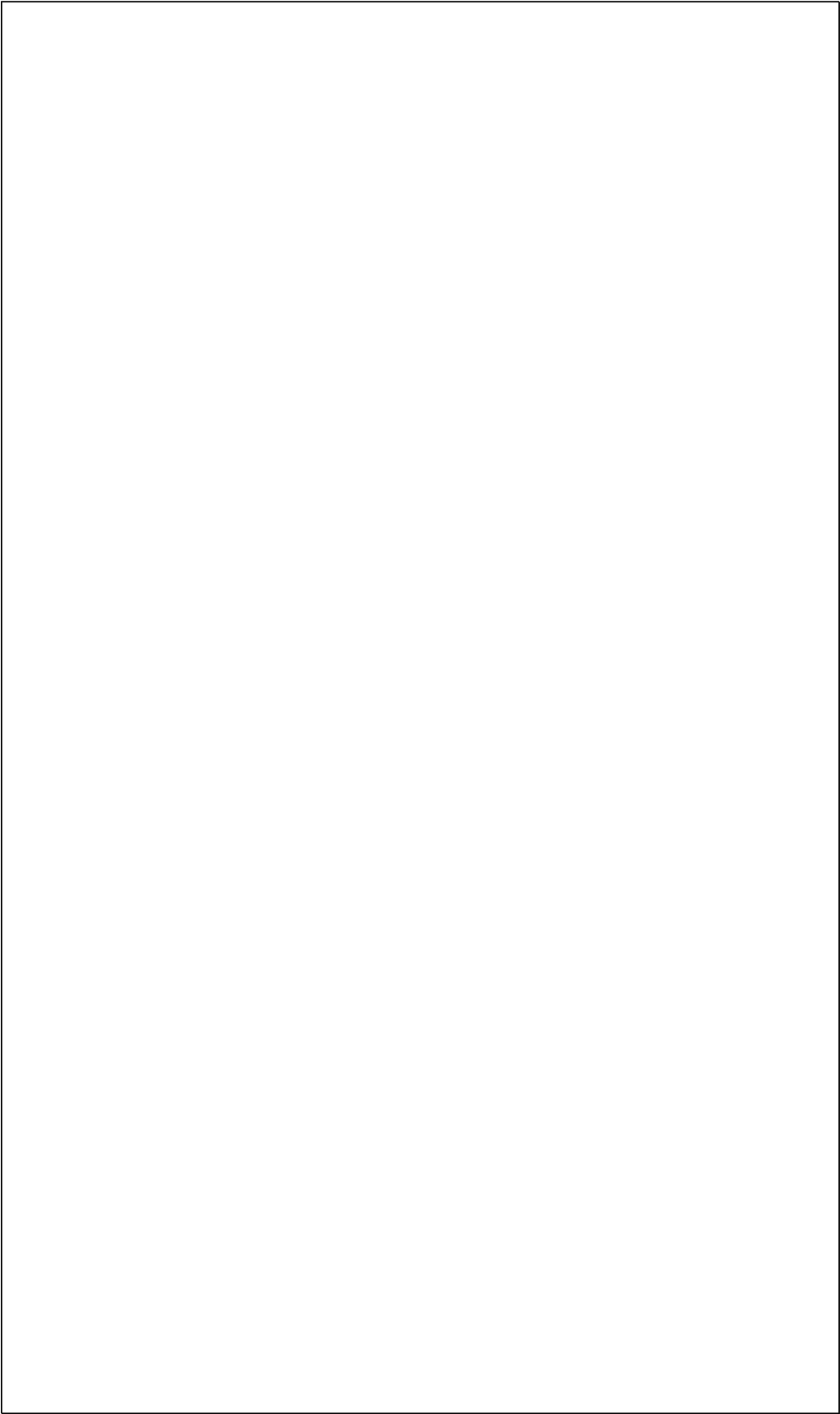
3. Проследим действие принципа *равнолинейной ладовой драматургии* на песне «Не белы снеги» из оперы «Мертвые души» Щедрина:

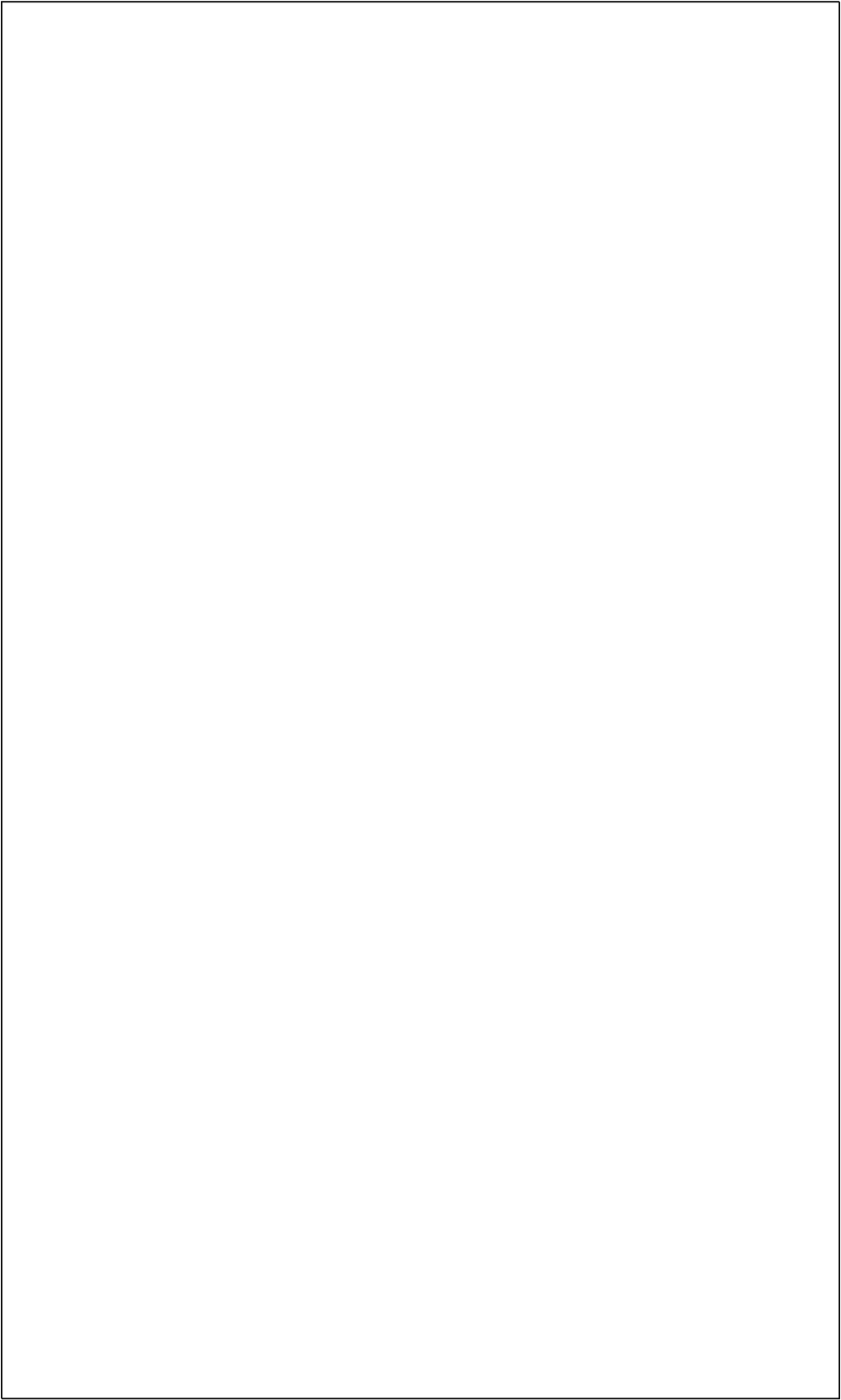
22. Р. Щедрин. «Мертвые души»

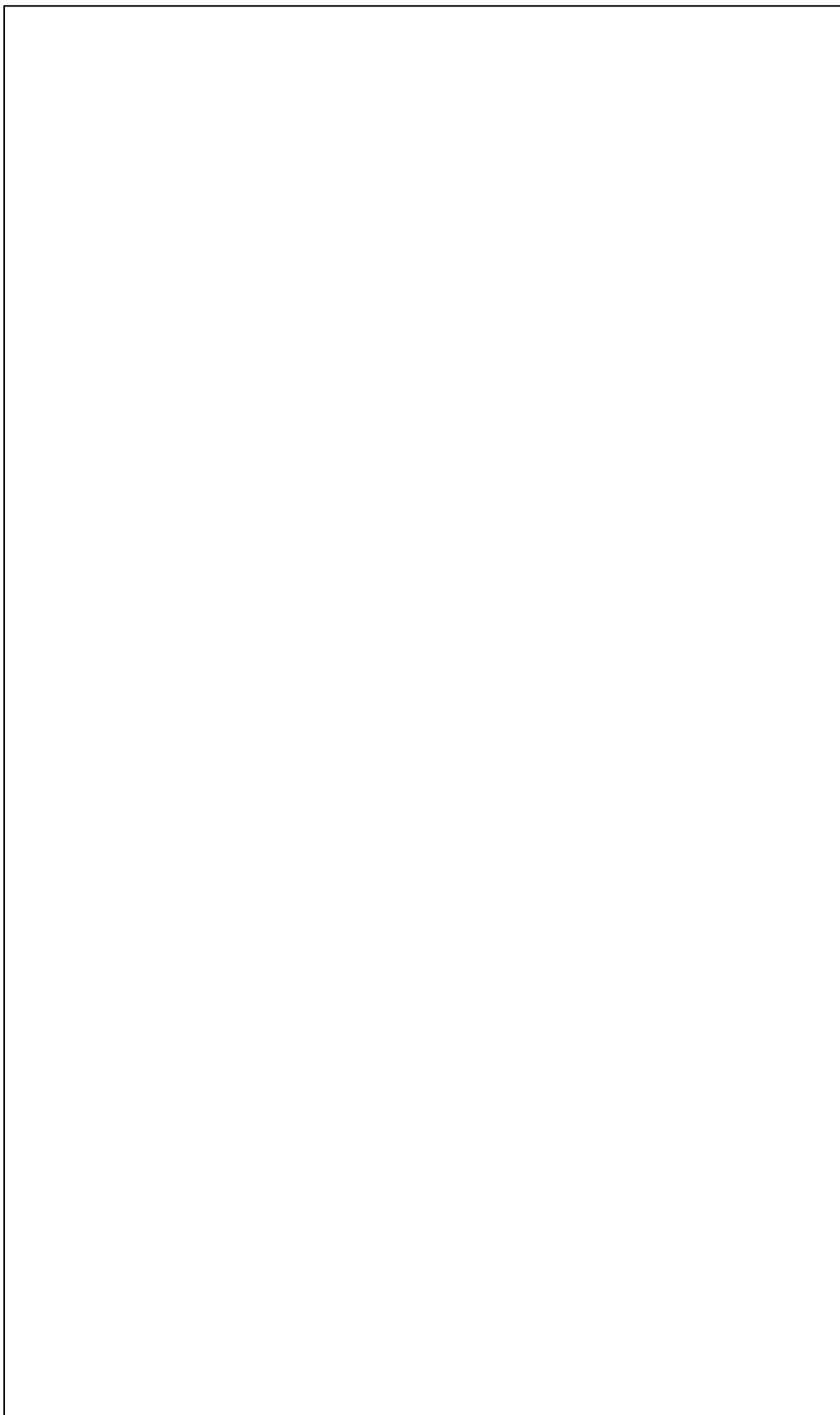
* В русской народной манере пения.











Написанная в духе старых ямщицких песен на подлинный народный текст (без цитат), она, однако, представляет собой образец новой модальности. Расход ладовой «энергии» нельзя назвать здесь экономным: уже в первом построении («Не белы, белы снеги, ох, не белы снеги во чистом поле») исчерпывается 12-тоновый звукоряд, причем восемь звуков — в первой музыкальной фразе. Значит, не в обновлении ладового состава, не во временной перспективе заключена драматургическая «пружина» развертывания звуковысотности. Она проявляется в вариантности

интонационных оборотов, сочетающих как бы натуральные и альтерированные ступени, по существу, 12-ступеневого лада: в «поведении» тональных устоев (центрального и побочных), смысл которого не лежит на поверхности; наконец, в сочетании трех координат (горизонтальной, вертикальной, глубинной) фактуры. Плотность фактуры и плотность звуковысотной ткани тесно взаимосвязаны и в целом подчинены становлению художественно-образных характеристик, Развитие по горизонтали, начинаясь с одноголосия, переходит затем в устойчивое двухголосие (соло меццо-сопрано и соло контральто в оркестре), основанное на модальной 12-тоновости с переменными устоями.

Вертикаль, насыщенная кластерным фонизмом, трактуется как самостоятельный высотноритмический пласт, функционирующий в качестве сопровождения и живущий в то же время своей внутренне интенсивной жизнью. Сочетание асинхронной и синхронной ритмики с горизонтальной и вертикальной хроматикой создает гармонические блоки, звучащие в пространственно-временной перспективе.

Соотношение трех координат фактуры регулируется драматургическим темпом, который, то замедляясь, то ускоряясь в отношении звуковысотной плотности, приходит в итоге к напряженной кульминации. Создается линия нагнетания в виде полуволны, которая только отчасти регулируется модальной «инаковостью». Это позволило нам сделать предположение об относительной равнолинейности модального рельефа: 12-тоновая шкала, уплотняясь и разряжаясь, остается константным началом звуковысотной организации.

Щедрин писал, что «важнейшую драматургическую и смысловую роль играет противопоставление суетного мира помещичьих картин эпическому спокойствию народных сцен» (из программы к спектаклю, с. 11). Звуковысотное решение, найденное для песни «Не белы снеги», играющей главенствующую роль в опере, во вступлении к I действию, сохраняется в основных своих принципах и в последующих действиях.

Итак, рассмотрев ладовый рельеф ряда произведений, мы можем констатировать, что модальность и композиционная структура оказываются тесно связанными через формы драматургического развития.

§ 7. Модальность и поэтика музыкальных средств

Модальность — это такой слой музыкально-композиционных средств, в котором «объективируются» различные художественные задания, разнохарактерные творческие манеры. Поскольку модальность может быть непосредственно ориентирована как на национальный, так и на авторский стиль, постольку ее ресурсы могут быть претворены как в целях своеобразного «сотворчества», так и заимствования, «подражания».

Различают два типа общения с источником. «Стилизационное подражание» (термин Лихачева) — это своеобразное творчество, при котором заимствуются поэтика выразительных средств, формотворчество. «Нестилизационные подражания» не развивают материал, а только заимствуют его отдельные элементы, используемые как украше-

108

ния в мозаичной новой композиции. Инкрустация элементов одного, обычно яркого в стилистическом отношении произведения в другой инородный текст создает полистилистические наложения.

В современной музыке встречаются как стилизационные, так и нестилизационные подражания. Для первого скорее характерна опора на фольклорные слои, чем на авторские стили; для второго, наоборот, существенное значение имеют стилистические признаки того или иного времени (эпохи), композитора.

Модальность — это существенный компонент стилеобразующей системы. Ресурсы ладообразования и ладостановления, особенности ладовой интонационности - все это может стать характерной техникой композиции.

1. Нестилизационное подражание и модальность

1. *Нестилизационное подражание и модальность* могут быть рассмотрены на многих музыкальных произведениях XX века, и особенно, может быть, его второй половины в связи с развитием тенденций к цитированию, коллажу, инкрустированию инородных интонационных формул.

Стилистический диссонанс нередко становится особым поэтическим приемом, в порождающем слое которого лежит дуализм таких оппозиций, как война — мир, жизнь — смерть, определенность — неопределенность, случай — закономерность и т. д.

Так, в произведении «Звоны» Щедрина (Второй концерт для большого симфонического оркестра) контрастная образность нашла драматургически заостренное воплощение в противоплагании двух «музык», двух звуковысотных систем — хроматики и диатоники (например, цифры 1 и 23 — трубы и тромбоны).

Если 12-тоновость, сопряженная с серийным методом, способствует созданию атмосферы высокого эмоционального накала, предельной концентрации звуковысотных элементов на единицу времени (неповторность тонов), то 7-тоновый звукоряд и модальная техника ассоциируются с идеями покоя и умиротворенности (рассредоточение ладовой напряженности, активная повторность тонов).

Каждый тип систем диктует и свои гармонические элементы: мир хроматики насыщен плотными кластерами (*tutti*, оркестровые группы) и звукомассами, сотканными из алеаторной или более традиционной полифонии; мир диатоники противопоставляет секунде терцию и кварту, аккордовые вертикали. Большой интерес для анализа гармонии представляет в этой партитуре *полифония пластов*, также стоящая в одном ряду с художественно-образной и ладоинтонационной драматургией.

В каких-то отношениях сходное противопоставление звуковысотных слоев, основанных на хроматике и диатонике, а вернее, инкрустаций заимствованных «поэтических оборотов» в иную по времени стилевую систему, наблюдается в «Драматической песне» Слонимского. В хроматическую ткань произведения вкраплены модальные фрагменты, а именно древнерусские песнопения («На рождество богородицы», «Иже херувимы» и др.). Контраст, стилистический диссонанс, доведенный до крайнего проявления, становится художественным приемом оформления кульминации произведения, вершины драматургической волны.

Нестилизационные подражания (в их единстве с модальностью) — нередкое явление в современной музыке, и в частности советских композиторов конца 70 — 80-х гг.: А. Шнитке, Н. Сидельникова, Н. Пейко, Г. Канчели (Пятая симфония), Р. Леденёва («Слово о полку Игореве»), Б. Тищенко, Р. Бойко («Гуцульская рапсодия»), В. Кикты («Фрески Софии Киевской»), О. Янченко (Симфония № 3 «Белая вежа»).

109

2. Стилизационные подражания,

2. *Стилизационные подражания*, основанные на фольклорной ладовой интонационности, — область творчества, которая тесно смыкается с той или иной авторской стилевой системой.

В самом деле, ранний Стравинский — это творческая стилизация или индивидуальный авторский стиль? В «Петрушке», считает Асафьев, Стравинский впервые стал самим собой, «впервые заговорил самостоятельно своим блестящим и сочным языком». Неслыханное завоевание русской музыки заключалось в том, что Стравинский «раскрыл энергию диатонического русского мелоса во всей широте и полноте, установил, как свободный и „самостный“ принцип, господство лада, а не как состоящее на службе у мажора и минора, привлекаемое для стилизационных целей и только для архаической окраски недоразвившееся „образование“»²⁹.

«Петрушка» проложил путь к «Весне священной», «Байке», «Свадебке» и другим сочинениям первых двух десятилетий, открывшим всему миру новые возможности музыкального искусства.

Изучение модальной основы этих сочинений, как и специфики звуковысотной системы, формирует необходимый базис для раскрытия стилеобразующего значения многих элементов, в том числе гармонии. Особый интерес в ладоинтонационном отношении представляют произведения, написанные в период 1914 — 1917 годов — «Прибаутки», «Колыбельные кота», «Байка», «Три песенки для детей». В них формируются принципы, которые лягут в основу «Свадебки», «Четырех русских песен», «Сказки о беглом солдате и чёрте», «Мавры», — «изумительных по совершенству работ, именно в плане усвоения народной музыкальной речи и возникновения на этой основе новых принципов оформления»³⁰.

Эти новые принципы работы с музыкальным материалом, вернее даже творение его, небезынтересно проследить на вокально-инструментальных сочинениях (1914 — 1916).

Ладовая структура произведений как существенная форма этого «усвоения народной музыкальной речи» может быть рассмотрена в разных ракурсах. Например: а) так называемые архаические лады, ладовые попевки небольшого объема как часть сплошного синтетического лада (см.

«Прибаутки», «Свадебку» и др.); б) функциональная дифференциация слоев фактуры и образование относительно самостоятельных ладовых сегментов («Три истории для детей», «Колыбельные кота», № 3); в) синтетические лады как результат действия попевочного принципа и ладового рельефа произведения («Байка», «Четыре русские песни»); г) фактура и ладовая организация, мелодико-линейная, полимелодическая ткань, гетерофония, ударно-кolorистическое использование аккордов, тембровые комплексы; д) «поведение» устоев и неустоев, средства их воплощения в гармонии.

Стравинский, давший мощный импульс к созданию оригинальных звуковысотных структур, оказал косвенное влияние и на советских композиторов среднего поколения — «новую фольклорную волну».

Стилизационные подражания, реализованные через конкретную модальную организацию, могут быть рассмотрены в музыке Щедрина («Озорные частушки», Первый концерт для фортепиано с оркестром, фрагменты оперы «Не только любовь»), Гаврилина («Русская тетрадь», «Деревенские эскизы»), Н. Сидельникова («Романсеро», «Русские сказки»), Шнитке («Гимны»), Эшпая («Песни горных и луговых мари»), В. Салманова («Лебедушка») и многих композиторов союзных республик.

²⁹ Асафьев Б. Книга о Стравинском, с. 30, 35.

³⁰ Там же, с. 88.

110

На Западе показательны сочинения Бартока («Микрокосмос»), Кодая (Psalmus Hungaricus), Л. Яначека («Катя Кабанова», «Дело Макропулоса» и др.), Лютославского («Буколики»), Бриттена («Военный реквием», «A Ceremony of Carols»), Орфа («Кармина Бурана»), де Фальи («Ночи в садах Испании» для фортепиано с оркестром, «Семь испанских популярных песен»), Вилла-Лобоса («Бразильские бахианы», «Шоро»), Копленда (Джаз-концерт для фортепиано с оркестром), Гершвина (прелюдии, «Рапсодия»).

Проблема «модальность и стиль», несмотря на большое количество работ о ладовой организации, еще ждет своего разрешения.

§ 8. Методические рекомендации

Необходимость рассмотрения модальной техники диктуется необычно возросшей ролью экстра-мажоро-минорных ладовых структур в современной музыке. В ряду существенных причин этого — усиление интереса к национальным традициям, культуре прошлого в художественном процессе. Модальность, имеющая непосредственное отношение к фонической, ладозвукорядной основе композиции, — существенный компонент звуковысотной системы, которая в целом может приобретать облик централизованной или децентрализованной организации.

Поскольку объектом изучения является музыкальное произведение, постольку закономерна его тесная связь со структурой текста, конкретной формой звуковой ткани, воплощавшей художественный замысел, становлением музыкального звучания в целом. Обозначим некоторые операции, важные при подходе к модальной организации.

1) Установление ладовой основы путем анализа звукорядного

«устройства», ладового материала, воплощенного в целом произведении или на отдельных участках его формы.

2. Определение типов модальности в соответствии с ее систематикой. Не исключено при этом, что структурный принцип как основание деления может оказаться вследствие своей «обозримости» более доступным для анализа.

3. Выявление «ладового профиля» произведения, а также семантики ладофонических эффектов в связи с композиционным и драматургическим замыслом.

4. Наблюдение за «механизмом» ладовой организации. Для этого: а) установление типа тональной структуры в зависимости от того, имеет ли место ориентация к центральному тону (другому элементу, выполняющему его функции) или ряду сменяющихся тонов; б) анализ ладовой интонационности, ее проявления в горизонтальной и вертикальной координатах фактуры; в) выявление специфических принципов организации, в их числе симметрии и др.

5. Рассмотрение гармонической вертикали и ее форм — аккордики, фактурно-гармонических комплексов. При этом важно обращать внимание на выбор средств и их сочетание во взаимодействии с композиционной логикой,

6. Суммирование наблюдений над модальностью в плане стиливого подхода, имея в виду принцип единства художественных приемов и художественного содержания. Особое значение приобретает сравнительное рассмотрение произведений, типологическое исследование.

Представления, сформировавшиеся на данной стадии изучения гармонического языка, послужат базой для рассмотрения современной тональной системы.

111

Музыкальная литература

Бабаджанян А. Пьесы для фортепиано (М., 1969): «Вагаршапатский танец», «Экспромт»

Барток Б. Микрокосмос: № 33, 59, 64, 70, 90, 99, 100, 102, 103, 105, 108, ПО, 116, 125 — 128, 130, 136 — 138, 149, 151, 152.

Импровизации на венгерские крестьянские песни для фортепиано

Избранные хоры (М., 1981)

Буцко Ю. «Свадебные песни», кантата

Вилла-Лобос Э. «Душа Бразилии» (Шоро № 5). — В сб.: Избранные произведения композиторов Латинской Америки для фортепиано (М., 1966)

Гаврилин В. Деревенские эскизы. — В сб.: Пьесы для фортепиано (М., 1976)

«Военные письма»

Дебюсси К «Эстампы»: «Пагоды», «Вечер в Гренаде», «Сады под дождем»

«Образы». *Первая серия*: «Отражения в воде», «Памяти Рамо»; *Вторая серия*:

«Колокольный звон сквозь листву», «Развалины храма при свете луны»

«Детский уголок»: «Колыбельная Джимбо», «Снег танцует», «Кукольный кэжуок»

Прелюдии. *Первая тетрадь*: II, V, VIII — X; *Вторая тетрадь*: XIII, XV, XVII

Кабалевский Д. 24 прелюдии для фортепиано

Канчели Г. Симфония № 2 («Песнопения»), № 3 (анализ древнего диатонического напева)

Кара Караев А. 24 прелюдии: № 5, 7, 18

Шесть детских пьес для фортепиано (М., 1973)

Мессиян О. Прелюдии: «Спокойная жалоба», «Голубь», «Умершие мгновения», «Легкое число»

Орф К. «Кармина Бурана», «Катулли Кармина»

Прокофьев С. Обработки русских народных песен, соч. 104

«Александр Невский» (кантата): № 6 «Мертвое поле»

Равель М. «Мадагаскарские песни»

Пять греческих народных мелодий. — В сб.: Вокальные сочинения (М., 1975)

Три народные песни — там же

Свиридов Г. «Слободская лирика»: семь песен на слова А. Прокофьева

«Курские песни»

«Деревянная Русь»

Три хора из музыки к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»

«Отчалившая Русь»

Поэма «Ладога»

Хоровая поэма «Концерт памяти А. А. Юрлова»

Сидельников Н. «Сокровенны разговоры»

Слонимский С. Песни трубадуров

Экзотическая сюита

Стравинский И. Три сказки для детей. Четыре русские песни. — В сб.: Избранные вокальные сочинения (М., 1968)

«Пять пальцев», Три легкие пьесы для фортепиано в три руки, Пять легких пьес в четыре руки. — В сб.: Сочинения для фортепиано, т. 1 (М., 1981)

«Колыбельные кота»

Тактакишвили О. Концерт № 2 «Горные напевы» для фортепиано с оркестром

Тертерян А. Симфония № 2, II ч.

Симфония № 3, II ч.

Фалья де М. Вокальные произведения (М., 1976)

Избранные пьесы для фортепиано (М., 1974)

Хачатурян А. Виолончельный концерт (главная партия) «Детский альбом», I ч. № 9; II ч. № 3, 5, 8

«Гаянэ». — В сб.: Избранные отрывки из советских опер и балетов (М., 1952)

Чайковский Б. Соната для скрипки и фортепиано

«Камерная симфония», II ч.

Шостакович Д. 24 прелюдии, соч. 34: № VI — VIII

Квартет № 9, ч. I

Симфония № 10 (тема вступления)

«Из еврейской народной поэзии»

«Испанские песни»

Щедрин Р. Альбом пьес для фортепиано: «Девичий хоровод», «Поэма», Скерцино, «Я играю на балалайке», «Подражание Альбенису», «Тройка»

Хоры разных лет (М., 1974)

Четыре хора на стихи А. Твардовского: № 1, 2

112

Эшпай А. Три марийские мелодии для кларнета и фортепиано «Венгерские напевы» для скрипки и фортепиано «Венгерская тетрадь»: 25 венгерских песен для фортепиано

Теоретическая литература

Проблеме лада в современной музыке посвящено немало литературы.

Состояние науки о ладе отражено в сборнике «Проблемы лада» (Л., 1972), в котором содержатся статьи как общетеоретического плана (А. Н. Должанского, Ю. Т. Кона), так и о творчестве советских и зарубежных композиторов (Н. Н. Юденич, М. М. Скорика, В. П. Бобровского, С. М. Сигитова).

Ладовому творчеству отдельных композиторов посвящены также статьи М. Е. Тараканова «О ритмической природе лада в музыке Прокофьева» в кн.: «Стиль симфоний Прокофьева» (М., 1968),

А. Н. Должанского «Александрийский пентахорд в музыке Д. Шостаковича» в кн.: «Дмитрий Шостакович» (М., 1967),

книга М. М. Скорика «Ладовая система С. Прокофьева» (Киев, 1969),

Ю. Н. Холопова «Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана»

в кн.: Музыка и современность, вып. 7 (М., 1971),

В. Н. Холоповой «О теории Эрне Лендваи»

в кн. «Проблемы музыкальной науки» вып. 1 (М., 1972).

Среди работ последних лет — книга «Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича» Э. П. Федосовой (М., 1980),

«Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана» С. А. Закржевской (Ташкент, 1979).

В книгах Ю. Н. Тюлина «Натуральные и альтерационные лады» (М., 1971),

Л. А. Мазеля «Проблемы классической гармонии» (М., 1972),

Т. С. Бершадской «Лекции по гармонии» (Л., 1978, с. 184 — 190) имеются разделы, связанные с проблемами современной музыки. Такого рода сведения содержатся и в обзоре Т. Б. Барановой «Понятие модальности в современном теоретическом музыкознании» (М., 1980), как и в других статьях того же автора. Монография И. Я. Пустыльника «Принципы ладовой организации в современной музыке» (М., 1979) — один из последних трудов на эту тему.

Автор этих строк опубликовал очерк «Ладозвукорядный материал» в серии:

Гуляницкая Н. С. Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов муз. вузов, лекц. 1 (М., 1977).

Глава четвертая. Тональность

Современная музыка есть музыка гармоническая, проблема ее развития есть проблема развития гармонии. Поэтому основной подход к ее разрешению есть подход от принципов гармонии, понимаемых шире, чем школьное понятие о предмете, а именно: как подход от принципов логики музыкального мышления, не разделяющих текучей гармонии произведения от его формы, а объясняющих форму гармонии.

В. Беляев

§ 1. Общие сведения

Тональное мышление, сложившееся к XVII веку и безраздельно господствующее три века, не утратило своего значения к XX веку — в творчестве композиторов разных национальных культур. К ним относятся Скрябин, Рахманинов, Стравинский; Дебюсси, Сати, Руссель, Равель, Мийо, Онеггер, Пуленк; Респи, Малипьеро, Казелла; Барток, Кодай, Мартину, Яначек; Шимановский; де Фалья, Вилла-Лобос, Чавес; Хиндемит, Орф; Уильямс, Бриттен; Айвс, Пистон, В. Томпсон, Копленд; Сибелиус. Этот далеко не полный перечень русских, французских, итальянских, венгерских, чешских, польских, испанских, латиноамериканских, немецких, английских, американских, скандинавских композиторов может быть продолжен.

Особо следует сказать о тональном мышлении советских композиторов, унаследовавших и развивших оригинальные национальные традиции. Тональная система, обогащенная находками в сфере невысотных параметров (ритма, динамики, тембра и др.), характерна для стилевой системы композиторов старшего поколения — например, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалева, Хренникова, Свиридова, Пейко, Локшина, а также композиторов более молодого поколения — Б. Чайковского, А. Эшпая, Щедрина, Гаврилина, Слонимского, Тищенко, А. Петрова и многих других.

Возникновение так называемой новой тональности, пришедшей на смену классической, — это потребность говорить новым языком о новых явлениях нового времени. И заблуждаются те зарубежные музыканты, которые говорят о «распаде» тональной системы, «вытеснении» ее 12-тоновой системой в творчестве «серьезных» композиторов, образующих *main stream*, главное направление современной музыки. О художественном потенциале централизованных систем, их стилистических возможностях, «способности» удовлетворять разнообразные идейно-эстетические запросы говорит историко-культурная устойчивость, постоянное эволюционирование в «конфронтации» с тенденциями децентрализации и широкое признание в настоящее время их выразительных и коммуникативных функций.

Если художественный метод одних композиторов, например Хиндемита или Бриттена, Прокофьева или Свиридова, «устойчив» в отношении ориентации на тональные принципы, то

других, например Стравинского или Лютославского, Щедрина или Салманова, — допускает «сдвиги» в технике композиции, сочетание различных звуковысотных систем.

Поскольку современное музыковедение еще испытывает затрудне-

114

ния в толковании многих базисных (не говоря уже о производных) терминов, постольку сразу же следует условиться *тональной* называть звуковысотную систему, в которой имеется централизация, выраженная в наличии тонального центра, *атональной* — децентрализованную систему, в структуре которой тоничность принципиально избегается или не имеет существенного значения. При этом наличие системности в том или ином музыкальном объекте не есть, на наш взгляд, доказательство тоналности; упорядоченность, организованность, подчинение определенному принципу в целях создания целостности — задача, которая по-разному решается и воплощается в различных типах звуковысотных структур.

Одной из центральных проблем современного искусства, как уже говорилось, является изучение стиля на разных уровнях — стиля, направления, течения, школы, автора. Тональная система в ее общем и особенном преломлении может раскрыть многое в познании его внутренних закономерностей.

Приступим к ознакомлению с тональной организацией, начиная с наиболее общих вопросов.

§ 2. Определение понятий

Понятие «тональность»

Понятие «тональность» (Tonalität — *нем.*, tonality — *англ.*, tonalité — *фр.*, tonalità — *итал.*, tonalidad — *исп.*) многозначно в современных теоретических концепциях: у нас оно недостаточно соотносено с понятием «лад», «ладотональность»; за рубежом, в частности в англоязычной литературе, — с «key», иногда «mode».

В отечественной терминосистеме, описывающей высотность, ясно ощутимо «движение» понятий на протяжении не только века, но и относительно коротких промежутков (10-е, 20-е, 30-е годы; начало 60-х, 60-е, 70-е годы), которое отразилось главным образом на семантике «лада» и «тональности». Отметим лишь, что при анализе развития этой терминологической системы важно учитывать, с одной стороны, процессы изменения соотношения между означаемым и означающим во временном развитии, в динамике, а с другой — рассматривать взаимосвязи, возникающие с другими терминами в некоей статике, на данном временном отрезке.

В результате «самодвижения» понятия тональности и лада сейчас оказались скорее в том соотношении, которое было в начале века, нежели в его середине. Судя по ряду высказываний таких выдающихся музыкантов, как Танеев, Яворский, Беляев, Катуар, понятие «тональность» прежде не ограничивали «высотным положением лада», а наделяли его существенными признаками звуковысотной (тональной) системы. Сошлемся на некоторые примеры.

К известным высказываниям Танеева о тональной системе, сделанным во Вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма», добавим следующее. В очерке «О музыке горских татар»¹ композитор, анализируя своеобразие национального музыкального мышления, рассматривает звуковысотную систему песен сквозь призму двух понятий — «тональность» и «лад», причем первое выступает как общее, а второе — как единичное.

Катуар, характеризуя диатоническую систему, называет ее «простейшей тональной системой». Описывая «церковные лады», он замечает, что в них «не было осознано значение тоники как центра тональной системы, не было, стало быть, и определенного чувства тонально-

¹ В кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева. М., 1947, с. 195 — 212.

115

сти». Существенны также применяемые им термины: мажоро-минор как «общая тональная система» из десяти тонов по квинтам, «середитональное отклонение», «одна сложная тональная система» и др.².

Как же мыслился «механизм» тональной системы в то время, когда стали фиксировать ее «распад»? Как раскрывалась ее структура? Здесь уместно вспомнить высказывания Яворского. В воспоминаниях о своем учителе С. И. Танееве он дает описание «ведущих принципов гармонических оперативных средств».

Выделим наиболее существенные из них:

1. Наличие «хроматической двенадцатизвучной шкалы» (хроматического звукоряда).

2. Превращение звукоряда в «тональность»: а) выделение отдельного тона, тоники, из двенадцати звуков шкалы и «объявление его I ступенью» («мелодическая тоника»); б) выбор одного из двух наклонений; в) оформление I ступени в виде большого или малого трезвучия («гармоническая тоника»); г) создание «жестких условий существования тональности» («характеристика тональности»), среди которых — наличие IV — I — V, образование «тональных гамм» (или «гаммы-тональности») из семи ступеней (семь групп, включая хроматизмы).

Кроме того, Яворский проанализировал и практические условия характеристики тональности. Чрезвычайно важно его указание на то, что Танеев «допускал в тональность и другие гаммы»: мажор и минор с II_b мажор с II[#] и VI_b, минор с IV_b и VII[#] («входят в полную гамму»); «как особый прием мышления» допускались построения по «гаммам» — тоновой, тон-полутоновой, полутонотоновой (по малым терциям)³.

Итак, избирая термин «тональная система» для обозначения звуковысотных отношений в самом широком смысле слова, мы будем означать термином «тональность» определенный тип звукоотношений, наиболее существенным признаком которого является *централизация*.

*Тональность — это централизованная звуковысотная система, в функциональной структуре которой ведущее значение имеет тоника как главенствующий элемент*⁴. В содержание, то есть в совокупность существенных признаков понятия «тональность», входят: *тоника* — «ведущая часть» системы, ее центр, влияющий на всю внутреннюю организацию высотности; иерархические отношения между тонами, аккордами, «строениями», отношения, формирующие целостность, отражаемую в функциональной структуре этой тональной системы. В объем — то есть в совокупность «предметов», мыслимых в данном понятии, — входят те звуковысотные организации, которые обладают указанными свойствами.

«Тональность» оказалась таким гибким и подвижным понятием, что подвергалась в нынешнем веке неоднократным изменениям, вернее, логическим операциям — ограничению и обобщению. (Особая проблема — сравнение толкования этого понятия у нас и за рубежом.)

Узкое значение тональности — позиция, транспозиция лада, высота тоники; широкое — упорядоченность, целостность высотной организации.

² Катуар Г. Теоретический курс гармонии. М., 1924 — 1925.

³ Яворский Б. Л. Из воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве. — В кн.: С. И. Танеев: Из научно-педагогического наследия. М., 1967, с. 105.

⁴ Согласно общей теории систем, «централизованная система — это такая система, в которой один элемент или одна подсистема играет главную, или доминирующую роль в функционировании всей системы. Эту часть можно назвать ведущей частью системы, или ее центром. Малые изменения в этой ведущей части отражаются на всей системе, вызывая значительные изменения в ней» (в кн.: Исследования по общей теории систем. М., 1969, с. 266).

116

Так, К. Дальхауз, давая дефиницию тональности, пишет: «Тональность в самом широком смысле означает взаимосвязь между высотами и в более специфичном — систему взаимосвязей между высотами, имеющими тонику, или центральный тон как наиболее важный элемент»⁵. Первая часть определения, по сути дела, означает наличие *системности в объекте*, которое может возникать, однако, не только в музыке, имеющей тонику (например, тотально-рациональные сериальные системы П. Булеза, М. Бэобитта и др.).

Автор, по сути дела, не дает «широкой» дефиниции, так как не выявляет дифференцирующих признаков (*differentia specifica*).

В отечественной теории музыки, как уже говорилось, наблюдаются взаимопереходы понятий. Так, Холопов в последнее время, выражая наиболее обобщенный подход к понятию «тональность», считает, что оно может быть истолковано и как 1) «высотное положение лада» (Способин), и как 2) «иерархическая централизованная система функционально дифференцированных высотных связей», и в наиболее узком, специфическом значении как 3) «система функционально дифференцированных высотных связей, иерархически централизованных на основе консонирующего трезвучия» (то есть «гармоническая тональность»)⁶.

Системность объекта — в продолжение традиций отечественного учения о гармонии — была четко выявлена Тюлиным, Способиным, Скребковым, Берковым и многими другими, применявшими понятия лада, ладотональности. Еще в 1937 году Тюлин, выясняя понятия, недостаточно дифференцированные музыкальной теорией, писал: «...Мы можем определить лад как *логически дифференцированную систему объединения тонов на основе их функциональных взаимоотношений*». И далее, характеризуя тональность с точки зрения «уровня высоты тона как главной опорной точки лада», он добавляет: «Обычно тональность понимается шире, а именно —

как совокупность тонов, свойственная ладу данной тональности», и ссылается на «ладотональность» Яворского — термин, прекрасно выражающий суть понятия⁷.

Это широкое понимание тональности, в частности термин «ладотональность», оказывается весьма существенным инструментом для анализа современной музыки.

Трудности в определении содержания и объема понятия «тональность», установлении его значения особенно наглядно выступают при его соотношении с «атональностью».

Суммируем. Термины «тональность», «тональный» неоднозначны в современных теориях, они могут быть отнесены: а) к высотным связям, имеющим системно-структурный характер; б) к «целостности» звуковысотной системы, в отличие от «суммативности» (обособленности); в) к централизованной системе на основе мажоро-минорных ладов (XVII — XIX вв.), собственно «классической гармонии»; г) к централизованной системе, не основанной на мажоро-минорных ладах (другие ладовые формации или хроматическая шкала).

В дальнейшем мы будем иметь дело в основном с последним случаем, то есть с так называемой новой тональностью, отличающейся от старой и составом тоники, и функциональной структурой целого.

⁵ Dahlhaus C. Tonality. — In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, v. 19. London, 1980, p. 51.

⁶ Холопов Ю. Н. Тональность. — Музыкальная энциклопедия, т. 5. М., 1981, стлб. 564.

⁷ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Л., 1937, с. 60.

§ 3. Типология тональных структур

1. Принципы новой тональности

1. *Принципы новой тональности* могут быть выведены из сочинений разных направлений и индивидуальных стилей начала, середины и последней четверти XX века. Феномены, относимые теорией в свое время к нетональным (например, ряд сочинений раннего Берга, Шёнберга, Веберна, а также Прокофьева, Хиндемита, Бартока и других), воспринимаются теперь иначе, а произведения, трактуемые как тональные, примыкали либо к традиционной тональности, либо к ее модификациям (например, у Пуленка, Мийо, Кабалевского, Мясковского). Это не означает, однако, ни правомерности тотально-тонального подхода, ни необходимости считать атональными произведения, которые не поддаются анализу с традиционных позиций. Необходимость четкого понятийно-терминологического аппарата сказывается здесь наиболее остро. Поэтому вслед за определением понятия «тональность» попытаемся раскрыть его объем, то есть установить распределение «предметов», которые мыслятся в данном понятии, на группы.

Дихотомическое деление (сечение на две части), устанавливающее два противоречащих понятия, бывает полезно только на первой стадии. Так, имея в виду историческую стадийность, есть смысл отделить тональные структуры, связанные с практикой трех предшествующих столетий, от тональных структур, характерных для XX века, а именно классическую тональность от современной тональности (грубо: старая тональность — новая тональность). При этом, однако, объем и содержание второго члена деления остаются невыясненными, так как в них регистрируются отсутствующие признаки.

Деление по видоизменению признака, проводимое теоретиками в связи с теми или иными практическими целями, в целом не привело к созданию авторитетной классификации тональных структур. Выбор признака, как известно, зависит от непосредственной задачи, и в качестве основания деления могут быть привлечены различные признаки делимого понятия. Так, в зависимости от *стадии эволюции тональной системы* Винсент, в частности, выделяет: «тональность церковных песнопений», «тональность ренессансной полифонии», «мажоро-минорную тональность», современную «модальную тональность»⁸. В зависимости от *фактурного склада* Дальхауз выделяет «мелодическую тональность» и «гармоническую тональность», считая характерными признаками последней наличие мажоро-минорной ладовой основы, такой «фундаментальной категории тональной гармонии», как аккорд, и, наконец, наличие гармонической «прогрессии». Вполне справедливо важным свойством тональной гармонии (XVII — XIX вв.) он считает ее формообразующую, конструктивную функцию⁹.

С точки зрения *ладозвуковой характеристики* тональность можно дихотомически разделить на *хроматическую* и *нехроматическую*, включая в объем последней разные типы модальных структур. Классификацию на диатоническую, 10-тоновую и 17-тоновую тональные системы установил Катуар; понятием «хроматическая тональность» пользовались Беляев, Хиндемит и

другие. Следует обратить особое внимание на высказывание Беляева о гармонии Скрябина: «Они (аккорды. — *Н. Г.*) предполагают существование двенадцатиполутоновой гаммы, не хроматической в прежней значении слова, а

⁸ Vincent J. The Diatonic Modes in Modern Music. — Berkeley and Los Angeles, 1951.

⁹ Harmony. — In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, v. 19; Tonality — *ibid.*, v. 8.

118

такой, в которой все ступени имеют самостоятельное значение, то есть где каждый переход со ступени на ступень рассматривается как диатонический шаг» ¹⁰. (Однако термины «диахроматика», «диатонизированная хроматика» и прочие подобные словосочетания, нередко употребляемые в современной литературе, представляются нам малопродуктивными.)

С точки зрения *состава тоники* различают: «трезвучную тональность» (зарубежные концепции), «диссонантную тональность» (Холопов). Модели гармонической тональности дифференцируются по типу тональной структуры: «расширенная тональность», «нерасширенная тональность» (то есть традиционный тип тональной организации). Немалое значение приобрел термин «политональность», который Беляев характеризовал еще в 20-е годы как определенную область тональной техники ¹¹. По признаку расслоения, стратификации тональных, пластов можно в недрах единой тональной системы усматривать политональные и монотональные участки, как и произведения или их части, написанные в политональности и монотональности.

Возможно нахождение и других оснований для деления понятия «тональность». Однако один аспект остается недостаточно изученным, а именно связь типа тональной системы с *авторским стилем*. Творчество некоторых композиторов, например Вагнера, Мусоргского, Скрябина, Стравинского, оказало значительное воздействие на переустройство «механизма» тональности и ее последующую эволюцию. Классическую ладогармоническую систему чаще рассматривают в некоей статике, что, как уже говорилось, оправдано синхроническим подходом. (Отсюда, например, понятие «common practice» — общей нормативной практики Пистона, принятое и развитое за рубежом, в англо-американских гармонических концепциях.) Тем не менее «отклонения» и более решительные «модуляции» от структурных нормативов не только имели место, но, видимо, в значительной мере обусловили динамику эволюции тональной системы.

При таком подходе к тональной системе, являющейся существенным компонентом стилевой системы композитора, возникает возможность установления более дифференцированной типологии тональных структур. С позиций стилевого подхода важно учитывать среди прочих факторов стилеобразующие начала в области: а) элементов системы (аккордика и другие единицы гармонического языка, ладозвукорядная основа); б) взаимосвязи элементов, образующих структуру тональной системы.

Рассмотрение тональности под таким углом зрения будет способствовать установлению стилеобразующих факторов; отсюда окажутся бесполезными понятия типа: тональность Мусоргского, тональность Скрябина, тональность Дебюсси или тональность Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Хренникова, Б. Чайковского... позволяющие получить новую информацию о структуре звуковысотной системы.

2. Типология тональности в музыке XX века

2. *Типология тональности в музыке XX века* — проблема не только не разрешенная, но и не представленная во всей своей определенности. Имеющиеся понятия «мелодическая тональность», «гармоническая тональность», «модальная тональность», «хроматическая тональность», «расширенная тональность» и другие могут быть полезными при анализе ряда явлений современной музыки.

¹⁰ Беляев В. Мусоргский, Скрябин, Стравинский. М., 1972, с. 57.

¹¹ Ю. Паисов считает, что политональность как технический прием, приводящий к совмещению в одновременности двух или более тональностей, это еще не «новая ладовая формация», что политональность — это иная, отличная от тональности ступень ладового мышления» (Паисов Ю. Политональность. М., 1977, с. 53 — 54).

119

Так, Лендваи характеризует тип тональности Бартока и Кодая как хроматический, отмечая существенную роль модальности ¹². Музыка Мессиана, основанная на модусах ограниченной транспозиции, может быть отнесена к модальной тональности, если в ней дает о себе знать принцип тональной централизации.

Наиболее типичной для современной музыки стала *хроматическая тональность*, в основе которой лежит 12-полутоновая шкала с определенным центральным элементом, например в

музыке Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита, Онеггера, Бриттена, Мессиана (отчасти), ряде сочинений Щедрина, Б. Чайковского, Хренникова, Шнитке, Денисова и многих других.

В отличие от атональности, тоны хроматической шкалы в тональной системе не только соподчинены, связаны друг с другом, но и подчинены иерархически выделенному центральному тону (как «мелодической» или «гармонической тонике»). Однако они наделены достаточной автономией, чтобы не выглядеть как альтерированные тоны диатонической шкалы; это сказывается и в строении мелодии, и в образовании гармонической прогрессии. В сравнении с двенадцатиновой тональностью традиционного типа тоника этой системы может быть представлена не мажорным или минорным трезвучием, а структурно специфическим компонентом. Кроме того, хроматическая гамма не единственная основа новой тональности: в произведении могут возникать участки действия той или иной модальности.

По линии аккордики провести различия труднее, так как одни и те же элементы могут быть «стройматериалом» для разных систем, включая и атональную. Определенные предпочтения в материале можно все же наблюдать; трезвучия менее характерны для атональной музыки, тогда как в тональной они несут существенную системообразующую функцию.

Дальнейшую характеристику этого понятия нужно вести, исходя из «функциональной структуры», то есть выявления отличительных признаков в отношениях между элементами (связь друг с другом и тональным центром) ¹³. Обнаружение нетрадиционных тональных связей в условиях эмансипации диссонанса — наиболее сложная проблема, требующая «вынесения за скобки» приемов, общих для различных композиторских стилей. Этот аспект высотной системы, в отличие от традиционной гармонической тональности, имеет смысл выявлять не через «грамматические правила», как это во многом было в классической музыке трех веков, а путем построения специфических грамматик.

Итак, после предварительной характеристики понятия дадим его рабочее определение.

12-тоновая хроматическая тональность — это централизованная звуковысотная система, элементами которой являются иерархически соподчиненные еди-

120

ницы гармонического языка, образующие различные типы функциональных структур.

Специфика самих элементов, и прежде всего центрального, специфика «сетки» их функциональных отношений — это область стилистики гармонического языка.

§ 4. Тональный центр

1. Наличие тонального центра, «центрального элемента» (Холопов) — необходимое условие функционирования тональной системы. Что такое тоника в современных музыкальных текстах — предмет для специального рассмотрения. Различные высказывания по этому вопросу имеют принципиальное сходство в том, что тоникой может быть не только традиционное трезвучие.

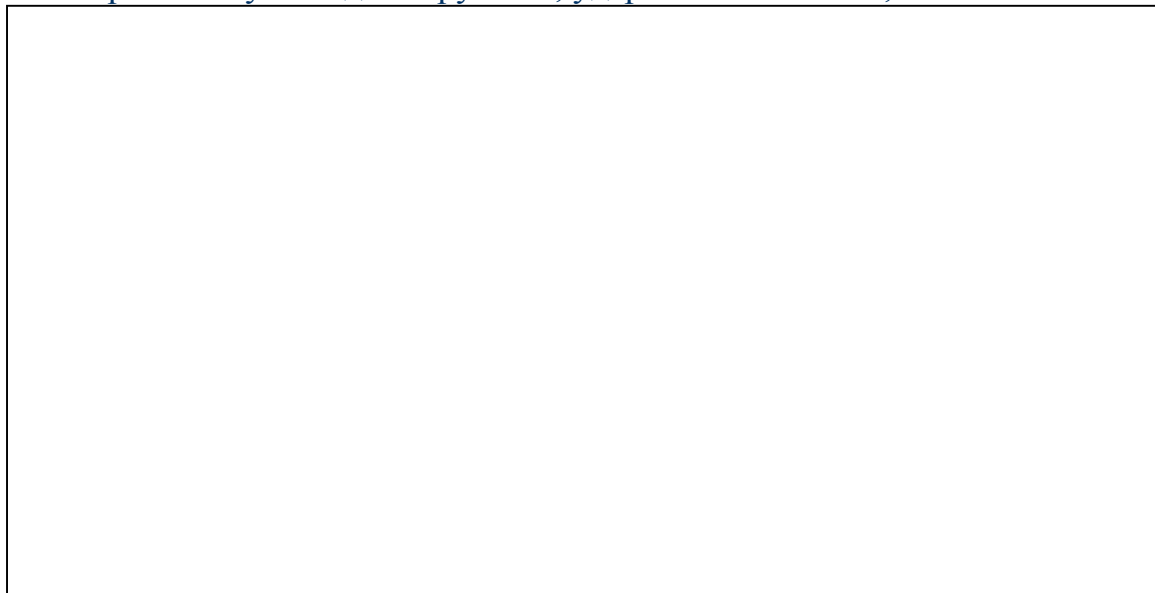
Тональным центром (тоникой) мы будем называть тот элемент тональной системы, который наделен свойством ведущего компонента, то есть играет доминирующую роль в функционировании всей системы.

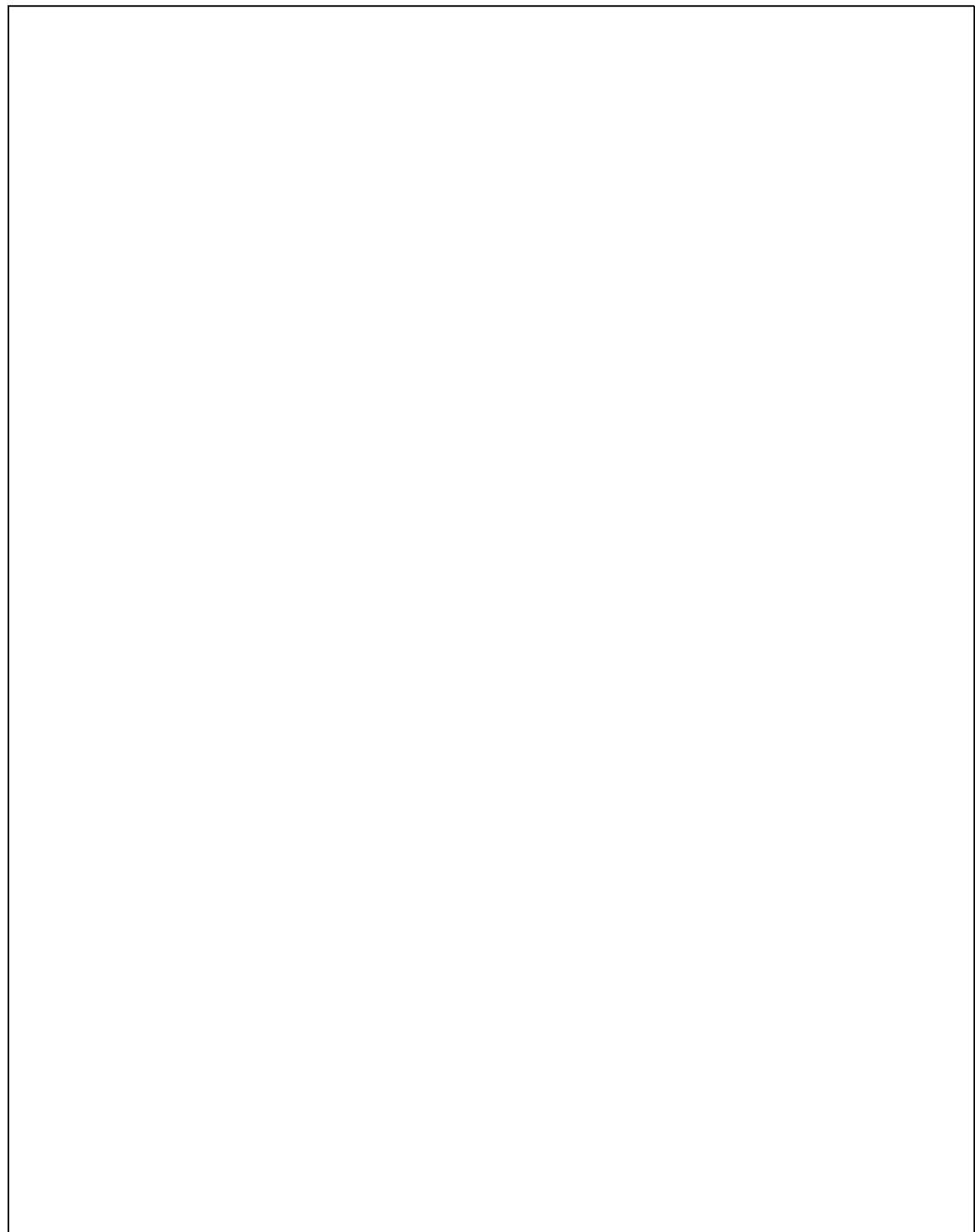
Раскрывая объем понятия «тональный центр», выделим: а) единичный тон и мелодическую группу тонов — *мелодическую тонику*, б) единичный консонирующий аккорд и группу аккордов (два или более) и единичный диссонирующий аккорд и группу аккордов — *гармоническую тонику*.

Различные типы тоники могут быть объединены через главенствующий тон, если таковой может быть естественно определен. Отсюда в ряде случаев полезным может оказаться подход, учитывающий эти два аспекта восприятия тонального центра. Сошлемся на конкретные примеры.

В «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока в I части «режиссирующую» роль играет единичный тон, что выявляется и через звуко сочетания, и через тональные уровни темы фуги (пример 1). Ладовая интонационность, аккумулирующая характерную модальность и 12-тоновость, полифоническая фактура и гармоническая вертикаль, стройная архитектура целого, выверенная пропорциями Фибоначчиева ряда, — все это скоординировано с тональным центром *ля*, дополнительно «поддержанным» тритоновой осью (кульминация в ми-бемоль). Тональный план всего цикла (II часть in C, III часть — «ось» до — фа#, IV часть — ля мажор) вмещается в уменьшенный септаккорд, столь характерный для функциональных связей в тональной системе Бартока.

1. Б. Барток. «Музыка для струнных, ударных и челесты», 1 ч.



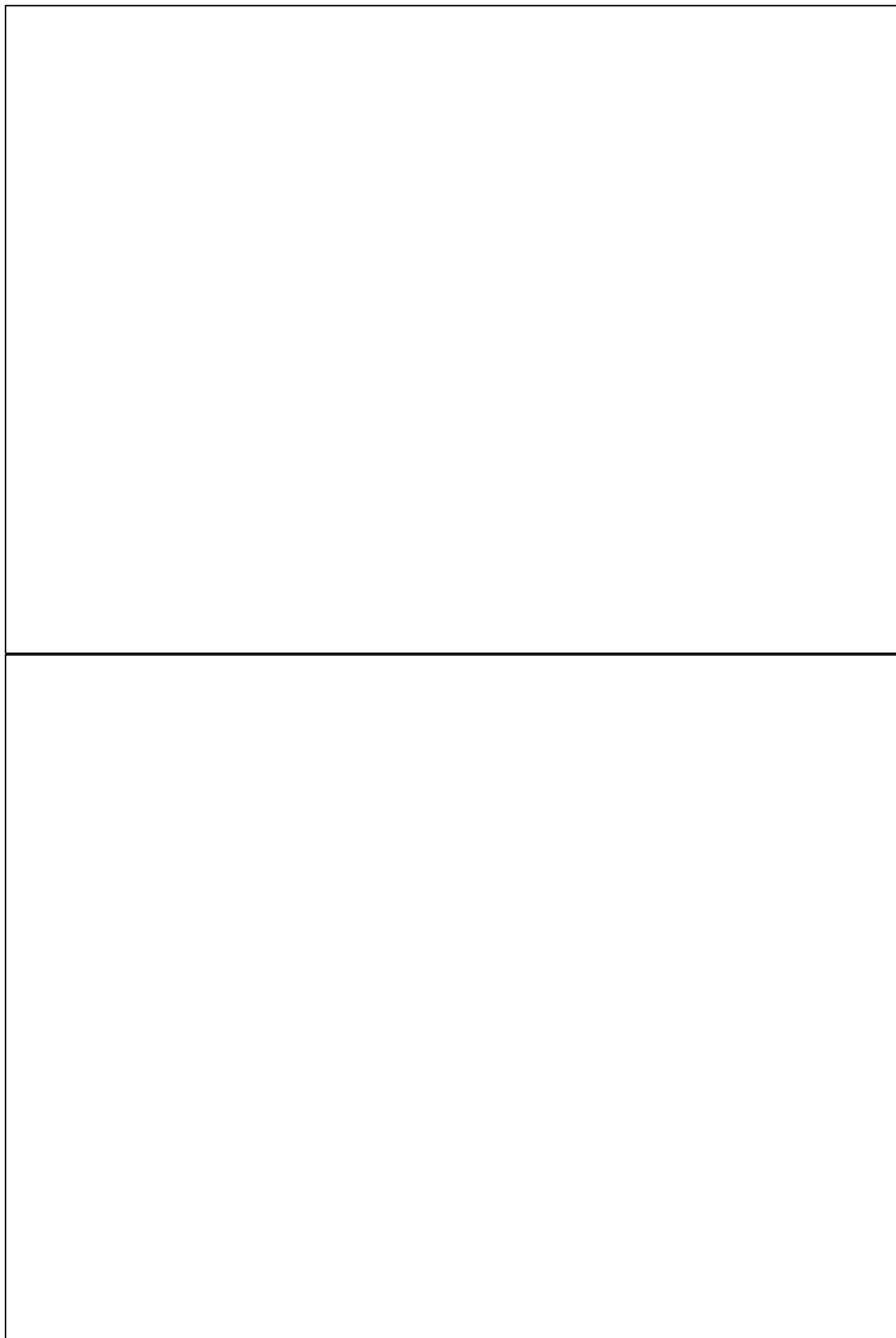


В Реквиеме Шнитке большое режиссирующее и конструктивное значение наряду с сонорной выразительностью и семантической значимостью имеет тональный центр, представленный единичным звуком, трезвучием и более сложными гармоническими комплексами. Так, в № 1 тоника представлена звуком *ми* (вернее, квинтой *ми — си*), в № 4 — интервалами *до — до#* (ведущий тон — *до#*), в № 5 — интервально-мелодической группой (при главенстве мелодического оstinato: *ля — ре — до — ля*), в № 7 — тоном *до*), в № 11 — тоном *ми*, в № 12 — аккордовым комплексом, в № 13 — интервально-аккордовой оstinатностью.

122

2. А. Шнитке. Реквием, № 12

Adagio



123

О господствующем тоне — центральном элементе тональной системы нередко говорят сами названия произведений, например: у Хиндемита — Симфония in Es Соната для фортепиано № 1 in A (№ 2 — in Es, № 3 — in B), Соната для скрипки и фортепиано in D, Соната для альты in F и др.; у Стравинского — Серенада in A, Симфония in C, Концерт для оркестра in Es, Скрипичный концерт in D.

Диссонантная тоника — явление, обусловленное выбором гармонического материала, особой модальностью или характерной 12-тоново-стью. В произведениях Скрябина начиная с ор. 57 № 1 утверждается этот прием как характерный стилистический признак. Тектоническую функцию нередко несет основной тон избранного комплекса. Это подтверждается планировкой материала, координацией высотных уровней (например: I — V — I), соподчинением фундаментальных басов гармонического последования. В пьесе «Желание» глубинный пласт композиции определяется режиссирующей функцией тоники *до*, а «поверхностный» — конкретным фоническим воплощением, выраженным в надстройке над этим *do*. При таком подходе вполне естественно за тоническое созвучие принимать и начальный 4-звучный квартаккорд, буквально и вариантно повторяемый, и заключительный аккорд, сочетающий тонику с доминантой. (В № 2 того же опуса ситуация изменяется в сторону «очищения» завершающего аккорда — звучит до-мажорное трезвучие.)

3. А. Скрябин. Ор. 57 № 1



Приведенную выше типологию тональных центров можно было бы подтвердить гораздо большим количеством музыкальных образцов.

2. Каковы функции тонального центра в музыкальных контекстах? Каково поведение тоники и как оно влияет на организацию целого? Подведем некоторые итоги и продолжим наблюдения.

Основная функция тоники, как и прежде, — *поддержание существования целого*, объединение элементов в упорядоченную централизованную организацию. Вследствие распада мажоро-минора как общепринятой тональной системы, исчезновения ладовых тяготений, выражающихся в основных и переменных функциях аккордов, изменилось и поведение тоники и окружающих ее аккордов.

Тональный центр нередко выполняет роль *тектонической опоры*, несущей на себе и поддерживающей всю музыкальную конструкцию. Понятие, стоящее за термином «тектоника», трактуется неоднозначно. Для наших целей, пожалуй, наиболее соответствующим оказывается определение известного советского архитектора И. В. Жолтовского: «Тектонична только та форма, которая наряду с художественным выражением работает конструктивно, то есть такая форма, которую

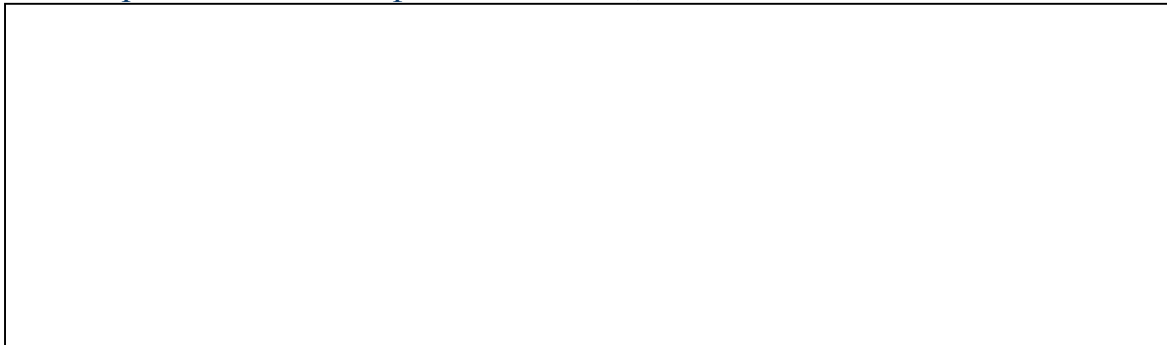
124

нельзя убрать из сооружения без того, чтобы не разрушить его конструктивной и художественной цельности»¹⁴.

Центральный элемент тональной системы тоже «работает конструктивно»: он тем или иным способом поддерживает единство и цельность музыкального сооружения. Одним из наиболее броских и доступных для восприятия приемов является *повторение* элемента. В условиях 12-тоновой тональности, допускающей сочетание непривычно «отдаленных» аккордов, звукокомплексов, настойчивое возвращение, утверждение избранного элемента способствует созданию целостности музыкальной конструкции.

Этот прием обретает большую выразительную силу в «Симфонии псалмов» Стравинского (1930), в частности в I части. Вначале (пример № 4) ми-минорное трезвучие, прорезающее всю оркестровую ткань, неоднократно отстраняется гармонической фигурацией $V_7 \rightarrow Es$, $V_7 \rightarrow c$ (эти тональности впоследствии будут существенны), а также гаммообразным пассажем в f-moll. Развитие строится таким образом, что противостоящая тонике звуковая ткань изменяется и по объему, и по содержанию, а также, что весьма выразительно, — по фактурной презентации (образование разнофункциональных, высотно неоднородных пластов — см. цифры 4, 5, 7, 8, 12). Конструктивная функция тоники активно содействует соподчинению чередующихся «секций», и несмотря на словесный текст хора, то есть немзыкальный фактор, единство бы распалось, не будь этого формирующего элемента.

4. И. Стравинский. «Симфония псалмов», I ч.



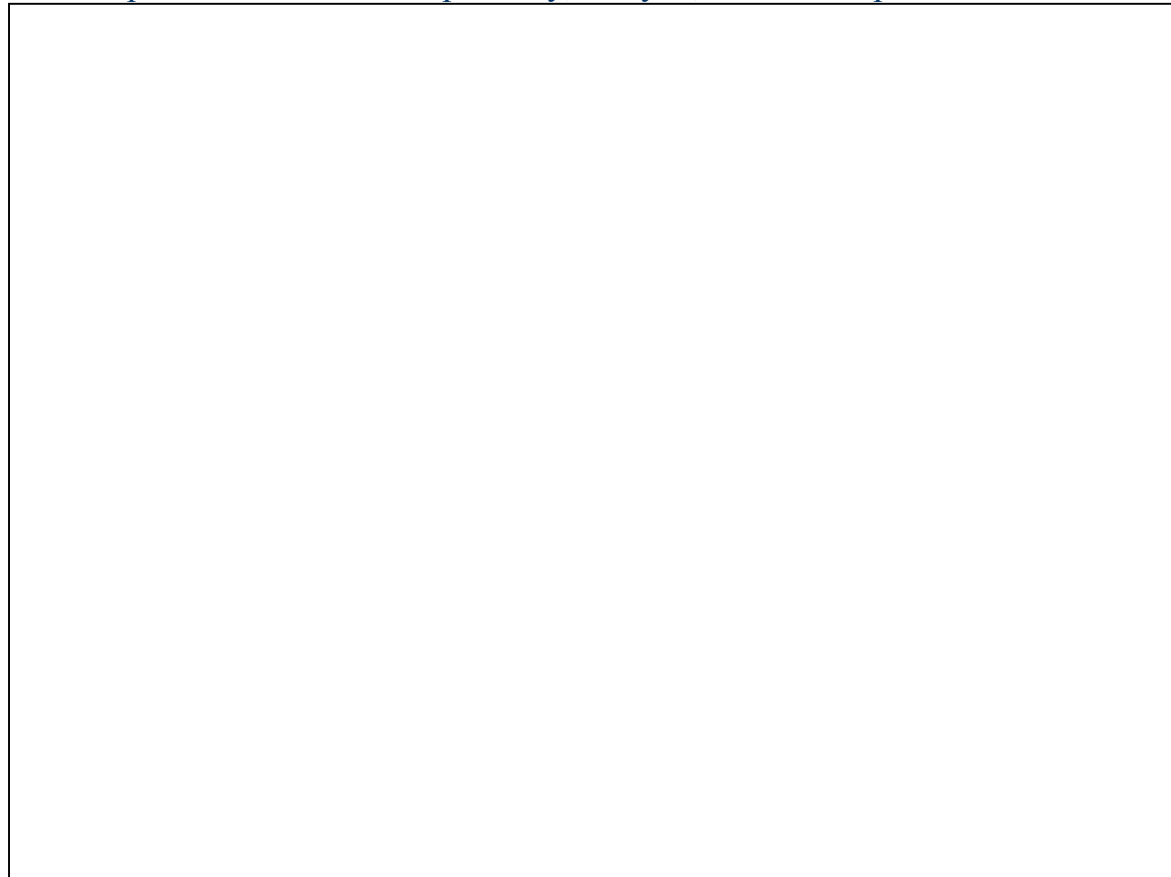
¹⁴ Цит. по : Маркузон В. Ф. Конструкция, тектоника, образ. — В кн.: Техническая эстетика. М., 1980, № 23, с. 19. 125

Интересные выводы можно сделать о тектонической функции ведущего элемента, проанализировав сочинения более позднего времени, в значительной мере тонально рассредоточенные, например: Щедрин, «Поэтория»; Шнитке, Вторая соната для скрипки и фортепиано; Б. Чайковский, Фортепианный концерт; Тищенко, Пятая соната для фортепиано.

Тональный центр может утверждать себя, объединяя весь гармонический материал через *остинатно-мелодические* или *остинатно-гармонические фигуры*, — «осевая» функция.

Существенную роль обычно выполняет прием, основанный на тоникализации, мелодической, интервальной или аккордовой группы. Такого рода «полюса» притяжения нередки в музыке Стравинского. Богатый материал содержится в ряде произведений русского периода — «Петрушке», «Весне священной», «Байке» (например: цифры 1 — 8, 16 — 17, 24 — 26, 33 — 38, 43 — 45 и др.). Техника композитора, тонко и глубоко проанализированная Асафьевым, положила начало организации звуковысотности по принципу «разбухания ткани», напластования «инакости», вариантного развертывания интонации на фоне инвариантных повторов. Показательна в этом отношении первая сцена из «Байки» (ц. 1 — 9). Здесь (пример 5) можно наблюдать стабильные и мобильные моменты: главным тональным центром является мелодическая группа виолончели, контрабаса и альты, варьирующих попевку *фа — соль — ля* (важна полиритмическая комбинация); на этот стержневой пласт в процессе развития наслаиваются «побочные» тоники, а именно повторяющийся возглас *tenori soli* («Куда, куда!...»), имитируемый чембало, и другие остинатные фигуры. Крешендирующая волна — это разрастающаяся за счет вариантных попевок ткань, «красной нитью» которой является тоникализованная фигура.

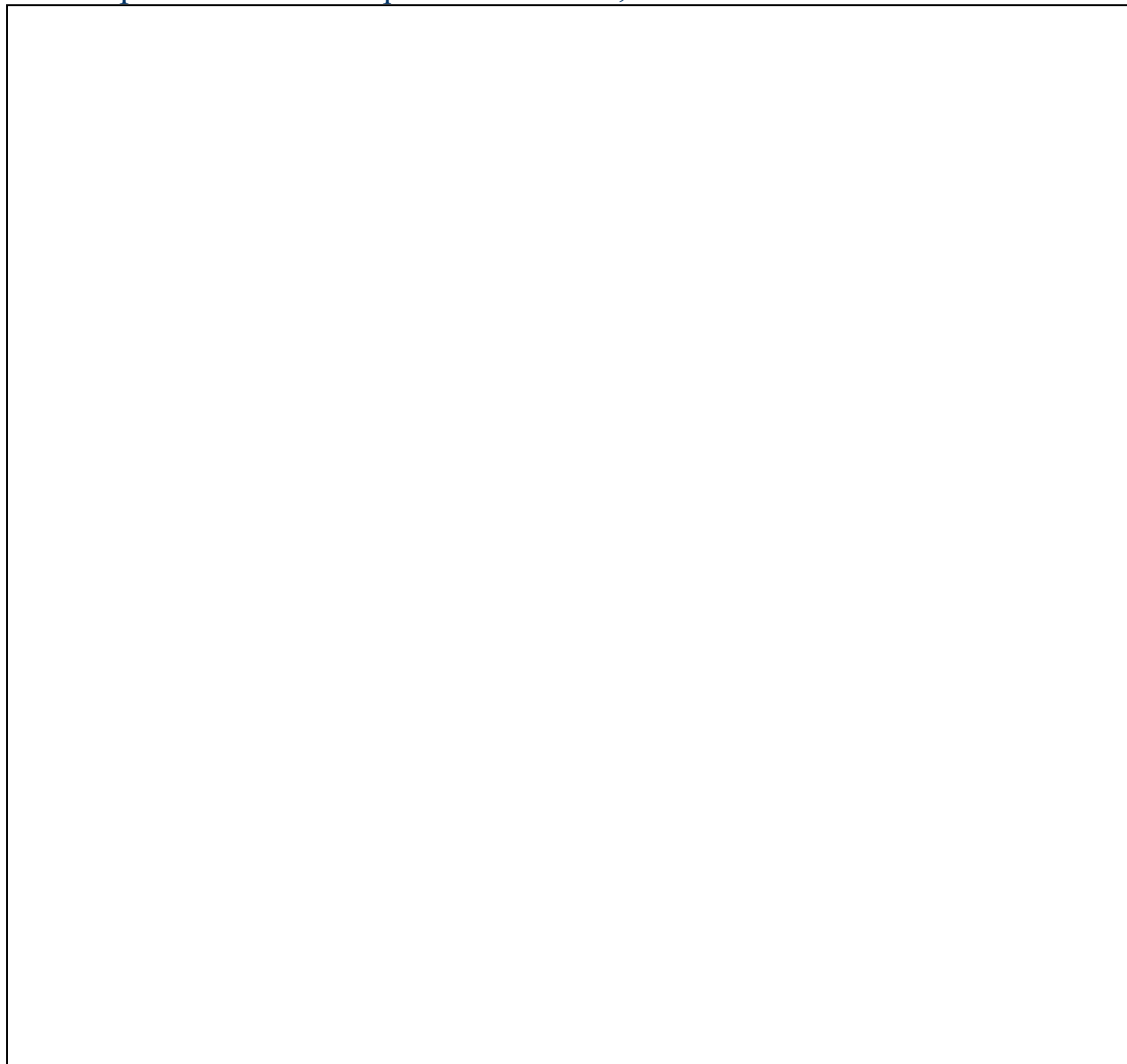
5. И. Стравинский. «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана»

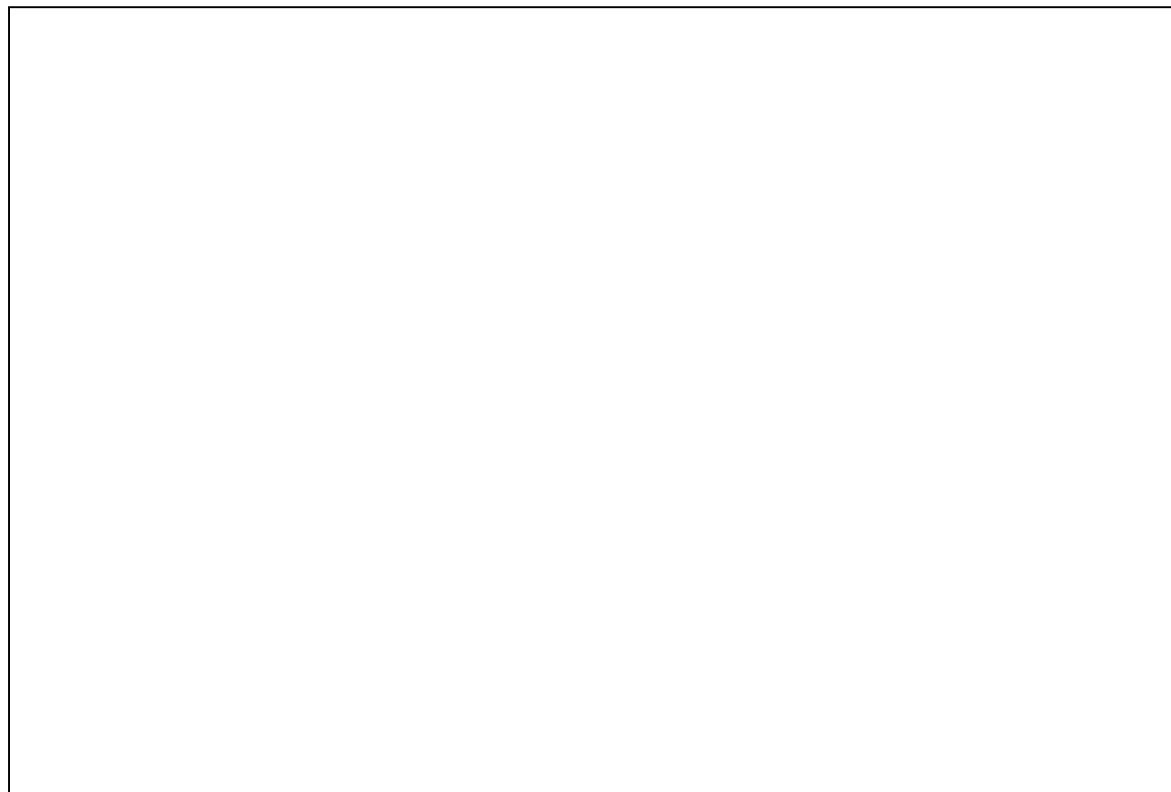


126

Замечательным образцом такого рода осевой функции тоники является органический пункт коды II части «Симфонии псалмов» Стравинского. Возвышенный и светлый «модус-состояние» (Laudate Dominum) передан поэтикой гармонического и тембрового языка (имеет значение и фонетика латинского текста). Четырехзвучная фигура, исполняемая фортепиано, арфой и литаврами — *ми_б* — *си_б* — *фа* — *си_б*, — решена в трехдольном размере, что создает красочную переменность сильных долей, в крупном плане воспроизводящую ту же последовательность звуков. 12-пьюджснм медленно разворачивает свои ресурсы, экономно расходуется хроматизм. Диатонические звукообразы (модальная стилизация) сменяются напряженно-экспрессивными хроматизированными оборотами. Линеарно-синхронная хоральная вертикаль, образуемая стратифицированной, то есть расслоенной фактурой, tutti оркестра звучат необыкновенно слитно благодаря этому художественному средству — центральному элементу как оси всей конструкции. В тональном плане всей симфонии (I часть in E, II часть — c-moll с элементами es-moll, III — in C с мажорным наклоном) этот кодовый раздел, ориентированный на Es-dur, оказывается и тектонически, и художественно обусловленным:

6. И. Стравинский. «Симфония псалмов», III ч.





Анализ поведения ведущего компонента тональной системы — творчески продуктивная задача, особенно в связи со стилевым подходом к музыкальному произведению. Подобно тому как складывался тональный план на основе модуляционного процесса в классической музыке, образуется конструктивная опора на сменяющиеся центральные элементы (одной или разных функций) в современных произведениях.

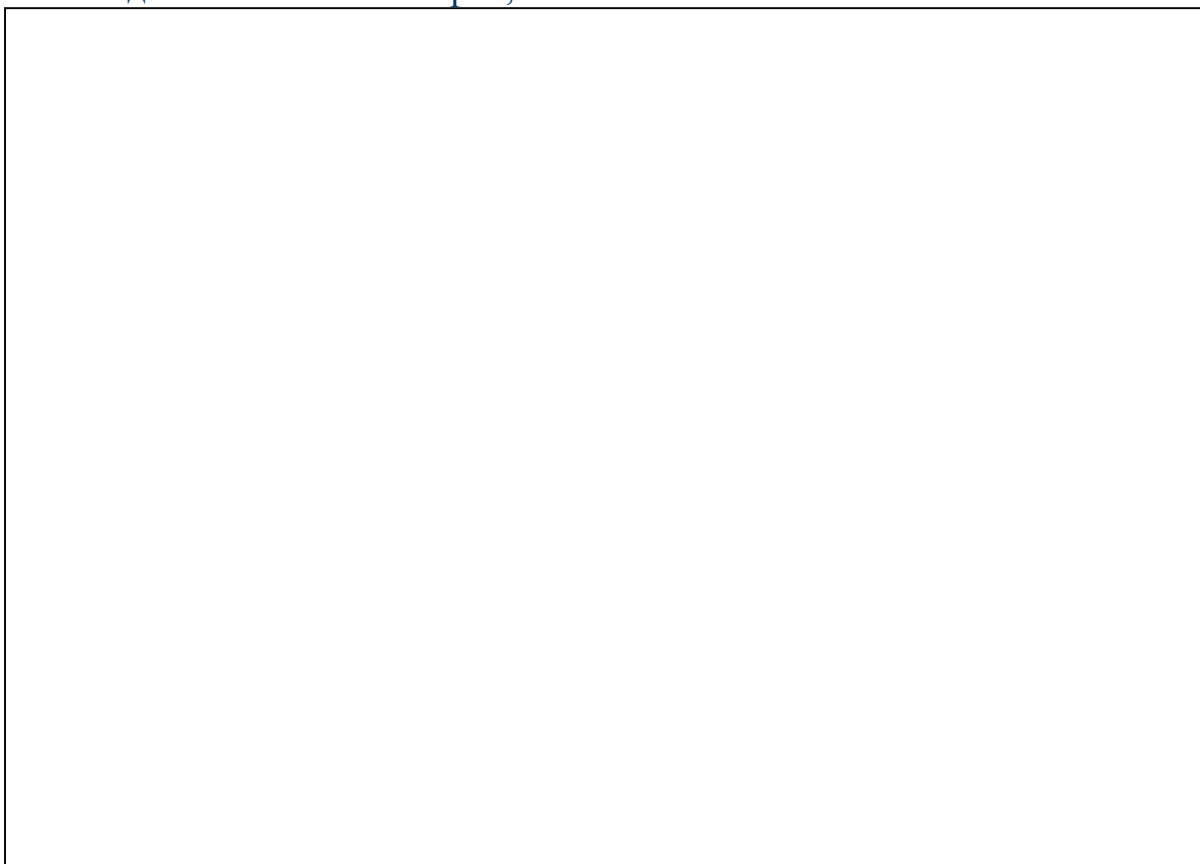
В качестве примера приведем № 10 («Колокол») из «Романсеро» Н. Сидельникова. Вначале решается задача экспрессивно-изобразительного плана: звуковой образ тревожного колокольного перезвона передан интервальным остинато — чередованием квинт и кварт. Все три хоровые линии, объединяясь, создают фактуру с пространственно-временным эффектом, гармонию, внутренне вибрирующую за счет минимальных звукодвижений в голосах (важна также переменная функция баса и тенора — соло и сопровождение) (см. пример 7).

Этот образ плавно «модулирует» в другой, смысл которого заключен в словах: «шагает смерть». Это «шествие» — активное крещендирование и декрещендирование, драматургическая волна, основанная на мелодико-гармонических и ритмических приемах. В отличие от первого раздела (in A), здесь тоникализируется звукокомплекс, образуемый четырьмя пластами с определенной интервально-мелодической фигурой, и звучит плотный фактурно-гармонический стержень (цифры 4—5) (см. пример 8).

Развитие экспонированного образа демонстрирует смену «осей»: это единичный тон (цифра 5), интервальная группа (квинта и кварта — ц. 6—7), интервал (квинта — ц. 8—9), а затем туттийный аккорд (трезвучие с добавленными тонами — ц. 10), переходящий в связующем разделе в тонику доминантового лада (неполный ундецимаккорд — ц. 12). В целом, однако, весь звуковысотный процесс режиссируется глубинными отношениями двух полюсов притяжения — *ля* и *соль*, тональных центров, обрастающих сменяющейся звуковой надстройкой.

Мы рассмотрели такие типы функционирования тоники, как центральный элемент в виде *тектонической опоры или оси*, стер-

7. Н. Сидельников. «Романсеро», № 10



129

жня звуковысотной композиции. Эти разграничения, естественно, условны, так как в музыкальном процессе наблюдается и переменность, и совмещение функций.

Наиболее глубинной является *«порождающая» функция ведущего компонента* тональной системы. (Ю. Холопов писал об «особом аккорде в качестве центра системы»¹⁵, Г. Эрпф — о Klangzentrum, К. Дальхауз — о «технике аккордового центра»¹⁶.) В «Поэме огня» Скрябина в прометеевском шестизвучии, как в «генном наборе», заключена потенция роста; и развития, тип целостности. Все, что впоследствии появляется в произведении, — это отражение общего в единичном, целого в каждой части:

9. А. Скрябин. «Прометей»

(Заметим, что сам Скрябин тоникой «Прометей» считал фа-диез-мажорное трезвучие, исходя из которого объяснял тональный план произведения.) Сочинения постпрометеевского периода (ор. 61 — 74) подтверждают и реализуют эту идею, предвосхищающую, на наш взгляд, принцип, характерный для серийного мышления, — «все время одно и то же и в то же время разное» (Веберн). В связи со спецификой философско-эстетической позиции, претворённой в поздних сочинениях Скрябина, возможно, небесполезным будет подход с точки зрения теории символа

(развитый и обоснованный Лосевым). Общая структура символа и его структурно-семантическая характеристика напоминает то, что заключено в скрябинских «ядерных» конструкциях и их конкретной реализации в процессе музыкального движения, становления. Центральный элемент в известной мере становится символом, понимаемым как «принцип конструирования», как «порождающая модель». «Таким образом, — заключает Лосев, — на примере математики, точнейшей из наук, и из рассуждений Ленина мы учимся понимать общее так, чтобы оно не было пустым и бесплодным, но было законом и принципом для конструирования всего единичного, что попадает под это общее. Это общее содержит в себе закономерность для соответствующего единичного и разлагается на ряд отдельных явлений и фактов, конечный, а может быть, и даже бесконечный ряды»¹⁷.

¹⁶ См.: Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 136 — 143, 178 — 188.

¹⁸ Указывая на характерные черты современной гармонии, Дальхауз в числе прочих признаков называет «технику аккордового центра», примененную Скрябиным, Шёнбергом (ор. 19). См.: Dahlhaus C. Tonality. — In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, v. 19, p. 55.

¹⁷ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 64 Автор ссылается на следующее высказывание В. И. Ленина: «Не только абстракт но всеобщее, но всеобщее такое, которое воплощает в себе богатство особенного, индивидуального, отдельного (все богатство особого и отдельного!)...» (Полн. собр. соч., т. 29, с. 90).

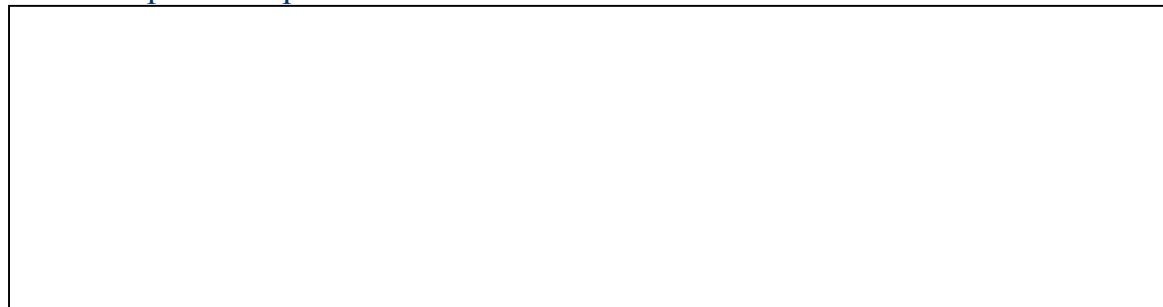
130

Все богатство и своеобразие логики музыкальной композиции на основе порождающей модели раскрывается только при детальном последовательном анализе произведения, при исследовании его тональной структуры. На данном этапе, характеризуя тональный центр, укажем лишь на некоторые примеры из произведений Скрябина.

В Поэме-ноктюрне ор. 61 функцию порождающей модели несет открывающий пьесу звукокомплекс (первые три такта), состоящий из шести звукоэлементов, — *ре_b, ми_{bb}, фа, соль, си_b, до_b* (приняв звук *до* за единицу отсчета = 0, обозначим этот набор высот формулой: 1, 2, 5, 7, 10, 11). Следующий за ним аккорд образует звуковысотный «комплемент», демонстрирующий «незаятые» тоны и дополняющий его до 10-тонового комплекса. Этот исходный «тонирующий» звукокомплекс транспонируется, разлагается на элементы в процессе фактурной разработки в горизонтальной и вертикальной координатах. В заключении длительно обыгрывается центральный звукокомплекс в исходной позиции, ритмически и интонационно утверждающий господствующую модель звуков (тонко выявляется вариантность *ми_b* и *ми_{bb}*).

В поэме «Маска» ор. 63 № 1 возникает двухсоставный комплекс, выступающий и на стадии экспонирования, и завершения формы. Весь интонационный материал пьесы — мелодические ячейки, интервалы, аккорды — порожден исходной моделью, конструирующей целое:

10. А. Скрябин. Ор. 63 № 1



Звуковысотная формула 0, 1, 2, 4, 6, 9, 10 + 1, 5, 7, 9, 11 построена по принципу комплементарности, хотя и есть повторяющиеся звуки (она выявляет тоново-доминантные связи этих двух исходных комплексов, интонации *до* — *ми* отвечает *соль* — *си*). Структура первого, несущего основную конструирующую функцию комплекса, может быть рассмотрена как симметричная: в ней сцеплены две ячейки полутонно-терцового строения (*до* — *ре_b* — *ми* эквивалентно *фа#* — *ля* — *си_b*, так как последнее является транспонированным ракоходом инверсии). Отсюда становится ясной терцово-секундовая природа мелодии, содержащей различные комбинации ячеек, квартово-тритоновых гармоний. Вся фактура — проекция интонаций, заложенных в центральном элементе.

Итак, понятие тоники в современных музыкальных контекстах претерпело то же изменение, движение, что и понятие тональности. Возникла ситуация, при которой расширение понятия тоники (звук — группа звуков, аккорд — группа аккордов) приводит к размыванию логических граней между тем, что характеризуется как тональное, и тем, что называется атональным.

В итоге центральным элементом системы следует, видимо, считать тот, который обладает соответствующими централизации свойствами, и они проявляются прежде всего в том, что способствует интеграции элементов в единую тональную структуру. «...Структура есть цельность, однако цельность разделена внутри себя самой, так что, рассматривая все, что содержится в этой цельности, мы не забываем о самой этой цельности, — пишет Лосев. — Цельность рассматривается нами в свете состав-

131

ляющих ее элементов, а элементы цельности рассматриваются в свете этой цельности. Это и есть единораздельная цельность то есть структура»¹⁸.

Тот элемент системы, который наделен наибольшей силой воздействия — вследствие своей внутренней организации и поведения — на поддержание этой «единораздельной цельности», тот элемент и будет *ведущим, центральным*, то есть *новой тоникой*.

§ 5. Новая тональность и гармонический синтаксис

1. Проблема соотношения аккордов решалась в классической теории музыки в рамках различных концепций — ступеневой, басо-фундаментальной, функциональной. Существует точка зрения, что объяснение фактов музыкальной практики велось с достаточной адекватностью. Новая тональность как иной тип динамически развивающейся системы — это появление и новых элементов гармонического языка, и возникновение новых отношений (что не означает полного исключения традиционности). Сформировался новый тип функциональной структуры тональности, имеющий достаточно разветвленную сеть видовых образований.

В классической тональной системе гармоническая прогрессия могла быть проанализирована как подчиняющаяся определенным синтаксическим правилам гармонического языка. В современной тональности теория пока не обнаружила каких-либо закономерностей комбинаторики гармонических единиц, хотя целый ряд концепций содержит полезные наблюдения и обобщения. Выскажем и мы некоторые соображения относительно функционирования гармонии.

Во-первых, гармонические единицы (интервалы, аккорды, гармонические комплексы), имея определенное внутреннее строение, могут воздействовать до известных пределов на внутрисистемные связи¹⁹. (Наряду с «системообразующими» могут быть и «системоприобретенные» свойства элементов.)

Во-вторых, гармонические элементы, образуя гармоническое последование, вступают прежде всего в линейные отношения, определяющие развитие музыкальной речи во времени; кроме горизонтальных *связей* большое значение приобрели и *вертикальные связи*. Эти две координаты, в отличие от языка и речи, — существенные компоненты тонально-гармонической системы²⁰.

Возникает основная проблема: как регулируются гармонические отношения в тональной системе? Что их порождает в условиях, где роль общепринятой «грамматики» гармонического языка сведена на нет? Выскажем предположение: *последование гармоний во времени определяется скорее логикой музыкальной композиции, чем какими-либо правилами синтаксической структуры*. «Комбинаторика» аккордов (и других иерархически соподчиненных элементов), их сочетание по горизонтали и вертикали оп-

¹⁸ Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982, с. 51.

¹⁹ Ю. Н. Холопов строит концепцию современной гармонии, исходя из определенных представлений о высотной системе: «Специфика принципа — это зависимость конкретных свойств и особенностей от индивидуальных конкретных свойств и особенностей ее элементов, прежде всего главного элемента, роль которого аналогична структурной функции тоникой или совпадает с ней» (Очерки современной гармонии, с. 282).

²⁰ Фердинанд де Соссюр считал, что от принципа линейности «зависит весь механизм языка» — синтагматические отношения (Курс общей лингвистики. М., 1933, с. 81).

132

ределяется потребностью формирования музыкальной мысли, выражения модуса-состояния²¹.

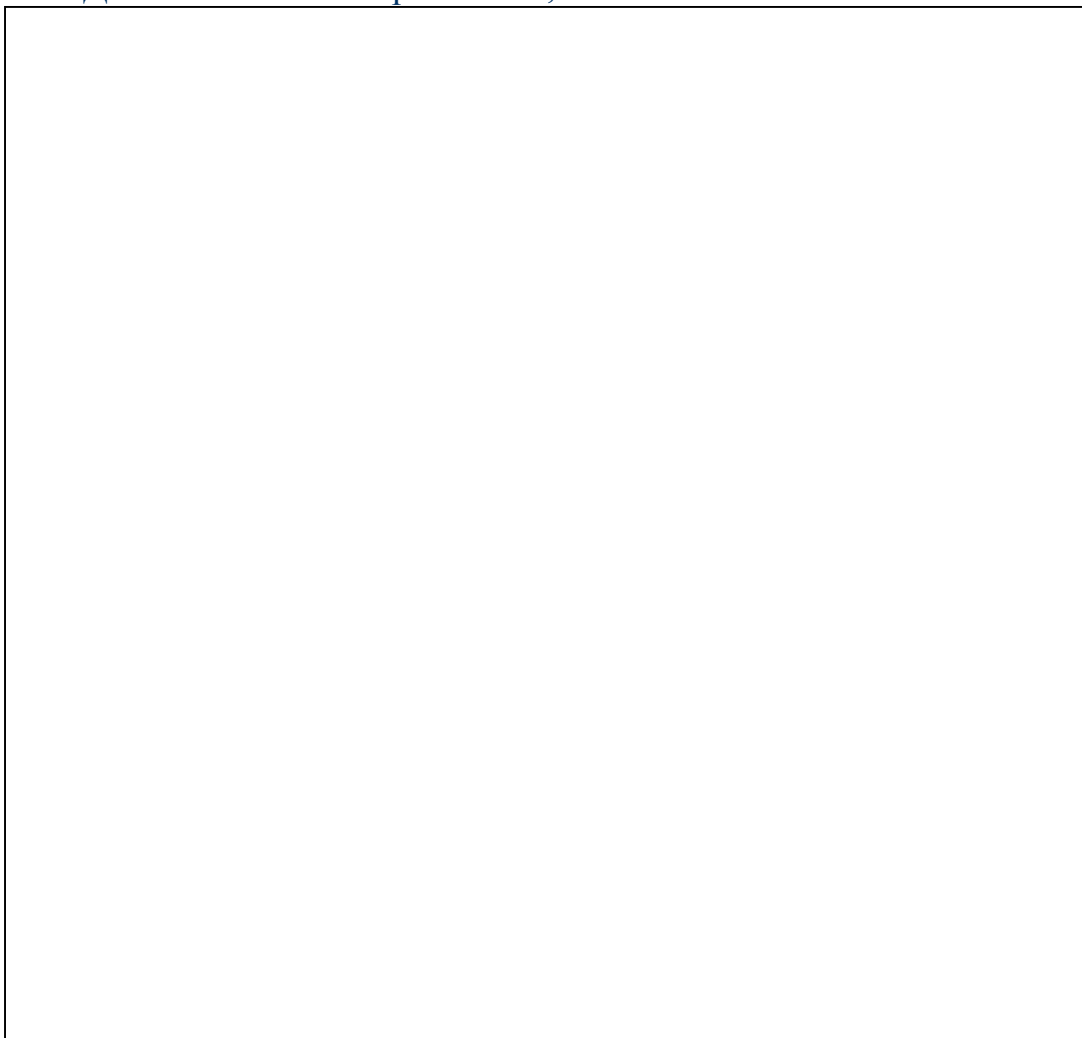
Общая *глубинная логическая структура*, тесно сопряженная с эмоциональным началом, воздействует на всю композицию произведения, включая и высотную систему с ее гармоническим компонентом.

Это особенно ясно воспринимается в произведениях, не ориентированных на известные формы-схемы. Выскажем также соображение, что

«функции композиции»²² — коммуникативная, тектоническая и семантическая — непосредственно связаны с *гармоническими функциями* в современной тональной системе.

Наиболее доступной для слушательского восприятия является логика драматургического рода музыки, логика, описанная с помощью таких понятий, как драматургическая функция, экспрессивно-драматургическая функция (Бобровский). Фазы драматургического становления это фазы выявления соответствующих гармонических функций. Продемонстрируем на примере:

11 а. Д. Шостакович. Квартет № 15, II ч.



²¹ «Музыкальный модус, — пишет Е. Назайкинский в «Логике музыкальной композиции», — есть целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах различными средствами и способами» (М., 1982, с. 239).

²² «Функции композиции в целом, — пишет Е. Назайкинский, — организация разворачивающегося во времени процесса воплощения художественной идеи и управления слушательским восприятием музыки» (цит. соч., с. 102).



Глубина философского обобщения постигается в этом последнем квартете Шостаковича через символику жанра (Элегия, Серенада, Интермеццо, Ноктюрн, Траурный марш, Эпilog), стилизационного подражания самого абстрактного характера. Текст «Серенады», воплощающий принцип трехчастности, основан на строго отобранных принципах развития, а именно уподоблении и обновлении (повторение пуантилистских блоков в сопоставлении с аккордово-пищикатными, повторение основного «напева» в разных тембровых интерпретациях и др.), вариантности (варьирование пуантилистских звуко сочетаний и гармонии), отчасти разработанности (в развитии ведущей мелодии).

Общие композиционно-структурные принципы этого текста включают: динамическое сопряжение на основе контрастных звуковых образов, волнообразность, трехфазность драматургии, симметричность (сравним экспозицию и репризу). Содержательный подтекст этой музыки есть парадоксальная противоречивость, ассоциируемая с образами Мусоргского из цикла «Песни и пляски смерти».

Гармонический процесс, разворачивающийся во времени, находится в прямом соответствии с принципами композиции. Причем процессуальность заложена в динамическом сопряжении разнотипных гармонических единиц. Двухкомпонентная драматургия — результат сопоставления двух гармонических блоков контрастной структуры и фонизма.

Образ звучащего одинокого пространства интерпретирован в философско-психологическом аспекте; он создан оригинальным для композитора приемом «точечного» канона на основе двенадцати тонов (один повторен). В качестве гармонической выступает сначала сонорика протяжного единичного звука (огромна выразительность крещендирующей динамики: от *ppp* до *fff*), затем интервала и в итоге — сложного многосоставного звукокомплекса. Гармония — пространственно-временной звукообраз, слагающийся из четырех ниспадающих трехзвучных пуантилистских каскадов (важна и регистровая трехфазность).

Стимулом к «сюжетному» развертыванию является контрастное внедрение громких и коротких аккордов-ударов (возможно, имитируется игра на гитаре). По структуре — это вертикализация восьми неповторяющихся звуков, образующих полиинтервальный аккорд. Таким образом, разновременности противопоставлена одновременность.

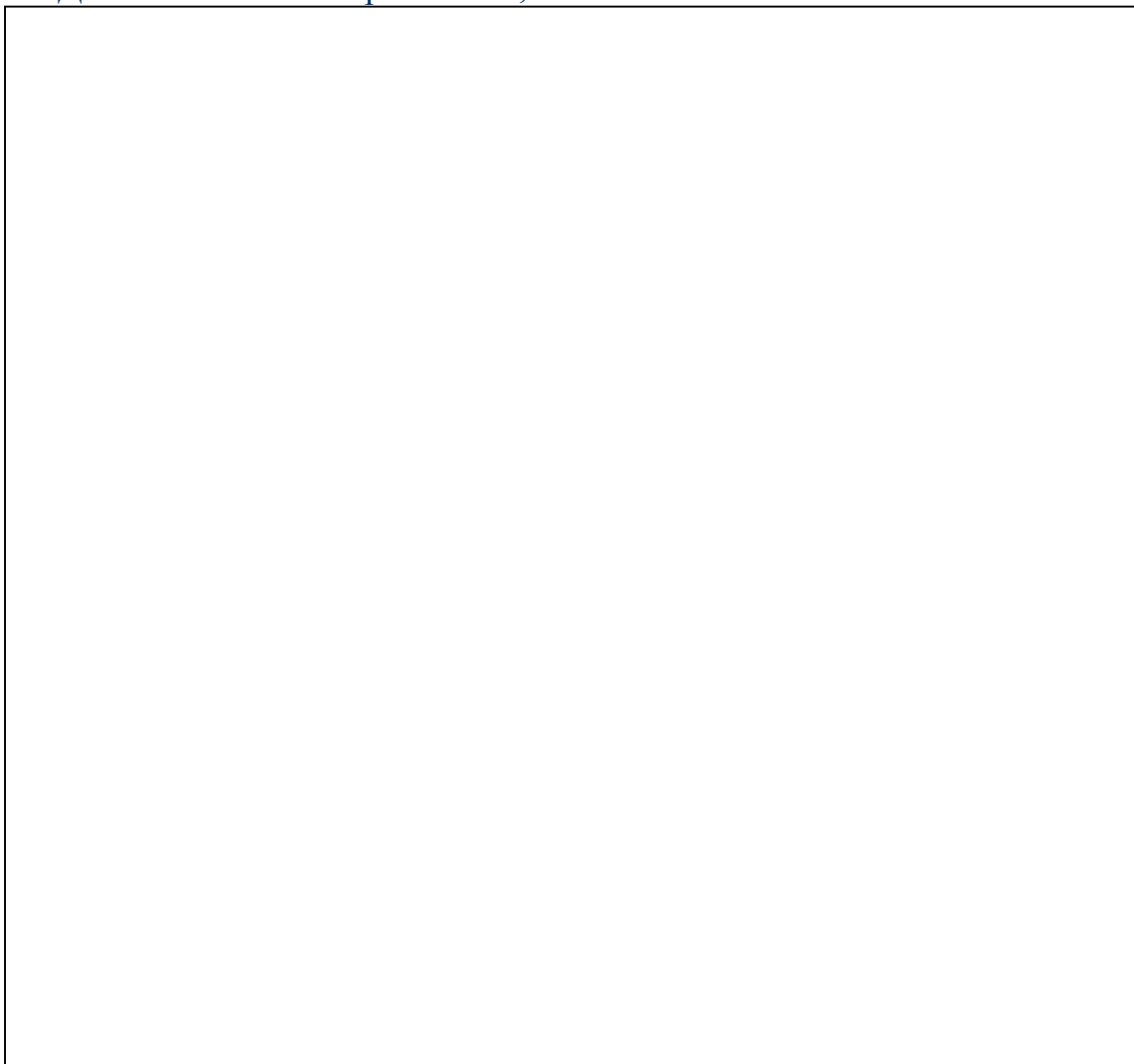
В следующем разделе формы (цифры 28—29) действует принцип обновления и уподобления: первый 12-звуковой блок организован зер-

кально-симметрично (движению сверху вниз противопоставлено движение снизу вверх), а второй блок оставлен без изменения. Отсюда гармоническое движение — это контрастное сопоставление и внутреннее «переустройство» гармонического блока; это реализация «сюжетной» канвы.

Средняя часть — собственно серенада, песнь с сопровождением и, следовательно, новый тип фактуры (см. пример 12). В противоположность классическому принципу, здесь гармония если и «дорисовывает мелодию», то с помощью комплементарных созвучий. Тональность 12-ступенного типа устанавливается повторяющимся тоном *es*, поддержанным квинтой *es—b*; гармония вслед за мелодией (девять неповторяющихся звуков) обновляет вертикаль и горизонталь и как бы «разлагает» на составные элементы аккорды-удары, экспонированные ранее. В процессе трехфазного

развертывания мелодии (в репризе она темброво перекрашивается, переходит от скрипки к виолончели), свободно использующей ресурсы хроматической шкалы, комплементарная гармония отчасти подчиняется консонантно-диссонантному фоническому рельефу.

12. Д. Шостакович. Квартет № 15, II ч.



Реприза общей трехчастности имеет черты видоизмененной симметричной конструкции: аккорд-удар, сохраняя структуру, переосмысливается темброво; пуантилистский блок, удерживая фактурную конфигу-

135

рацию, меняет конкретное звуконаполнение (при тех же ритмодинамических «показателях»); повторение, наконец, затрагивает структуру и фонизм аккордов-ударов, которые к тому же подвергаются некоторой разработке.

В коде, синтезирующей материал серенады и аккордового сопровождения, аккорды-удары даны в том же звуковом составе, но в ином темброво-артикуляционном решении, что придает им кульминационное, итоговое звучание.

12-тоновая тональность неназойливо управляется центральным тоном *ми* К поддержанным в тектоническом плане звуком *си*, как высотным уровнем проведения темы (повторено дважды).

Итак, мы пытались продемонстрировать единство гармонической и композиционной логики, их взаимообусловленность в конкретном звуковом воплощении. Глубинной структурой здесь скорее всего является логика музыкальной композиции, конкретнее — драматургический процесс, а не какие-либо синтаксические правила организации гармонической речи. Весьма существенным оказывается принцип *неоднородности* гармонических единиц, определяющий контрастирование, варьирование и другие импульсы линейного течения музыкальной мысли.

Итак, *подведем итоги*. При анализе гармонических отношений, понимаемых как реализация структуры высотной системы, следует применять следующую операционную технику:

установление основных принципов музыкальной композиции, связанных с контекстом, текстом и подтекстом²³;

установление композиционных функций частей — $i : m : t$, включая возможность их совмещения, а также ритма формы;

установление характерных свойств гармонических единиц с точки зрения строения и фонизма;

установление уровней структуры музыкального текста: а) нахождение базисной «глубинной структуры», линейного последования гармонических элементов и характеристика логики этого последования в связи с *логикой музыкальной композиции*; б) характеристика близлежащего плана структуры, конкретизация линейного последования гармонических единиц, фонического воплощения и звукосопряжений: конкретная взаимосвязь элементов друг с другом и с центральным элементом, тоникой; типы взаимосвязи (линейные, басы-фундаментальные, сонорные) с учетом гармонического ритма.

2. Выше был рассмотрен механизм порождения гармонического языка на основе композиционной логики произведения. Установлено, что синтаксические принципы гармонически осмысленных последований — отражение глубинного семантического замысла. В известной мере такого рода подход имеет если не универсальный характер, то достаточно широкое поле приложения. С таким «мерилом» можно подходить ко многим произведениям как тональной, так и атональной ориентации, — с поправкой на принцип централизации и децентрализации.

Однако принципы и способы построения гармонического целого могут иметь специфический характер, обусловленный требованиями стилевой системы. Обратимся к выяснению *синтаксических закономерностей в композициях, основанных на принципе «порождающей модели»*, на примере позднего Скрябина.

Образ Прометея — символ, возвещающий людям идею «бесконечной силы», «безграничного могущества», «непобедимости», «торжества» человеческого разума и воли (Скрябин), является центральным для художественного мышления композитора.

²³ См. об этом: Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции, с. 92—101.

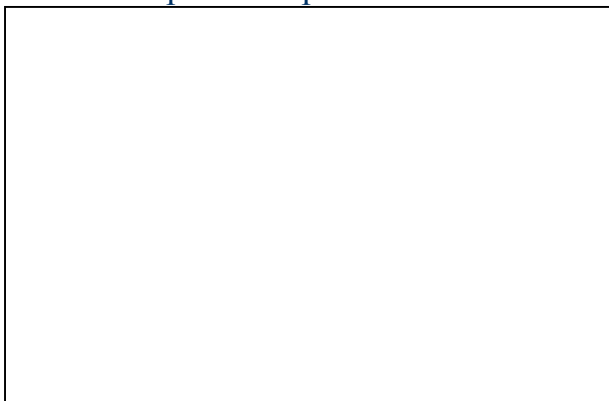
136

Прометеевское начало в творчестве позднего Скрябина связано, с одной стороны, с многомерностью символа -- в плане содержания; с другой — его структурой, то есть символом как принципом конструирования, порождающей моделью. Здесь мы подходим к объяснению грамматики гармонического языка как механизма, порождающего совокупность гармонических последований. Если символ, согласно избранной нами отправной эстетической категории, есть *принцип конструирования*, есть «общность закономерного разложения в ряд отдельных единичностей», то, следовательно, и музыкальная целостность, его воплощающая, может быть объяснена с этих позиций общего и единичного.

Так называемый рационализм, расчет, математичность скрябинского метода — это в итоге есть выведение высотной структуры из *общности, закона* (символа) всех «отдельных единичностей».

Рассмотрим действие порождающей модели на оп. 67 № 1 — постпрометеевском сочинении.

13 а. А. Скрябин. Оп. 67 № 1



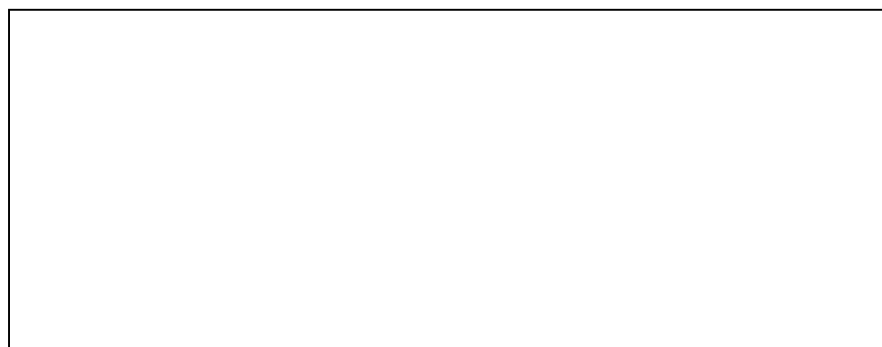


Логика композиции и драматургия этой прелюдии выявляется главным образом через высотный параметр, который в отличие от ритмики, динамики, фактуры является более мобильным. Из суммарной 12-тоно-вости, обозреваемой в ретроспективе, можно выделить модель, воздействующую на весь интонационный процесс — в его горизонтальном и вертикальном аспектах. Специфической особенностью этого звукокомплекса является двусоставность: изначальное субсозвучие, близкое прометееву гексахорду, и комплементарное субсозвучие, дополняющее первое новыми звуками (обозначим звуки цифрами, беря за точку отсчета звук $\text{до}=0$).

В процессе развития постоянно взаимодействуют оба компонента, создавая как бы свой внутренний план высотной драматургии; в итоге (заключительный аккорд) возникает обобщающая гексатоновая формация, сочетающая в целостной симметричной структуре элементы обоих созвучий («недостающие» звуки — *ми_б*, *ля_б*, *ля(бекар)* — использованы в предшествующих тактах) :

137

14



Гармонический материал строго отобран. Два типа аккордики приобретают тематический характер, так как «лепят» два относительно контрастирующих образа, соответствующих крайним (пример 15а) и средней частям (пример 15б) простой трехчастной формы.

15 а, б



Имея в виду интервальный состав аккордов, обозначим их формулой (снизу вверх): $[6-10-6-10] + [6-7-6-3-6]$ — главный комплекс, экспонированный в первом предложении; $[6-7-8-3] + [6-10-5-4-9] + [6-7-6-3-6-10]$ — побочный комплекс, изложенный в средней части. Отметим, во-первых, что все интервальные составляющие входят в исходный ряд; что, во-вторых, побочный комплекс наряду с уплотнением фактуры интонационно обновлен и структурно

обогащен (дополнительная симметрия); что, в-третьих, существенное значение имеет инвариантность — повторение определенных интервалов, особенно тритона.

Все это в рамках сурово-мрачного и аскетичного фонизма гармонии создает, с одной стороны, относительное движение уже в самом материале, а с другой — скованность, заторможенность благодаря инвариантным повторам.

Целостная гармоническая структура, осознанная как итог гармонического развития, представляется предельно регламентированной и замкнутой. Эти свойства системы, соединенные со значительной монохромией аккордики, находятся в непосредственной связи с художественной задачей — созданием мрачно-безысходного образа, мистически-отстраненного символа.

Гармонические отношения могут быть определены с точки зрения ближнего (аккордосочетания) и дальнего (формообразование) планов. В I части басо-фундаментальные связи аккордов «замкнуты» восходящим движением на малую терцию и тритон: *до—ми_б*, *до—фа#*; во II части — нисходящим на большую сексту и малую терцию, а также восходящим на тот же интервал; в III части, как и в предыдущей к ней, выделена тритоновая зависимость (своеобразный «стоп-кадр»). Обобщая, аккордовые связи можно суммировать так: фундаментальные басы на расстоянии складываются в уменьшенный септаккорд *до — ми_б — фа# — ля*, предельно замыкающий пространство и размыкающий время.

138

Формообразующее значение имеют не только эти «оковы» септаккорда, но и тритон, создающий квазикаденционные обороты типа T—D и D—T (структурные функции тритона явственно иллюстрируются в ор. 69).

Входят ли отмеченные басо-фундаментальные связи в исходный звукокомплекс, в порождающую модель? Они составляют каркас «модуса», экспонированного в первом такте.

При такой заданности структурных отношений тональная система прелюдии обнаруживает «способность» к внутренней жизни, смысл которой в выявлении противоречивости стабильно-мобильного начала. С одной стороны, звуковысотность имеет постоянную опору в уподоблении, инвариантности (на фоническом уровне — микро- и макротритоновые связи), а с другой — в обновлении, строго отрежиссированном согласно драматургическому действию. Образуется звуковысотный рельеф, «рисунок» которого определяется набором звукоэлементов: в экспозиции центральный звукокомплекс демонстрирует девять тонов, которые удерживаются при буквальном и варьированных повторениях; в середине обновляется наряду с аккордикой и «материальная среда»: постепенно формируется 12-тоновость в условиях иной фактурной конфигурации (распластование), активной мелодической «развилки» в голосоведении крайних голосов; при подходе к репризе, на спаде драматургической волны, постепенно рассеивается звуковысотная напряженность и готовится исходная звуковысотная ситуация. Весь этот звуковысотный процесс, складывающийся в волны нагнетания и спада, находится в строгом соответствии с логикой композиции.

Давая подробный анализ Прелюдии ор. 67 № 1 Скрябина, мы пытались пояснить принцип конструирования на основе порождающей модели. Впоследствии, рассматривая методы серийной техники, можно заметить общность в некоторых моментах мышления и различие в целостной тональной структуре.

§ 6. Некоторые концепции тональности и индивидуально-авторский стиль

Рассматривая гармонический материал и ладозвукорядную основу музыкальных композиций, мы обращались к стилистике гармонического языка, находя общее и единичное, свойственное «стилю времени» или стилю автора. Тональная система и стилистика — проблема, которая еще ждет своего тщательного изучения. «Эволюция стиля как системы художественно-выразительных средств или приемов тесно связана с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи»²⁴. Через изучение структуры тональности в ее конкретном художественно-образном наполнении можно проследить как этапы творческого пути того или иного композитора, так и (объединяя сходное и разводя отличное) приблизиться к выводам о стилистическом единстве на определенной стадии исторического развития музыкального искусства. Неоценимую помощь в этом могут оказать высказывания композиторов о своем и чужом творческом методе — о содержании, форме и эстетических установках. Многие современные композиторы, выступая с лекциями, докладами, давая интервью

или создавая учебные пособия и учебники, проложили путь к объяснительным концепциям, которые в сочетании с анализом их собственных сочинений могут дать более достоверное знание стилевой системы.

²⁴ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 38.

139

В связи с этим обратимся к двум тональным концепциям — Стравинского и Хиндемита, чтобы затем более пристально присмотреться к гармоническому стилю того и другого.

1. *Хиндемит — создатель* всемирно известной *концепции хроматической тональности*, демонстрацией которой в значительной мере является его творчество, особенно последнего периода, — трудился над этой сложной теоретической проблемой в течение всей своей жизни. Свидетельство тому его исследования: «Руководство по композиции» (I и II тома), «Традиционная гармония» (I и II книги)²⁵, «Мир композитора», «Руководство по композиции» (III том). Однако композитор так и не сформулировал окончательно научного определения предмета, что указывает на его сложность²⁶. В качестве существенных он выделял следующие признаки тональности: а) тональный центр в виде главенствующего тона (это может быть основной тон интервала или аккорда); б) иерархический распорядок двенадцати тонов как «рабочий материал» мелодии и гармонии; в) аккорд как «одновременность», имеющую основной тон, который может лежать как в басу, так и выше его; г) «тональные функции» аккордов, определяемые по Ряду-I; д) взаимосвязь строев, опирающуюся также на Ряд-I; е) последование аккордов, организованное кроме тональных функций связями основных тонов, мелодическим остовом крайних голосов, колебанием гармонического напряжения. (В суммарном описании признаков тональности нами использованы данные, имеющиеся во всех указанных выше трудах Хиндемита.)

Понятия, содержащиеся в более поздних работах, чем «Руководство по композиции»: «гармоническая флуктуация», «гармоническая плотность», «тональная амплитуда» (Traditional Harmony. N. Y., 1944), «тональные функции» (Unterweisung im Tonsatz, III. Mainz, 1970), — полнее раскрывают представление композитора о тональной структуре.

В современной тональной системе, согласно Хиндемиту, продолжают действовать «тональные функции», природа которых видоизменялась в соответствии с освоенными звуковыми ресурсами. В качестве главных функций кроме «двух доминант», опирающихся на квинту и кварту от тоники, выделены «еще два главных тона — верхний и нижний вводные тоны», а именно звуки, отдаленные на полтона и большую септиму (Хиндемит дает им следующее обозначение:



— вводные тоны). «Верхняя и нижняя доминанты достаточно отдалены от тоники, и все же... сила тяготения так держит их в сфере тоники, как Солнце вынуждает величайшие планеты — Юпитер и Сатурн — к вращению. В вводных тонах гармоническое тяготение к тонике незначительно, но его компенсирует сильное мелодическое тяготение. Они добровольно поддаются своему притяжению, как планеты Меркурий и Венера чувствуют Солнце благодаря своей близости, не соперничая по массе и силе с большими планетами»²⁷.

Возникает следующий ряд, содержащий тонально организованные звуки:

²⁵ См. об этом: Гуляницкая Н. С. Теоретические основы курса традиционной гармонии Хиндемита. — В кн.: Пауль Хиндемит. М., 1978.

²⁶ Сведения о гармонической концепции Хиндемита содержатся в трудах: Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

²⁷ «Руководство по композиции» (т. III) переведено Е. Эрхард и использовано ею в дипломной работе «Расширение тональной концепции Хиндемита» (М., ГМПИ им. Гнесиных, 1977).

140

16



Анализируя «неглавные» тональные функции, Хиндемит учитывает не только их местоположение в Ряду-I, но и вид конкретного созвучия, которое, согласно своему составу, может усиливать или

ослаблять связь с тоникой (например, VI мажорная дальше от тоники, чем VI минорная: в ней есть нисходящий вводный тон).

Таким образом, если через понятие тональной амплитуды Хиндемит отражал только степень отдаления от тонального центра, то, применяя понятие «тональные функции» и используя Ряд-I, он точно указывает на иерархию тонов, конкретные взаимосвязи с тоникой.

Тоника, считает Хиндемит, может выделиться благодаря трем факторам: а) структурному местоположению — в начале и конце, в каденциях, на гранях формы; б) частоте появления: «тон, повторяющийся неоднократно, несет большую нагрузку, чем остальные»; в) поддержке, получаемой от других тонов; главным образом от квинтового и ближайших вводных тонов. «Тоникой может быть то, что имеет хотя бы один из этих факторов. Чем больше их, тем тонально стабильнее сочинение»²⁸.

Применяя понятия модуляции и вторичных доминант, композитор не уточнил сферы их действия. Остается неясным: считать ли тональную зону явлением микро- или макромасштаба, ориентироваться ли в установлении «тонального круга» на сочетания из двух-трех аккордов согласно таблице «Определения тонального центра» или на более крупные построения в зависимости от формообразования. Заметим, что авторские анализы выходят за рамки установленных положений и не игнорируют музыкального восприятия, идущего поверх теоретической схемы.

Особенно ярко, по мнению Хиндемита, проявляются взаимосвязи аккордов в каденциях, которые могут быть построены с включением всех двенадцати ступеней, хотя по весу и значимости они не одинаковы (так, тритоновый ход не имеет места в каденции, а каденции, основанные на ходе вводных тонов в тонику, считаются «наиболее способными к выявлению заключительного характера»²⁹).

2. Попытаемся методом Хиндемита проанализировать фрагмент из II части его «Концертной музыки» для альта и камерного оркестра:

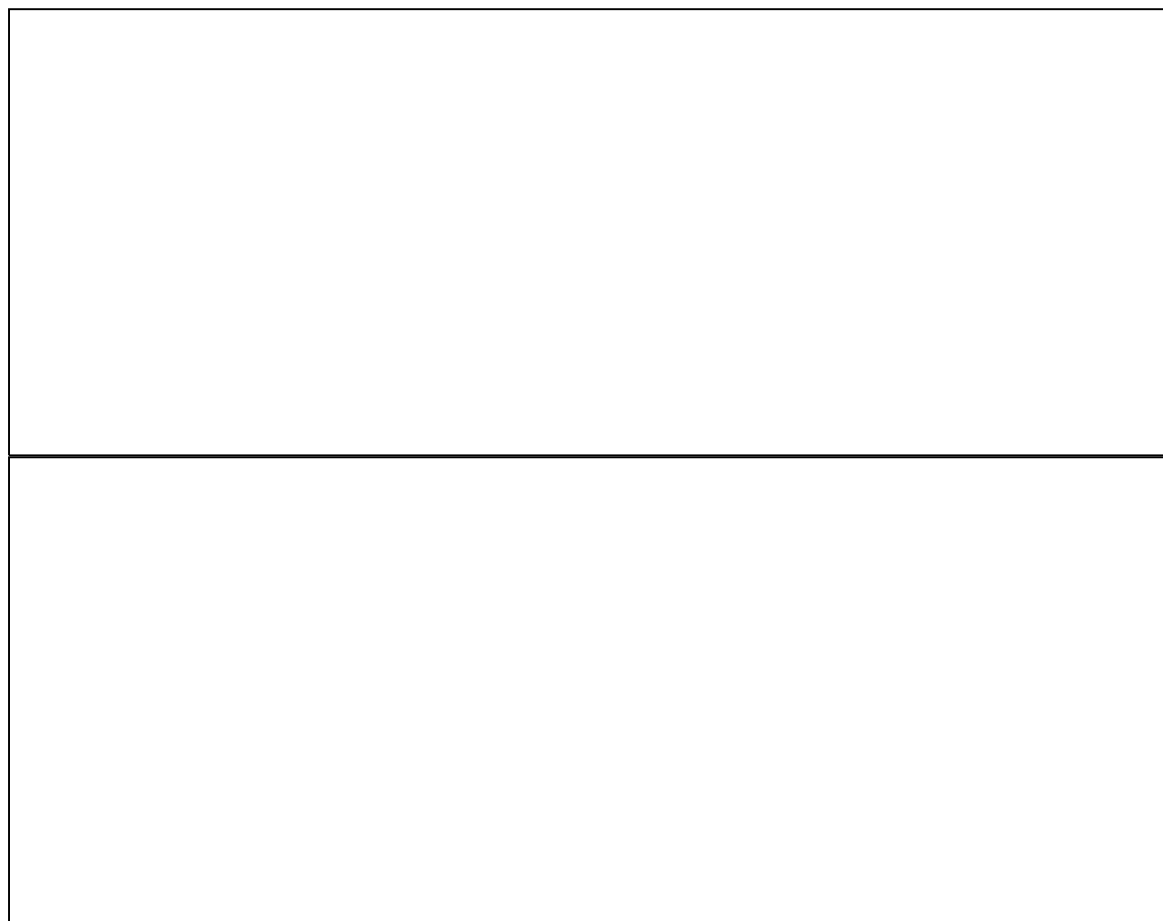
17. П. Хиндемит. Концертная музыка для альта и камерного оркестра, II ч.



²⁸ Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. III. Mainz, 1970, S. 100

²⁹ Ibid., S. 143.





Хроматически насыщенное начальное построение тоникально нацелено: звук *до* утверждается благодаря повторности и положению в басу. Далее, согласно теории композитора, следовало бы фиксировать частые смены тоник, что, однако, было бы малоубедительно вследствие целеустремленности хроматической линии баса, направленности ее звуку *до*. Поэтому, видимо, было бы естественнее все построение воспринимать как монотональное — in C, имеющее развитую сеть аккордовых соподчинений.

Функциональная дифференциация насыщенной гармонической последовательности заметно стусшевывается под напором движущихся ба-

142

сов, но тем не менее чувствуется ее организующая роль (главные функции — в начале и в конце, остальные аккорды — в процессе развития). Гармоническая плотность равномерна, за исключением экспозиции тональности, данной на разреженном гармоническом ритме. Преобладающие секундовые связи аккордов сменяются терцовыми и тритоновыми в конце построения. Гармоническая флуктуация («гармонический рельеф») здесь не является образцом отрегулированного соотношения напряженностей, однако наблюдаются процессы сгущения и разрядки (III—II—I группы аккордов).

«Для тональной конструкции, — писал Хиндемит, — становится самым важным сразу представить в едином видении общую форму тонального построения... Мы устанавливаем лишь опорные пункты тонального развития: начало, каденции... а также главные и вторичные функции - и только затем выставляем недостающие. Такой процесс напоминает работу строителя, который к уже построенной стене медленно добавляет детали, необходимые произведению искусства»³⁰.

Хиндемит, придавая большое значение целостному видению формы произведения, соблюдению тонального равновесия, стремился к доступности композиторского замысла, доходчивости художественного сочинения. Если присмотреться с этой точки зрения к «Траурной музыке», то можно вынести следующие наблюдения. В I части — скорбно-созерцательного характера — образуется арочная структура, в центре которой находится тональность Es—es, а по краям — a-moll (тритоновая «ось»). Причем предельно отдаленная тональность готовится через функционально близкую gis-moll, вводнотоновую к исходной, и при энгармонической замене на as-moll — нижнедоминантовую к последующей. Сглажено и возвращение: на пути от *es* к *a* стоит *c*, находящееся во вторичной медиантовой функции. Тональный план I части (вводной) уравновеси-

вается в цикле, с одной стороны, путем повторения тритоновых отношений и с другой, введением наиболее сильной квинтовой опоры (I часть in A, II — in E, III — in Es, IV — in A).

В целом тональная концепция Хиндемита, шлифуемая композитором в течение нескольких десятилетий, не дает совершенного инструмента даже для анализа его собственных сочинений. Поскольку Ряд-I и Ряд-II уязвимы с акустической стороны — об этом сейчас пишут многие, — результаты могут быть неоднозначными. Однако ряд положений нашел отражение в некоторых последующих концепциях тональной системы.

3. В *стилевой системе Стравинского*, подвижной и динамичной, существенная роль принадлежит ее компоненту — высотной организации. Структурно неоднородная, она на разных этапах творческого пути композитора выступала и как относительно традиционно-тональная, новотональная, «антитональная», серийная. Поэтому нельзя с одним инструментом подходить к исследованию ее закономерностей. «Творческая эволюция Стравинского, — пишет Задерацкий, — была настолько сложной и прошла столь крутые повороты, что ее трудно уподобить творческой эволюции любого другого крупного композитора XX века. Вместе с тем его стиль обладает ясно выраженными чертами единства»³¹.

В «Poétique musicale» и других литературных источниках композитор говорит о своей технике композиции, как это делают многие современные художники. На основе высказываний о «новой логике компози-

³⁰ Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. III, S. 150.

³¹ Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Автореф. дисс. на соиск. ученой степени доктора искусствоведения. М., 1982, с. 6.

143

ции» построим мысленную модель тональности, с тем чтобы определить исходные позиции анализа гармонической стилистики.

Отправные положения концепции Стравинского основаны на эволюционном подходе, признании исторически преходящего значения той или иной системы композиции: «...Традиционная тональная система составляет лишь временное удовлетворение <...> мы не веруем в абсолютную ценность мажоро-минорной системы, основанной на том, что музыковеды называют шкалой С»³². Новая логика звукоотношений, с одной стороны, не тождественна «церемониалу» традиционной тональности, а с другой — находится в соответствии с логикой «общего закона притяжения», действующего, по мнению композитора, в любой музыке (от григорианского хора до Дебюсси). «Полярная система» — это понятие достаточно емко раскрыто композитором, хотя полное определение его может дать только тщательный анализ соответствующих произведений³³. В целях «структуризации» этой системы важно описать не столько сами элементы, сколько функциональные отношения, формирующие определенный тип функциональной структуры.

«Таким образом, — писал композитор, — то, что нас занимает, — это не столько тональность в собственном смысле слова, как то, что условно можно было бы назвать полярностью звука, интервала или даже звукового комплекса. Полярный тон представляет собой в некотором смысле главную ось музыки». Следовательно, «полярность» — это *иерархическая система*, в которой имеются определенные «полюса притяжения», «точки покоя»; однако автор считал, что «полюсы притяжения не находятся более в центре замкнутой системы, каковой была тональная система» (разрядка наша. — *Н. Г.*)³⁴. (Отсюда понятие центрального элемента к звуковому полюсу, видимо, применять не следует без особых оговорок.) Стравинский дает следующее определение своей звуковысотной системы: «Тональность — лишь способ ориентации музыки к этим полюсам. Тональная функция — полностью подчинена силе притяжения звукового полюса»³⁵.

Анализируя творческий процесс, композитор пишет: «Сочинять для меня — это 'упорядочивать определенное количество этих звуков по отношению к определенным взаимоотношениям интервалов. Это приводит к поискам центра, к которому должна сходиться серия звуков, участвующих в моем „предприятии“'. При заданном центре я должен найти комбинацию, с помощью которой можно его достичь; если же, наоборот, дана комбинация, которая еще ни с чем не соотносена, я должен определить центр, к которому она должна стремиться. Открытие этого центра и дает мне решение вопроса. Я удовлетворяю таким образом мою склонность к этому виду музыкальной топографии»³⁶.

Каков в общих чертах механизм работы полярной системы? Как поддерживается целостность этой организации? Какова в итоге ее структура?

Понятие тональной функции Стравинский толковал в применении к новому типу организации. Считая, что «тональная функция» полностью подчинена силе притяжения звуковых полюсов, он конкретизировал это состояние через «порыв» и «покой»; а именно «притяжение и удаление от них определяют в некотором роде дыхание музыки». Автор придавал немалое значение также

применению таких общекомпозиционных функций, как сходство и контраст, «монохромия» и «полихромия». «Так мо-

³² Стравинский И. Ф. Мысли из музыкальной поэтики. — В кн.: И. Ф. Стравинский. М., 1973, с. 29 — 30.

³³ См.: Дьячкова Л. С. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов). — В кн.: И. Ф. Стравинский.

³⁴ И. Ф. Стравинский, с. 30.

³⁵ Там же, с. 29.

³⁶ Там же, с. 30.

144

жет случиться, что я выдерживаю более или менее длительное время строгий тональный порядок, затем сознательно разрушаю его, чтобы установить иной порядок. В этом случае я не *атонален*, но *антитонален*».

Полярность мыслится как *целостность*, то есть как некое связанное образование, обусловленное соотношением составляющих частей, элементов. «Тональная, или полярная система дана нам только для того, чтобы достичь определенного порядка, то есть в конечном счете формы, той формы, которой завершается творческое усилие»³⁷.

Итак, Стравинский сформулировал самые общие положения своей концепции тональной системы. Могут ли быть инструментом анализа предложенные в ней понятия? Несомненно, они дают методологический ориентир, хотя и должны быть конкретизированы и дополнены при соприкосновении с музыкальным материалом.

Обратимся к «Весне священной» — произведению, оказавшему огромное влияние на современную музыку, открывшему новые пути звуковысотного, ритмического, тембрового, фактурного мышления. Оно должно быть осознано в ряду тех исканий, которые проводились художниками разных стран. Новая логика композиции, о которой говорил композитор, воплощенная с необычайной яркостью в «картинах языческой Руси», порождает и различные аналитические интерпретации произведения³⁸. Для нас существенно, что, будучи стилистически оригинальным, самобытным и даже уникальным, оно является характерным для «стиля времени». Это, в частности, выражается в освоении 12-тоновости, поисках экстрадвуладовых принципов, особом подходе к упорядочиванию звукоотношений, конструировании новых форм.

Как проявляет себя в этом контексте полярная система? «Весенние гадания», «Пляски щеголих» (I часть «Поцелуй земли») — это тот номер, в котором появляется знаменитое остро ритмованное «вытаптывающее» и «вздрагивающее» созвучие (Асафьев), образно названное композитором «аккорд-толчок». «Этот аккорд, — пишет Ярустовский, — сам автор называл „*вопросительным*“». С него-то и начиналось сочинение музыки балета»³⁹. Этот полиаккорд повторяется при первом своем появлении 280 раз (о чем впоследствии скорбел композитор) и является как бы сверхполюсом произведения, проникая в музыкальную ткань других номеров (например, «Игра умыкания», «Великая священная пляска»):

18. И. Стравинский. «Весна священная», «Весенние гадания», «Пляски щеголих»

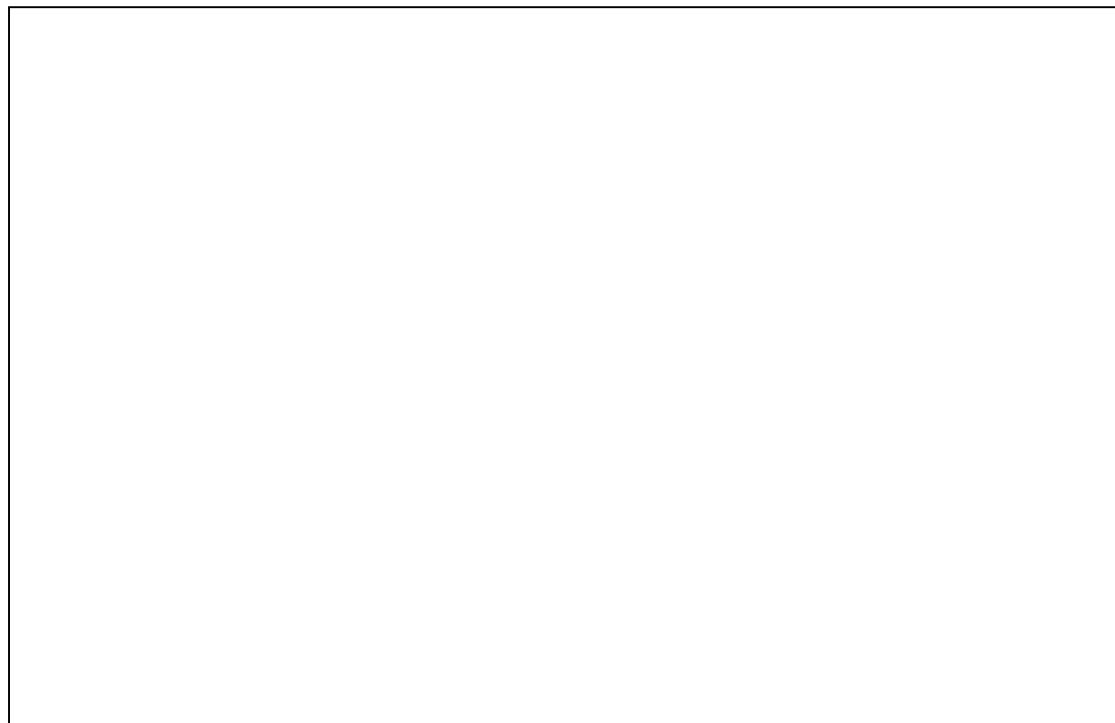


³⁷ И. Ф. Стравинский, с. 30 — 32.

³⁸ А. Форт применяет методику анализа атональной музыки к партитуре «Весны священной» (см.: Forte A. The Harmonic Organization of the "Rite of Spring" New Haven, 1978).

³⁹ Ярустовский Б. М. Стравинский. Эскизная тетрадь (1911 — 1913 гг.) Некоторые наблюдения и размышления. — В кн.: И. Ф. Стравинский, с. 169.

145



Но прежде чем говорить о поведении «звукового полюса» и притяжении к нему других элементов, необходимо указать на особенности фактуры. Своеобразие фактурной конфигурации «Весны» — в подвижности мелодической и гармонической ситуации, в горизонтальном развертывании мотивов-попевок, в вертикальном наложении (сгущении и разряжении) вариативных и контрастных интервально-мелодических и интервально-гармонических комплексов. «Дело в принципе: мелодическая ткань в динамическом воззрении на музыку понимается как живая ткань, в которой „попевки“ играют роль подвижных, постоянно видоизменяющихся „клеток“»⁴⁰. В связи с этим встает вопрос о *гармоническом материале*. Функцию единиц гармонического языка несут тоны, объединенные в попевки, мелодические ячейки; интервалы, выступающие относительно самостоятельно и как часть созвучия; аккорды — в виде структурно и выразительно значимых звукокомплексов или как средство утолщения, сонорной дублировки мелодических фигур. Объединяясь, эти элементы образуют *сонорные блоки*, в которых господствует линейный и полиритмический принцип композиции: комплексные гармонии, вследствие подвижности ткани, трудно поддающиеся расчленению.

Гармонический материал как бы формируется по ходу развития музыкального действия, создавая добавочные тематические импульсы. Форма плясок и гаданий, как и вступления, — это «процесс роста музыкальной ткани» (Асафьев): развитие в виде вздымающейся волны, гребень которой находится на грани перехода в следующий номер, проходит ряд этапов и фаз, в процессе которых накапливается, а затем и выплескивается энергия движения.

В процессе движения, разветвления, распухания ткани возникают как новые, так и старые гармонические элементы, создавая полихромное, наполненное, объемное звучание. Среди аккордов кроме «толчка», занимающего весь первый этап формы (до цифры 22), отметим квинт-аккорды (ц. 28 и далее), параллельные гармошечные «доминантсептак-

⁴⁰ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 63

146

корды» (ц. 32 и далее), тонушие в толще фактуры различные полиинтервальные созвучия. Высотная структура в основном конструируется из текучего «вещества» мелодических ячеек — прорастающих и прирастающих, — попевок с определенным ладовым обликом или просто лаконичным звукокомплексом, например: четырехзвуковой лейтмотив

(ц. 14) — горизонтальная проекция элемента «вопросительного» аккорда, попевка валторн (ц. 25) — мажорный пентахорд, клич трубы (ц. 15) — хроматический звукоряд, а также хроматические пассажи постепенно уплотняющие фактуру (ц. 17, 33-36), «толкающие» ходы по септима и нонам в басовом остинато (ц. 31—33) и др. В эту пеструю звуковую ткань вплетается фонизм интервалов — октав, квинт тремолирующих секунд, остинатных кварт, вторящих терций, акцентно артикулируемых секунд и др.

Как же управляется звуковая масса? Это полярная, незамкнутая система, преобладающим звуковым полюсом которой является «аккорд-толчок». Однако этот полюс притяжения не является всеохватным, хотя его элементы в виде попевок сохраняются до конца, но на ином высотном уровне. В качестве «контрапунктирующего» полюса постепенно «вызвучивается» до мажор: он предвосхищен до-мажорным трезвучием (ц. 14), включенным в лейткомплекс в качестве третьего субаккорда затем педалями (ц. 16, 17, 22 и др.), фигурациями (ц. 23), упорными остинато. Получается любопытное драматургическое соотношение: полиаккордовый толчок как бы отдает свою энергию вертящемуся «колесу» формы — декрешендо, а до-мажорность, наоборот, набирает силу. Это перекрестное наложение полюсов дополняется местными точками опоры — в виде квинтаккорда (ц. 28—30), прихрамывающего басового остинато (ц. 32—36). Временной фактор, которому Стравинский вообще придавал большое значение, внедряется как регулятор напряжения в тональную систему. 12-тоновая система постепенно разворачивает свои ресурсы, проходя ряд стадий различной звуковой плотности. В кульминации, на вершине драматургической волны — наибольшая концентрация звуковысотного напряжения, в создании которого участвуют и диатонические попевки, и хроматические пассажи.

«Сюжетное» развертывание — основной фактор изменения вертикального измерения фактуры. Если вначале процесс цветения ткани связывается с темброво и интонационно детализированной комплементарностью (добавление новых высотных комбинаций), то впоследствии на завершающей стадии воздействует массивная суммарная сонорность многослойной фактуры.

Стравинский писал, что законы полярной системы еще трудно определить. Действительно, стилистическое своеобразие «Весны священной» еще ставит много вопросов перед аналитиками.

§ 7. Политональность

1. Политональность обычно определяется как одновременное сочетание двух или более «строев», что нуждается в уточнении и дополнении прежде всего, политональное письмо является составной частью новотональной техники и не образует какой-либо новой системы, которая может быть противопоставлена тональности и атональности в их наиболее «чистых» формах.

Выразительные возможности политональных методов ярко представлены в творчестве многих отечественных и зарубежных композиторов XX века — Стравинского (раньше Айвса), Казеллы, Мийо Бриттена, Хиндемита, де Фальи, Онеггера, Шимановского, Лютославского а также Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Б. Чайковского, Щедрина,

147

Шнитке, Слонимского и других авторов. Интерес к политональности по прошествии четырех десятилетий XX века, казалось бы, постепенно снизился; однако и во второй половине века выразительные возможности политональности не исчерпали себя, особенно в связи с полистилистикой.

Истоки политональности прослеживаются в музыке предшествующего периода. Они обычно усматриваются в полимодальности, органном пункте, полифункциональности и полиаккордике, эволюции тонического созвучия (возможность диссонирующих сложных тоник) и переменности тональных функций. Интересные образцы ранней политональности из музыки Баха, Гайдна, Грига, Глазунова, Шуберта, Брукнера, Римского-Корсакова, Лядова и других приводит Тюлин⁴¹. Специальное теоретическое исследование этой проблемы проделал Ю. Паисов, изучив исторические корни, типологию, формообразующую роль и семантику политональности и особенности трактовки политональности в некоторых стилях»

Поставив во главу угла нашего рассмотрения гармонический аспект политональности, затронем следующие вопросы: тональный центр и способы его выражения; ладовая основа субтональностей и тональная целостность; типы взаимосвязи «строев» в политональной одновременности; фактура, роль полифонического и гармонического складов; вертикальное «измерение»: баланс напряженности (консонирование и диссонирование), функциональное соотношение аккордов в полигармонии; формообразующая роль политональной гармонии.

2. Для осуществления политональности необходима прежде всего *фактурная расчлененность*, а именно четкое выявление мелодико-гармонических зон, достаточно отдаленных друг от друга и «защищенных» от взаимопроникновения. Сближение сфер приводит к скученности и смещениям, затрудняющим их разграничение в слушательском восприятии. Устанавливая типологию, различают: а) гармоническую политональность, состоящую из двух или более аккордовых пластов (см. пример 19); б) *мелодическую* политональность, представляющую собой контрапунктические

взаимодействия (контрастное или имитационное) горизонтальных пластов (см. пример 20); в) *смешанную*, мелодико-гармоническую политональность (см. пример 21)⁴³:

19. Д. Мийо. «Бразильский танец»

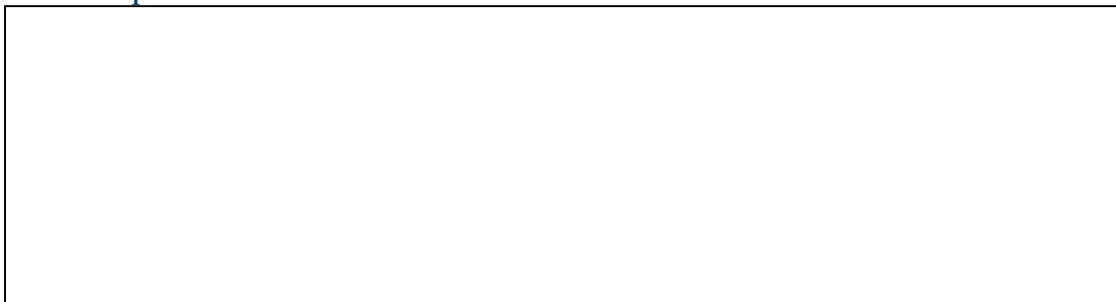


⁴¹ См.: Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.

⁴² См.: Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX в. М., 1977.

⁴³ Ю. Паисов, анализируя ладовую организацию «Свадебки» Стравинского, отмечает что в этом произведении встречаются все три фактурно-гармонические разновидности (см.: Паисов Ю. О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского. — В кн.: И. Ф. Стравинский, с. 214—250).

20. Б. Барток. Багатель № 1



21. Б. Барток. Багатель № 7

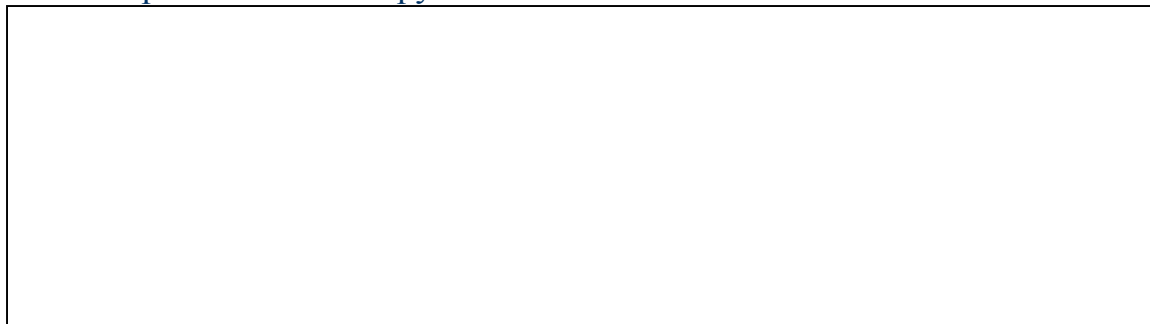


Таким образом, в музыкальном мышлении политональность и фактура — взаимосвязанные начала; из трех координат вертикаль имеет главенствующую структурную роль при том, что горизонталь — ладово-смысловую.

Эффективность политональности во многом зависит от того, как каждый из тональных уровней задуман в отношении *ладозвукорядной основы*. Модальный аспект политональности может быть как традиционным, так и нетрадиционным⁴⁴, а звукоряды, входящие в политональную структуру, могут иметь как идентичное, так и неидентичное интервальное строение. Например, однородная традиционная ладовость наблюдается в примерах 19 (каждый из пластов имеет в основе мажор) и 20 (минор), неоднородная — в знаменитом примере политональности Стравинского («У

Петрушки»), где соединены два различных лада (ионийский и пентатоника Fis), раскрывающих свои звуковые ресурсы в процессе развития сцены:

22. И. Стравинский. «Петрушка»



⁴⁴ Мажор и минор мы относим к традиционным ладам (сюда примыкают и «старинные лады»); новая модальность — область нетрадиционных звукорядов.

149

Возникает мелодико-гармоническая политональность с неидентичными четко очерченными тональными слоями (особенно C-dur с тонико-доминантовыми связями).

При анализе образцов с традиционными звукорядами не возникает тех препятствий в определении политональности, какие могут встретиться в условиях синтетических ладообразований (даже на основе старинных модусов). Другими словами, отсутствие предопределенности звукоряда затрудняет расчленение целого, особенно если это сопровождается явлениями децентрализации. Тем не менее политональность в рамках новой модальности может стать ярким выразительным средством при соблюдении требований фактурной ясности, при наличии хорошо организованной структуры.

Так, начальная тема «Фантазии-бурлески» Мессиана может быть рассмотрена в политональном аспекте: хроматический F-dur, звучащий фундаментально и протяженно (повторный период), «озарен» мерцающими бликами фигураций in E, основанных на первом модусе, в I транспозиции⁴⁵:

23. О. Мессиаан. Фантазия-бурлеска



Определяя модальную структуру политонального целого, следует выделять лады, характерные для каждого фактурного слоя, и не стремиться, если в этом нет особого интонационного оправдания, к выстраиванию суммативного звукоряда.

Например, в «Уменьшенных квинтах» Бартока (№ 101) из «Микрокосмоса» есть смысл это сделать: тритоновая политональность (*a—es*) впитывает два вертикально-подвижных звукоряда, использованных фрагментарно, в процессе становления:

⁴⁵ Сошлемся также на пример, который приводит Паисов в цит. статье, — фонически богатую политональность из IV картины «Свадебки», где (в начале картины) сочетается диатоническая хоровая тема с тон-полутоновым сопровождением.

150

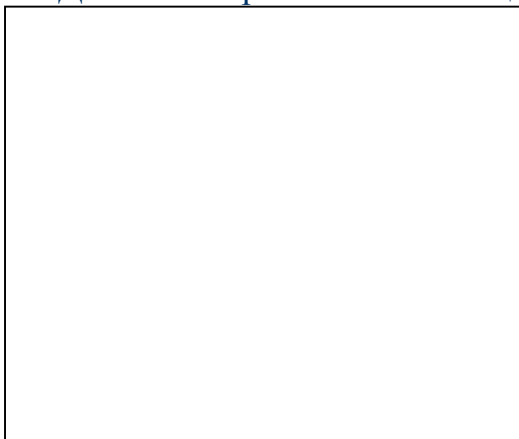
24. Б. Барток. «Микрокосмос», № 101



Поскольку они постоянно переплетаются, сохраняя при этом свой индивидуальный облик, и содержат общие тоны (энгармонизм звуков), естественной оказывается потребность в их объединении. Синтезирующая шкала — один из тех случаев бартоковской 12-тоновости, который является результатом модальности, а не тотальной хроматики атонального типа.

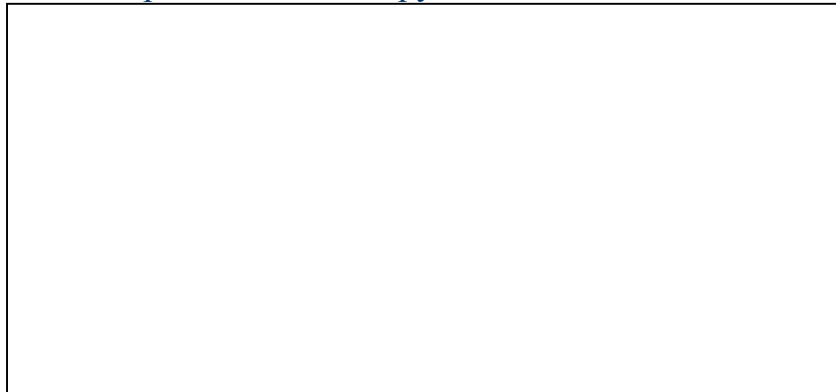
Особого внимания в политональной структуре требует также и тональный центр, объединяющий две или несколько тоник. В подходе к этому вопросу справедливо отмечают двойственность восприятия — изолированность (субтоники) и единство (политоника) ⁴⁶. Фундаментальный уровень политоники благодаря «сильному» интервалу может функционировать как превалирующий в вертикальной структуре. Это заметно, например, в заключительном полиаккорде «Бразильского танца» Мийо, сочетающем — конспективно — использованные «строи»:

25. Д. Мийо. «Бразильский танец»



Роль тоники в приведенном примере из «Петрушки» выполняет двутрезвучная полигармония (секстаккорд + трезвучие), причем одновременность звучания обобщается «диффузией» аккордов и образованием кластерного созвучия:

26. И. Стравинский. «Петрушка»

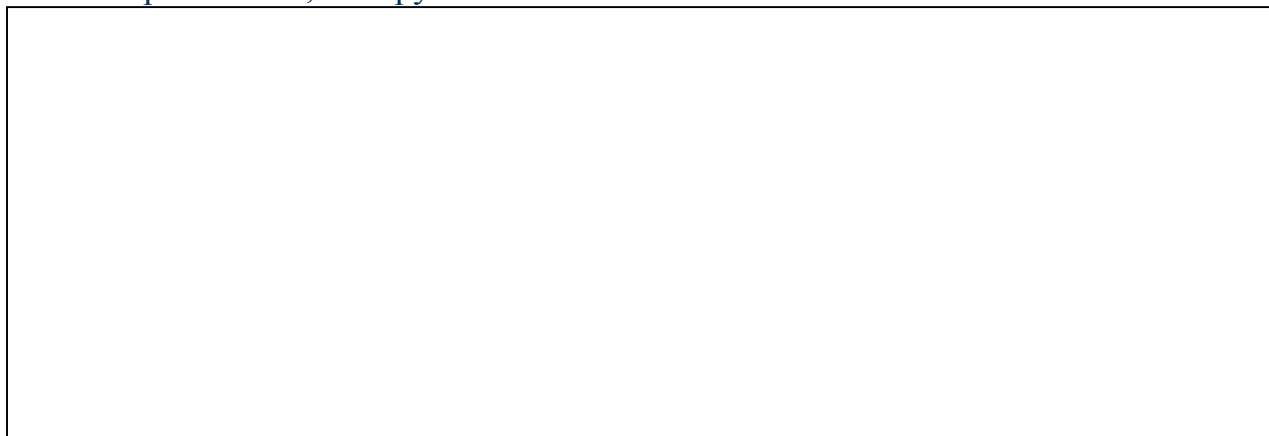


⁴⁶ Термин Ю. Паисова

151

Какой аккорд сильнее — на *C* или на *fis*, — окончательно решает заключительный каданс, хотя и в процессе развития тоникальность фундаментального слоя проявлялась весомее:

27. И. Стравинский, «Петрушка»



В противоположность примерам с *устойчивой тоникой* встречаются образцы с *подвижной тоникой*. «Игра с двумя пентатоническими рядами Бартока» (№ 105 из «Микрокосмоса») иллюстрирует полифоническую политональность, основанную на одном типе звукоряда, так называемой диатонической пентатонике от белых и черных клавиш. Однако тоники в пределах этих звукокомплексов не обладают традиционной стабильностью: в нижнем голосе превалирующее *Cis* сменяется на *h*, в верхнем — проходят все возможные устои — *g*, *e*, *a*, *h* (меньше *d*). В результате такого «мерцания» тоник (верхний пласт динамичнее), «поиска» пунктов притяжения возникают так называемые модалные версии, то есть производные варианты пентатонического звукоряда.

Характер поведения тоник, имеющих большую или меньшую подвижность, — вопрос, который надо решать в каждом конкретном случае, с тем чтобы механически не «выводить» политонику, суммируя опорные тоны в слоях фактуры. В музыке Стравинского, например, сила действия полюсов может быть неравнозначна. Центральная ось может то притягивать, то отталкивать дополнительные субполюсы, что формирует фактуру с тоникально устойчивыми и подвижными слоями. Так, в «Вешних хороводах» из «Весны» на тонику *ми_b* (вернее, тоническую квинту) в процессе развития наслаиваются архаическая попевка, наигрыши, имеющие свой модус и опорный тон, например: в партии струнных и духовых (ц. 50) — *си_b* и *соль_b* затем у флейт пикколо и кларнета к этому добавляется ось *до* — *фа #*. В «Игре двух городов» на главенствующий полюс *до* — *фа #* временно наслаиваются местные — *ля* при эолийском звукоряде (деревянные духовые), *фа* при лидийском (струнные), затем (ц. 61) — *до* при ионийском.

«Независимость» политональных зон не означает случайности в их сочетании: политональная структура организуется на основе *принципа интервального соотношения строев*, определяющего фонический эффект. Последний зависит от того, какие лады соединяются и какой интервал их разделяет. Мажорная битональность дает больше консонантных вариантов, чем миноро-минорная или миноро-мажорная. Есть точка зрения, что можно проследить изменение фонизма, если, взяв, допустим, мажоро-мажорную битональность, при устойчивой нижней тональности менять в

порядке квинтового цикла тональности верхнего «этажа». Это даст следующие интервальные соотношения: чистая квинта, большая нона, большая секста, большая терция, большая септи-
152

ма, тритон, малая нона, малая секста, малая терция, малая септима, чистая кварта⁴⁷.

В концерте Мийо, в прелюдии используются различные фонические эффекты за счет варьирования вертикального интервала в мажоро-мажорной политональности — мягко-консонантные сочетания (до мажор внизу — соль мажор наверху), более остро-консонантные (ре

внизу си_b наверху) :

28. Д. Мийо. Концерт



29



⁴⁷ Персикетти, в частности, считает, что политональная комбинация мажоров дает следующие результаты: если взять за основу фа мажор, то консонантными будут сочетания с до, соль, ре, ля, ми мажорами, а диссонантными — с си, соль_b, ре_b, ля_b, ми_b, си_b, (см.: Persichetti V. The 20-th Century Harmony. N Y., 1961, p. 258).

Но, пожалуй, наиболее эффективно — достаточно диссонантно и в то же время «благозвучно» — соотносятся мажорные тональности на тритон. В этом убеждает частое обращение композиторов к данному приему (см., например, «Бразильские танцы» Мийо, «Микрокосмос» Бартока и др.). Если фундаментальный слой (нижний пласт) образует минорная тональность, то степень диссонирования, невзирая на строение верхнего «этажа» (минор или мажор), возрастает. В некоторых стилях создается драматически сгущенная, тревожная гармоническая атмосфера, как, например, во Второй сонате для фортепиано Шостаковича. Битональные связи играют здесь весьма существенную драматургическую роль в образно-тематическом развитии и звуковысотной системе. Политональность си миноро-мажор, ми-*b* мажор, возникающая в репризе побочной партии, — итог предшествующего мелодико-гармонического взаимодействия:

30. Д. Шостакович. Соната № 2



Здесь драматический узел создается и сочетанием различных тем, и сплетением их тональностей, логически подготовленных однотерцовыми связями (си минор — си-*b* мажор).

Гармоническая целостность относительно изолированных тональных сфер зависит от разных факторов: а) степени совпадения избранных ладов и возможности их объединения в сверхкомплекс, синтетическую модальную структуру; б) функциональной координации аккордов (совпадение или несовпадение тональных функций); в) фонических качеств общего тонального центра и способности полиаккордов, возникающих в процессе развития, объединять гармоническую ткань, дифференцировать созвучия на опорные и второстепенные.

Что касается двух последних положений, то иллюстрацией их может быть «Ипанема» Мийо, в которой примечательно совпадение тональных функций по вертикали (этот прием у Мийо не единичен — см. также пьесы «Капакабана», «Тужука»).

3. Рассмотрев вопросы, связанные с ролью тоники, звукоряда, типов соотношения тональных зон, коснемся формообразующей роли политонального письма.

В качестве примера возьмем Концерт для оркестра Лютославского, а именно его I часть — «Интраду» (см. партитуру).

В этом сочинении классицистского периода творчества композитора (соч.— 1954, изд. — 1956) большое значение имеет органичное переосмысление польского народного мелоса, ритма, тембров в ракурсе современных композиционных приемов, и в частности оригинальной звуковысотной организации. Сочинение целой серии заказных произведений, основанных на народных темах, — пишет композитор, — «стало для меня невольным поводом для выработки определенного, правда узкого и одностороннего, но достаточно характерного стиля. Он базируется прежде всего на соединении простых диатонических мотивов с хроматическими контрапунктами, а также с нефункциональной, многокрасочной капризной гармонией. Кроме того, ритмическое образование этих мотивов с сопровождающими их элементами также принадлежит к характеристичным чертам стиля, о котором шла речь выше»⁴⁸.

С точки зрения политонального письма характерна экспозиционная часть «Интрады»: исходная тема, овеянная народным духом, предстает в процессе развития в зыбких, скользящих тональных «обличьях», которые инкрустируются в прочную основу. Скрепляющая тональность *Fis*, представленная протяжным органным пунктом (распростерт на всю партитуру — фаготы, валторны, литавры, арфы, контрабасы), проникает в тему только на заключительном этапе ее освещения (ц. 4). В движении к этой кульминации тема проходит через группу квинтово-сцепленных строев — *d*, *a*, *e*, *h* — обрамленных непрерывно звучащим *fis*; тональное восхождение подчеркнуто тембром: мелодия «поднимается» от виолончелей, альтов, вторых и первых скрипок к *tutti* деревянным духовым. Стройность драматургического замысла находит выражение в

ладозвукорядном решении и фактуре этой части. Последняя конструктивно примечательна в образовании многослойной политональности: каждая из указанных тональных зон не исчезает после экспозиции темы, а пролонгируется через тонический органнй пункт и подголосочный контрапункт, в результате чего постепенно накапливается и суммируется в едином звучании весь тональный план (пять тональностей!).

В тесном контакте с процессом формообразования и тональным развитием находится модальность. Ведущая тема не выходит за рамки минора с «раздвоенной» II ступенью (фригийская интонация поддержана в итоге и ходом аккомпанирующих голосов); контрапунктирующие голоса последовательно расцвечивают партитуру звучанием одноименного мажора, который везде, возникая в той же группе четырех солирующих инструментов, наслаивается на тонику отзвучавшего минора. В итоге создается насыщенная, колоритная и тщательно спланированная политональность, в которой мелодические потоки дают основной импульс симфоническому развитию. Гармония — вторичный фактор, результат одновременности, образованной горизонталью удержанных тоник. Весь гармонический процесс данного фрагмента сводится к «росту» квинтаккорда *d—a—e—h*, заключенного в прочную раму звуков из p18 («начальный и продолжающийся бас, заключительная мелодия»).

Таким образом, оригинальная высотная структура наряду с затейливым ритмическим узором (полиритмия), своеобразием тембра, динамики и артикуляции явилась плодотворным средством для воплощения целостного симфонического замысла, выросшего из «соединения простых диатонических мотивов» народного склада.

В заключение вернемся к вопросу определения политональности. В дефиниции: политональность есть одновременное звучание нескольких тональностей — нет указания на те признаки, которые достаточно четко отграничивали бы это явление от полигармонии, от некоторых промежуточных форм, связанных с тоникализацией в пределах одного звукокомплекса и проч. Поэтому, учитывая все вышесказанное, допустим следующее: *политональность — это особый тип центри-*

⁴⁸ *Materialy do monografii (zestawie Stefan Jarocincki). Krakow, 1967, s. 44—45.*

155

рованной системы, структура которой подразумевает наличие тональных подсистем, выявленных функциональными оборотами, модальностью, фактурной расчлененностью.

§ 8. Методические рекомендации

1. Суммируем теоретические положения, касающиеся современной тональной организации, с тем чтобы выработать инструментарий анализа конкретных музыкальных текстов и определить методические подходы. Новая тональность — это централизованная система взаимосвязанных элементов, объединенных в целостность на основе иерархической структуры. Специфика этого типа звуковысотной организации — и в свойствах элементов, и в их взаимосвязях, конкретнее — в свойствах гармонического материала и в индивидуальных формах структуры.

Современная тональная система не статичная организация, которая сохраняет свои свойства постоянными, а динамичная система, меняющаяся с течением времени, приобретающая иной облик, как любой живой организм, остающийся при этом самим собой. В этом нетрудно убедиться, сравнив сочинения, написанные в разное время одним и тем же автором, например Скрябиным, Дебюсси, Стравинским, Бартоком, Прокофьевым, Шостаковичем, Щедриным, Б. Чайковским. Сравнение может быть распространено на анализ поступательного движения тональной музыки от начала к концу века, например: «Поэма экстаза» Скрябина, «Весна священная» Стравинского, «Музыка для струнных, ударных и челесты» Бартока, Вторая симфония Прокофьева, Четвертая симфония Шостаковича, «Художник Матис» Хиндемита, «Военный реквием» Бриттена, Тринадцатый квартет Шостаковича, «Озорные частушки» Щедрина, Скрипичный концерт Пендерецкого, «Пушкинский венок»

Свиридова и др.

В этом процессе проявляется качество, свойственное и классической тональной системе, а именно незамкнутость, способность поглощать новое (вплоть до серийности) и постоянно эволюционировать.

При описании структуры новотональной системы, что в целом является важной методологической задачей, важно выявлять прежде всего принцип *иерархичности*. Последний предполагает не равенство двенадцати тонов, а соотношение центра и периферии, полюсов притяжения и подчиненных, зависимых элементов. Выскажем предположение, что структура тональности, вернее звуковысотная целостность, не всегда является прямым следствием составляющих ее

элементов, которые могут по-разному функционировать и оказываться компонентами различных высотных систем. Так, нетерцовой аккордией пользуются в условиях модальной и тональной, свободно-атональной и серийной, а также в сложных синтезированных высотных организациях. Поэтому, определяя индивидуальный облик тональности, важно проанализировать поведение составляющих элементов, то есть их функции в структуре целого. Однако раскрытие функциональной направленности — наиболее сложная и ответственная задача, поскольку, в отличие от классической гармонии, еще не выведены «формулы» гармонических последований (да вряд ли это и возможно), закономерности организации целого.

Выявляя особенности функционирования гармонических единиц, основное внимание следует направлять на то, как эти элементы поддерживают существование целостного звуковысотного организма, какая функциональная структура является результирующей. Тональная система, оперирующая 12-тоновостью (как и додекафония), отличается таким функциональным взаимодействием составляющих элементов, при котором образуется двусторонняя связь элементов — с центром и друг с другом (в серийной музыке — односторонняя, только между собой).

Итак, анализ тонально-гармонической организации музыкального произведения с точки зрения функционального подхода предполагает, во-первых, выяснение *положения*, которое занимают единицы гармонического языка в музыкальной целостности; во-вторых, — определение внутренней организации «предмета», то есть функциональной структуры подсистемы. В тех случаях, когда функциональная роль гармонии ослаблена, необходимо изучать совместное действие музыкальных параметров, включая ритм, тембр, динамику и т. п.

Вследствие перерождения тональной системы, изменения «режима» ее работы, гармония и — шире — высотный фактор раскрывает свою суть главным образом на *композиционном, музыкально-сюжетном уровне* музыкального произведения⁴⁹. Поэтому, как уже говорилось, особое значение приобретает рассмотрение гармонических функций в связи с *экспрессивно-драматургическими функциями*, в единстве с развитием музыкальной фабулы. В становлении музыкально-драматургического действия участвуют и такие «персонажи», как гармонические элементы (или подсистемы более высокого уровня), как «ладовая интонационность» (термин Тюлина), модальный фонизм.

2. Итак, при рассмотрении новотональных композиций следует руководствоваться операциями:

- 1) анализ системообразующей роли *гармонического материала* в его иерархическом соподчинении, начиная от выразительности отдельного тона или группы тонов и переходя к интервалу, аккорду, полиаккорду или звукокомплексу более высокого уровня (анализ структуры, фонизма, семантики);
- 2) анализ конструктивной и фонической роли ладозвукорядного материала — модальности в ее разновидностях, установление особенностей ладоинтонационного процесса, воздействие ладовости на вертикаль и горизонталь фактуры, отбор и семантика ладовых формаций;
- 3) *анализ тональной иерархии*, тональных и «антитональных» участков действия, ведущих компонентов, или полюсов, и сопряженных с ними звуковых групп, выявление звуковысотных субсистем, образующих в объеме целого дополнительные объединения;
- 4) анализ функциональной структуры тональной системы, рассмотрение комбинаторики гармонических единиц, ладового «рельефа», установление в итоге интегративных свойств гармонии;
- 5) *анализ экспрессивно-драматических функций* гармонии в непосредственной связи с сюжетно-композиционным уровнем (эта операция непосредственно связана с предыдущей);
- 6) анализ гармонии как компонента *стиля* произведения и обнаружение признаков более широких стилевых систем (прием сравнения).

В итоге анализ тональной системы, как и модальности, приводит к рассмотрению «стильности» — «гармонического единства множества экспрессивно-образных деталей, выражающего художественное содер-

⁴⁹ «В произведениях эпических и драматических... изображаются события в жизни персонажей, их действия, протекающие в пространстве и времени. Эта сторона художественного творчества (ход событий, складывающийся обычно из поступков героев, то есть пространственно-временная динамика изображенного) обозначается термином „сюжет“» (Введение в теорию литературы / Общ. ред. Г. Н. Пospelова. М., 1976, с. 167).

жание»⁵⁰. Исследование структуры музыкального феномена, не завершенное выводами о его содержательно-экспрессивных качествах, не имеет смысла.

Музыкальная литература

Альбом шести (М., 1982)
Айвс Ч. Соната № 4 для скрипки и фортепиано, I ч.
Барток Б. «Микрокосмос»
Музыка для струнных, ударных и челесты
Бриттен Б. Избранное (для голоса и фортепиано), I, II т.
Пьесы для фортепиано (М., 1979)
Гаврилин В. Пьесы для фортепиано (М., 1976)
Галынин Г. Концерт для фортепиано с оркестром, II ч. (М., 1972)
Денисов Э. Вокальные произведения (М., 1980)
Дебюсси К. «Пеллеас и Мелизанда», II акт Прелюдии, т. I: № I, IV, VI, VIII, X «Послеполуденный отдых фавна»
Лютославский В. Малая сюита
Мессиян О. Избранные пьесы для фортепиано (М., 1979)
Мяковский Н. Сонаты № 1, 3
Пейко Н. Вокальные циклы на стихи Н. Заболоцкого (М., 1979)
Петров А. «Сотворение мира» (балет или сюита) «Петр I» (вокально-симфонические фрески) «Гимн Ленину»
Прокофьев С. Сонаты, № 8, 9
Третий концерт для фортепиано с оркестром, I ч.
Равель М. Вокальные сочинения (М., 1975) «Благородные и сентиментальные вальсы»
Менуэт «Гайдн»
«Павана почившей инфанте»
«Гробница Куперена» и др. соч.
Салманов В. «Двенадцать» (оратория-поэма)
Свиридов Г. «Петербургские песни». Сл. А. Блока Романсы и песни (М., 1970) «Пушкинский венок»: концерт для хора (См. также соч. из главы «Модалность»)
Сидельников Н. «Романсеро о любви и смерти». Сл. Г. Лорки
Скрябин А. Соч. ор. 52, 57, 58, 63, 67, 69, 71, 72 «Поэма экстаза» Сонаты № 5, 7
Стравинский И. Три фрагмента из «Петрушки». Транскрипция автора «Весна священная» Соч. для фортепиано (М., 1981) Серенада in A Симфония in C
Тактакишвили О. «Энгури» (5 пьес для фортепиано)
Тертерян А. Пьеса для виолончели и фортепиано (Ереван, 1968)
Тищенко Б. «Жаворонок»: Сюита для симфонического оркестра (М., 1980)
Хачатурян А. Соната для фортепиано. Новая редакция (М., 1976)
Хиндемит П. Три сонаты для фортепиано (М., 1975)
Хренников Т. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Концерт № 2 для скрипки с оркестром Концерт № 3 для фортепиано с оркестром
Чайковский Б. Соната для виолончели и фортепиано Концерт для скрипки с оркестром «Камерная симфония» Соната для скрипки и фортепиано
Шнитке А. Концерт для фортепиано с оркестром
Сюита для виолончели и фортепиано
Шостакович Д. Квартеты: № 5 (II ч.), 7 (I ч.), 8 (IV ч.), 12, 13, 14
Щедрин Р. Камерная сюита
Концерт № 1 для фортепиано с оркестром «Озорные частушки»: концерт для оркестра
⁵⁰ Пospelов Г. Н. Теория литературы. М., 1978, с. 56.

Методическая рекомендация: при изучении темы «Политональность»

дополнительно может быть использована следующая музыкальная литература:

Барток Б. «Микрокосмос»: № 86, 90, 99, 101, 103, 106, 110, 125 и др.
Соната для фортепиано, I ч.
Бурлеска № 3
Малявский А. Миниатюры: № 4
Мийо Д. «Бразильские танцы»
Концерт для скрипки и фортепиано, I ч.
Мучинский Р. Прелюдия № 3
Прокофьев С. «Александр Невский»: «Ледовое побоище»
Квартет № 2, I ч.
Квинтет ор. 39, IV ч.
«Сарказмы»: № 3
Соната для фортепиано № 4, II ч.
Соната для фортепиано № 6, финал
Пуленк Ф. «Вечное движение»: № 1
Экспромт № 1
Равель М. «Мадагаскарские песни»: № 2, 3
Соната для скрипки и виолончели, II ч.
Стравинский И. «Весна священная»: «Игры двух городов»
«Тайные игры девушек»
«Свадебка»

Тюлин Ю. Прелюдия
Хачатурян А. «Гаянэ»: «Танец с саблями»
Концерт для скрипки с оркестром, I ч.
Концерт для фортепиано с оркестром, I ч.
«Спартак»: марш «Похищение сабинянок», адажио Фригии и Спартака
Хиндемит П. «Житие Марии»
«Ночная музыка» (из сюиты «1922 год»), средняя часть
«Реквием»: № 9
Шимановский К. Две мазурки, № 2 (ор. 50, № 3)

Теоретическая литература

Проблемы эволюции тональной системы в XIX веке, в том числе и в связи с предвосхищением высотных явлений в музыке XX века, рассмотрены в трудах:

Мазель Л. Проблемы классической гармонии (М., 1972);

Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы. — В кн.: Проблемы лада (М., 1972).

Методологически существенное значение имеют статьи:

Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1 (М., 1972);

а также работа Ю. Тюлина «Современная гармония и ее историческое происхождение». — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1 (М., 1967).

Значительные исследования проведены **Ю. Холоповым**.

См. его кн.:

Современные черты гармонии Прокофьева (М., 1967, разд. «Тональность»);

Очерки современной гармонии (М., 1974, очерки 3 и 4 — об общем принципе современной гармонии, некоторых чертах гармонии Дебюсси, Скрябина, Хиндемита и др.).

Тонально-гармонические концепции Хиндемита, Шёнберга, Мессияна, Лендвай рассмотрены в работах:

Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4 (М., 1966);

Холопова В. О теории Е. Лендвай. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2 (М., 1973).

Отдельные аспекты проблемы высотности в связи с творческим методом современных композиторов представлены в научных статьях:

Дьячковой Л. и А. Шнитке о Стравинском в кн.: И. Ф. Стравинский (М., 1973); Е. Чигаревой и Т. Окунева о Б. Бартоке в кн.:

Теоретические проблемы музыки XX века (М., 1978); С. Сигитова — о Скрябине, Шёнберге, Бартоке в кн.:

Теоретические проблемы классической и современной музыки, вып. 34 (М., 1977).

Вопросы политональности специально рассматриваются **Ю. Паисовым** в кн.:

Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века (М., 1977); в статьях:

Л. Дьячкова Политональность в творчестве Стравинского. — В кн.:

Вопросы теории музыки: Сб. статей. Вып. 2 (М., 1970); Коптев С. К истории вопроса о политональности. — В кн.:

Теоретические проблемы музыки XX века: Сб. статей. Вып. 1 (М., 1967);

Ханбемян А. Народная диатоника и ее роль в политональности А. Хачатуряна. — В кн.:

Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 8 (М., 1974).

Автор этих строк опубликовал очерк «Современная тональная система» в серии:

Гуляницкая Н. С. Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов, лекц. 3 (М., 1977), и статью:

Теоретические основы курса гармонии П. Хиндемита. — В кн.: П. Хиндемит (М., 1979).

158

Глава пятая. АТОНАЛЬНОСТЬ

Что касается принципа атональности, то таковой окончательно приводит к полифоническим конструктивным методам... Сама гармония должна стать подвижной тканью, в которой вертикаль (аккорд как комплекс) не имеет иного значения, кроме как время от времени быть «собирательным пунктом», точкой прикрытия и точкой отправления сочетающихся линий.

Б. Асафьев

§ 1. Общие сведения

«Эту музыку называют страшным словом „атональная“, — писал Веберн. — Шёнберга это всегда очень забавляет: ведь „атональная“ значит „без тонов“, а это бессмыслица. На самом деле речь идет о музыке, которая не имеет определенной тональности. От чего мы отказались? — Не стало тональности»¹. Стравинский также считал атональность «сомнительным словом», о чем он писал в «Музыкальной поэтике», справедливо указывая на то, что отрицательное *а* «означает состояние безразличия» к термину, который оно отрицает². Однако термин «атональность» занял довольно прочное место в теоретической литературе, в высказываниях композиторов и других музыкантов. Попытка Шёнберга заменить его понятием пантональности не оправдала себя, так как оно указывало лишь на «взаимосвязь тонов». Разъяснения Шёнберга, более того, приводили к смешению понятий, когда он писал, что «тональное — это, вероятно, не что иное, как то, что понимается сегодня, а атональное — то, что будет понято завтра», что публика со временем

«распознает тональность» той музыки, которую сегодня называют атональной³. Это высказывание нельзя причислить к доказательным рассуждениям. Что значит «распознает тональность»? Услышит функциональные связи и тональный центр или обнаружит системное устройство? Термин «тональность» по ходу рассуждения меняет свое значение, что приводит к явной логической неопределенности этого тезиса. Обращаясь к фактам, можно сказать, что сегодняшний слушатель, понимая и то и другое, продолжает дифференцировать «тональное» и «атональное». Более того, время уже сказало свое слово: музыка последней четверти века даже приверженцев «авангарда» побуждает говорить о «неисчерпаемости тонального принципа вопреки ложным пророчествам»⁴.

1. В настоящее время термин «атональность» применяется достаточно широко. Он относится, во-первых, к музыке, которая возникла в период распада классической тональности и появления 12-тоновой серийной композиции (сочинения Шёнберга, Берга, Веберна — 1908 — 1923); во-вторых, охватывает всю музыку, которая не является тональ-

¹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 61.

² См.: Стравинский И. Мысли из «Музыкальной поэтики». — В кн.: И. Ф. Стравинский. М., 1973, с. 30 — 31.

³ Schoenberg A. Problems of Harmony. — In: Perspectives of New Music. 1973, v. VII, № 2, p. 20.

⁴ Цит. по: Давыдов Ю. Арьергардные бои музыкального «авангарда»: По страницам западногерманского журнала „Neue Zeilschrift für Musik“. — В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1983, с. 76.

160

ой — не ограниченную ни исторической стадией, ни авторским стилем; в-третьих, иногда применяется к произведениям, в которых традиционные средства тональной интеграции не играют существенной роли. Обычно выделяют следующие типы атональности:

- 1) «свободную» атональность в досерийных композициях (с конца первого десятилетия);
- 2) 12-тоновую музыку, то есть серийную, додекафонную (с начала 20-х годов);
- 3) сериализм и «свободную» 12-тоновость (после 1945 года).

Эта классификация условна, хотя и общепринята: серийные принципы обнаруживаются и до «официального» объявления «закона» новой музыки; свободно-атональный метод не исчезает с внедрением додекафонии и, более того, обнаруживает новые импульсы в произведениях послевоенного времени: 12-тоновая серийность проникает и в тональные композиции, и в сочинения, основанные на комбинированной технике.

Для изучения сложного и противоречивого процесса эволюции тональной системы важно обратиться к истокам «переустройства» звуковысотной организации в начале века, а именно к «свободной» атональности в творчестве композиторов нововенской школы. (Проникновение внутрь предмета, анализ его строения, структурных элементов и их связей — важный этап в получении целостного представления, выработке ценностных ориентации.)

Музыка Шёнберга, Берга, Веберна, как известно, вызывала в свое время ожесточенные споры. «Музыкальная абракадабра» — не единичная негативная характеристика музыки тех, кто выступил с позиций ниспровержения законов тональности. Единства в отношении к досерийным композициям этих композиторов нет и поныне. Например, Дж. Пейзер восхваляет упразднение тональности, признавая, однако, что это привело к отдалению от аудитории; О. Мандейл, наоборот, считает, что современная диссонантная музыка — это «обанкротившееся искусство», а «гипотеза диссонанса — вполне справедливо ее именовать таким образом — оказалась несостоятельной»⁵.

Как факт музыкальной истории, как определенная стадия художественного процесса это направление привлекает внимание исследователей и критиков.

Проблема свободно-атональной композиции, не будучи объектом пристального внимания советских музыковедов (ею занимались Э. Денисов, Ю. Кон, Ю. Кудряшов, Р. Лаул, М. Тараканов, В. Холопова, Ю. Холопов и другие), исследована в ряде аспектов звуковысотности и ее роли в стилевой системе нововенцев. За рубежом наиболее известны работы Дж. Перла, А. Форты, П. Ланского, Б. Боретца, Э. Коуна, Д. Левина, в которых осуществляется в основном структурно-аналитический подход, прибегающий к инструментам «точных» наук⁶.

По мнению многих музыковедов и композиторов, хроматизация тональности привела к нивелировке иерархии тонов, отказу от традиционного понимания тонального центра (отсюда и классических тональных функций) и, в результате, к установлению особого типа звуковысотной организации. «Важные историко-технические предпосылки атональной

⁵ См.: Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: Культура и идеология. 3-е изд. М., Политиздат, 1981.

⁶ Дж. Ран (Rahn), автор книги „Basic Atonal Theory“ (N. Y., 1980), предпринял попытку создания фундаментальной теории, основанной на математическом методе, и в связи с этим, по его словам, репрезентирует основные черты структуры 12-тоновой системы, общей для всей атональной и сериальной музыки (р. V).

музыки, — пишет Л. Мазель, — ... заключаются, с одной стороны, в приобретающих все большее значение в музыкальном творчестве конца XIX и начала XX века собственных структурных закономерностях двенадцатизвучной шкалы, с другой стороны, — в стремлении к максимальному мотивному и интонационно-звуковому единству музыкальной ткани...»⁷. Э. Сигмейстер считает, что интенсификация хроматизма в конце XIX века приводила к затуманиванию, неопределенности тональности (например, в музыке Р. Штрауса и Малера). «На рубеже веков европейские композиторы представляли собой два направления: первое, следующее за Мусоргским и Дебюсси, остро порвавшее с романтическим хроматизмом; второе — Штраус, Малер, Скрябин, ранний Шёнберг, — развившее тональную неопределенность хроматизма далее. От настойчивой тональной двусмысленности был только шаг к общему отказу от тональности... Результат (несмотря на возражения Шёнберга) стал широко известен как атональность»⁸.

При анализе истоков атональности Сигмейстер исходит главным образом из эволюции языковых средств, оставляя в стороне значение мировоззренчески-эстетических факторов, художественной концепции. Экспрессионизм как модернистское направление — со свойственной ему разорванностью сознания, смятенной индивидуальностью, дисгармонической личностью — захватил, наряду с живописью, литературой, архитектурой, и некоторых представителей музыкального искусства. А В. Луначарский писал, что «экспрессионизм есть плод страшного общественного разочарования»⁹.

2. Какие произведения композиторов нововенской школы относят к разряду свободно-атональных?

В ряде сочинений Шёнберга 1905 — 1907 годов тоника, появляющаяся в конце, уже не несла гравитационной силы, обильные диссонансы и альтерации вели себя «вольно», хроматизм вышел из-под повиновения диатонической шкале. Эти процессы нашли завершение в «Книге висячих садов» ор. 15 (1908) — вокальном цикле по Стефану Георге, где диссонанс полностью эмансипировался, тональность исчезла. Три фортепианные пьесы ор. 11 (1908), Пять оркестровых пьес ор. 16 (1909), оперы «Ожидание» и «Счастливая рука» (1909 — 1913), Шесть маленьких пьес ор. 19 (1911), «Лунный Пьеро» ор. 21 (1912), Четыре оркестровые песни ор. 22 (1913 — 1916) — во всех этих сочинениях, основанных на высокой хроматической плотности, Шёнберг пытается каждый раз по-своему определить экспрессивный модус и формально-конструктивные приемы, придавая существенное значение наряду с высотностью тембру, ритму, артикуляции и динамике. Асафьев считал, что это был плодотворный и напряженный период в творчестве Шёнберга. «Каждое новое произведение, вызывая ожесточенные споры, было новым смелым завоеванием и вместе с тем новым претворением строго классических принципов композиции, ибо Шёнберг никогда не был безрассудным новатором из любви к новаторству. Он шел вперед, подчиняясь внутреннему влечению, но отдавая себе отчет в каждой технической детали»¹⁰.

А. Берг вступает на путь самостоятельного (без руководства Шёнберга) творчества, написав семь ранних песен, Фортепианную сонату ор. 1, Четыре песни ор. 2, Струнный квартет ор. 3 — произведения, наследующие позднеромантические тенденции. К свободно-атональным можно отнести Пять оркестровых песен по П. Альтенбергу ор. 4 (1912),

⁷ Мазель Л Проблемы классической гармонии М, 1973, с. 509

⁸ «Siegmeister E Harmony and Melody, v 2 Belmont, 1965 — 1966, p. 406

⁹ Луначарский А В Статьи об искусстве М — Л, 1941, с 295

¹⁰ Асафьев Б О музыке XX века Л , 1983, с. 145

Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5 (1913), Три оркестровые пьесы ор. 6 (1914) — произведения, отмеченные поисками линейно-мелодической фактуры, колорита, мотивных связей, гармонии «Конструкция и в целом, и в деталях любого произведения отличается своей последовательностью и органичностью, — пишет Асафьев — Принципы: строгая экономия и обуздание малейшего произвола со стороны чувства, но строжайший контроль сознания и доведенный до суровости рационализм не делает его музыку сухой и надуманной»¹¹.

«Воцтек» (1914 — 1920) — опера, в которой Берг использует всю прежде найденную технику, но в соединении с драматургическим замыслом. В литературе ставится вопрос о тональной ориентации, имеющей место в этом произведении В связи с этим важнее выявлять не столько

черты сходства с диатонической тональностью, сколько образование особых «полюсов» притяжения, создаваемых нетрадиционными средствами.

Отказ от тональности для Веберна был одновременно и поиском специфических форм выражения музыкальной мысли — сочетания краткости и афористичности с предельной информативностью и интонационной целостностью. Начиная с ор. 3, 4 композитор встал на иной путь «И так случилось, что постепенно твердо и осознанно мы пришли к созданию пьес, лишенных тонального центра»¹². Пять движений ор 5 для струнного квартета, Шесть пьес для оркестра ор 6, Четыре пьесы для скрипки и фортепиано ор 7, Шесть багатель для струнного квартета ор. 9, Пять пьес для оркестра ор 10 — в этих сочинениях Веберн решает задачу создания инструментальной «атематической» музыки. Для метода этого композитора характерно достаточно ясно выраженное стилистическое взаимодействие «свободной» атональности с методами, которые получают развитие в более поздний, серийный период.

Начало XX века — это период интенсивных поисков новых путей в искусстве как на Западе, так и в России. Анализируя художественные явления предреволюционного периода в контексте общего мирового процесса, Д. Сарабьянов отмечает «необычайную динамику в смене стилей», «стремление преодолеть недавние принципы», «энергию движения, его порывистость и ускоренность», «пересечение старого и нового, соединение разных столетий, нескольких этапов». Все это можно отнести и к музыке России предреволюционного десятилетия. Русская музыка, как и русская живопись, была достаточно сильной, чтобы при культурных контактах с Западом «давать ответные токи, культивируя собственную творческую концепцию и продолжая тем самым собственную традицию, сложившуюся в XIX веке»¹³. Более того, русская музыка во многом задавала тон, увлекая музыкальный мир новыми интонационно-образными открытиями.

В контексте этого художественно-исторического процесса специального рассмотрения требует проблема звуковысотной стилистики творчества Скрябина, Стравинского, Прокофьева, как и других композиторов того времени. Эволюция тональной системы объективно привела к созданию специфических типов звуковысотных систем, интегрирующих старое и новое, принципы централизации и децентрализации в новое единство.

По сей день не до конца разгаданной остается «загадка» позднего

¹¹ Асафьев Б. О музыке XX века, с. 153.

¹² Веберн А. Цит. соч., с. 169.

¹³ Сарабьянов Д. В. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия. Россия и Запад — В кн. Советское искусствознание — 80, вып. 1 М, 1981, с. 122.

163

творчества Скрябина, демонстрирующего не только отказ от традиционной тональности, но и новый метод композиции с двенадцатью тонами. Скрябин оригинально и художественно убедительно решил проблему взаимосвязи, интеграции тонов в целостную тональную систему, применяя принцип «порождающей модели», по сути, ассоциирующийся с принципом конструирования целого из «неупорядоченного» ряда. В отличие от нововенцев, преимущество системы русского композитора, думается, состоит в том, что в ней были определены как элементы, так и типы их взаимосвязи, то есть целостная структура. И это прежде всего вывело в форму, которая не утратила способности вмещать крупные замыслы и «направлять» их на слушателя во всей их художественно-образной утонченности и грандиозности.

Поиски новых форм звуковысотной организации осуществлялись в этот период и композиторами иного масштаба, творчество которых, не обладая притягательной силой художественного воздействия, не получило признания¹⁴.

Итак, исследуя «новую систему организации звуков», мы сталкиваемся с тем, что на определенной исторической стадии возникают сходные явления, хотя, вследствие различия в мирозерцании композиторов, и не могут быть причислены к одному направлению, которое определяется наличием идейно-художественной концепции, творческой программы. При изучении истории музыки, как и истории литературы, важно всесторонне учитывать факты действительности, для того чтобы нарисовать верную картину закономерностей естественно-исторического процесса -- во всей его диалектической противоречивости, сложности и многоплановости.

Поэтому наряду с тональной системой, тональностью важно рассмотреть и «свободную» атональность, давшую толчок к развитию двух направлений в музыкальном мышлении композиторов XX века.

§ 2. Определение понятия «атональность»

1. До последнего времени в характеристике «свободной» атональности преобладали методы, исходящие из сопоставления противоположных понятий¹⁵. При этом главная цель определения — раскрытие существенных признаков предмета — если и достигалась, то только отчасти. Дж. Перл, исследуя сериальную композицию, отмечает, что композитор, работающий в диатонической системе, «считает доказанным существование специфических качеств этой системы семиступенной шкалы, терцовой гармонической структуры, тонального центра и т. д. В другие условия попадает атональный композитор, который должен принять

¹⁴ В связи с рассмотрением проблем звуковысотности, решаемых русскими и зарубежными композиторами в этот период истории, было бы неправильно полностью игнорировать произведения, принадлежащие Н. Рославцу, привлекающему в последнее время внимание исследователей. В статье «О себе и своем творчестве» (журнал «Современная музыка», 1924, № 5) композитор, отделяя свое имя от Шёнберга и предвидя сравнение со Скрябиным, творит об открытии им «новой системы» (приблизительно к 1915 году), в которой принципы классической тональности «полностью отсутствуют», но тональность как «понятие гармонического единства» непременно существует и проявляется в виде так называемых синтетаккордов, развернутых вертикально и горизонтально в плане двенадцати ступеней хроматической скалы по особым законам голосоведения.

¹⁵ И. Соллертинский в статье «Арнольд Шёнберг» (1934) характеризует атональность в зависимости от тональности: «Решающую роль в формировании нового музыкального языка Шенберга сыграл принцип атональности, то есть отказ от диатонического звукоряда и тонического трезвучия с его гармоническими функциями» (в кн.: Зарубежная музыка XX века. М, 1975, с. 149).

164

на веру только существование данного ограниченного звукового мира — полутоновой шкалы. За пределами этого допущения невозможно установить фундаментальные условия атональности, за исключением негативного пути, то есть отмечая отсутствие функциональных связей между двенадцатью тонами полутоновой шкалы»¹⁶.

Г. Виттх, анализируя пресериальную атональность, замечает: «Эта музыка, называемая обычно „свободной“ атональностью, на самом деле далека от структурной свободы (свободы в организации)»; «существо этих композиций так же трудно определить, как и их анализировать», хотя каждое сочинение имеет общее качество — избегание тональности, мотивную, а не тематическую организацию, опору на определенные звуковысотные ряды¹⁷.

Определенную помощь в выявлении специфических признаков атональности может оказать генетический метод. Веберн, характеризуя закономерности «новой музыки», выделяет два главных момента на пути ее становления — «освоение звуковых ресурсов» и «способ выражения мыслей»¹⁸. Это положение может послужить отправным пунктом в характеристике данного явления.

Что значит «не стало тональности», «теплое гнездо осталось пустым»?¹⁹ Здесь важно исходить из понимания тональности в ту пору. Мажоро-минорная тональность, пришедшая на смену «церковным ладам», — это, во-первых, опора на основной тон (консонизирующее трезвучие) и определенный тип взаимосвязей тонов и аккордов между собой и центральным тоном (аккордом); во-вторых, опора на семиступенный звукоряд, обогащенный «промежуточными» тонами — альтерационной и модуляционной хроматикой.

Шенберг, рассматривая понятие «атональность», много внимания уделяет раскрытию механизма тональности. Тональность, согласно его определению, — это «не только родство одного тона с другим, но и в гораздо большей степени — специфическая связь всех тонов с фундаментальным тоном шкалы (тональность всегда рассматривается в отношении к определенной шкале)»²⁰.

Красной нитью проходит мысль о том, что тональность требует установления: «...Тональность не появляется автоматически, сама собой; напротив, она требует применения определенного количества художественных операций — чтобы установить ее убедительно и недвусмысленно»²¹.

Звуковысотная система, как можно судить по теоретическим работам Шенберга, Берга, Веберна, мыслилась как система эволюционирующая. Постепенное освоение 12-тоновости (путем хроматизации и усложнения кадансов, внедрения «посторонних» звуков и «отдаленных аккордов», «амбивалентности» ступеней), ослабление тональных связей через отстранение тоники, длительного пребывания в зонах тональной неустойчивости («колеблющаяся тональность»), усиление диссонантного фонизма, расширение гармонических ресурсов (многозначность традиционных аккордов, появление новых аккордов — многотерцовых, квартовых, целотоновых, хроматически видоизмененных), напряженное и учащенное

¹⁶ Perle G. Serial Composition and Atonality. Berkeley, 1968, p. 1.

¹⁷ Wittich G. Sets and Ordering Procedures in Twentieth-Century Music. — In: Aspects of 20 th Century Music Engl. Clifs (N Y.), 1975

¹⁸ Веберн А. Цит. соч., с. 43

¹⁹ «Как приятно было уноситься во все более далекие тональности, чтобы потом опять шмыгнуть в теплое гнездо исходной тональности! Но однажды оно осталось пустым» (там же, с. 78)

²⁰ Schoenberg A Problems of Harmony, p. 5.

²¹ Ibid, p. 9

165

модулирование — все это, по мысли композиторов, привело к замене одного типа организации на другой²².

2. Итак, отказ от тональности — это отказ от специфических признаков классической модели тональности. Это первое, что характерно для свободной атональности, что сознательно избегалось в музыке Шёнберга, Берга, Веберна. При этом недостаточно осознавался тот факт, что «тональность была крайне важна для достижения цельности формы»²³, что с утратой этого способа организации звуковой материи под сомнение ставилось существование крупной формы.

Второе — это «установление других закономерностей» (по словам Веберна), закономерностей, которые не были адекватны «замене тональности». *Одни из них находятся в оппозиции к классической тональности, хотя ею и подготовлены.* Имеется в виду следующее. Во-первых, опора на «один-единственный звукоряд» — хроматическую гамму, «12 тонов вместо 7», — диктующий свои законы музыкального становления. Во-вторых, избегание повторности тонов, приводящей к превосходству одних тонов над другими, а отсюда и явлениям тоникализации. Принцип неповторности, еще не регулируемый законом ряда, по-разному воздействовал на различные координаты фактуры — вертикальную, горизонтальную, диагональную (допущение повторов по диагонали). Причем не исключались моменты временного рельефного выявления какого-либо тона или интервала (см. ор. 14, 15, 19 Шёнберга; Четыре пьесы для кларнета и фортепиано, «Воцек» Берга и др.). Однако — и в этом главное — механизм тональной структуры был разрушен²⁴. В-третьих, эмансипация диссонанса, освобождение его от «пут» приготовления и разрешения, а отсюда и создание атмосферы напряженного фонизма — «не осталось ничего консонирующего» (Веберн).

Итак, двенадцать тонов вместо семи, отказ от опоры на основной тон, эмансипация диссонанса — все эти черты музыкальной композиции обусловили возникновение понятия «атональность», что характерно, например, для ор. 16 Шёнберга (см. пример 1).

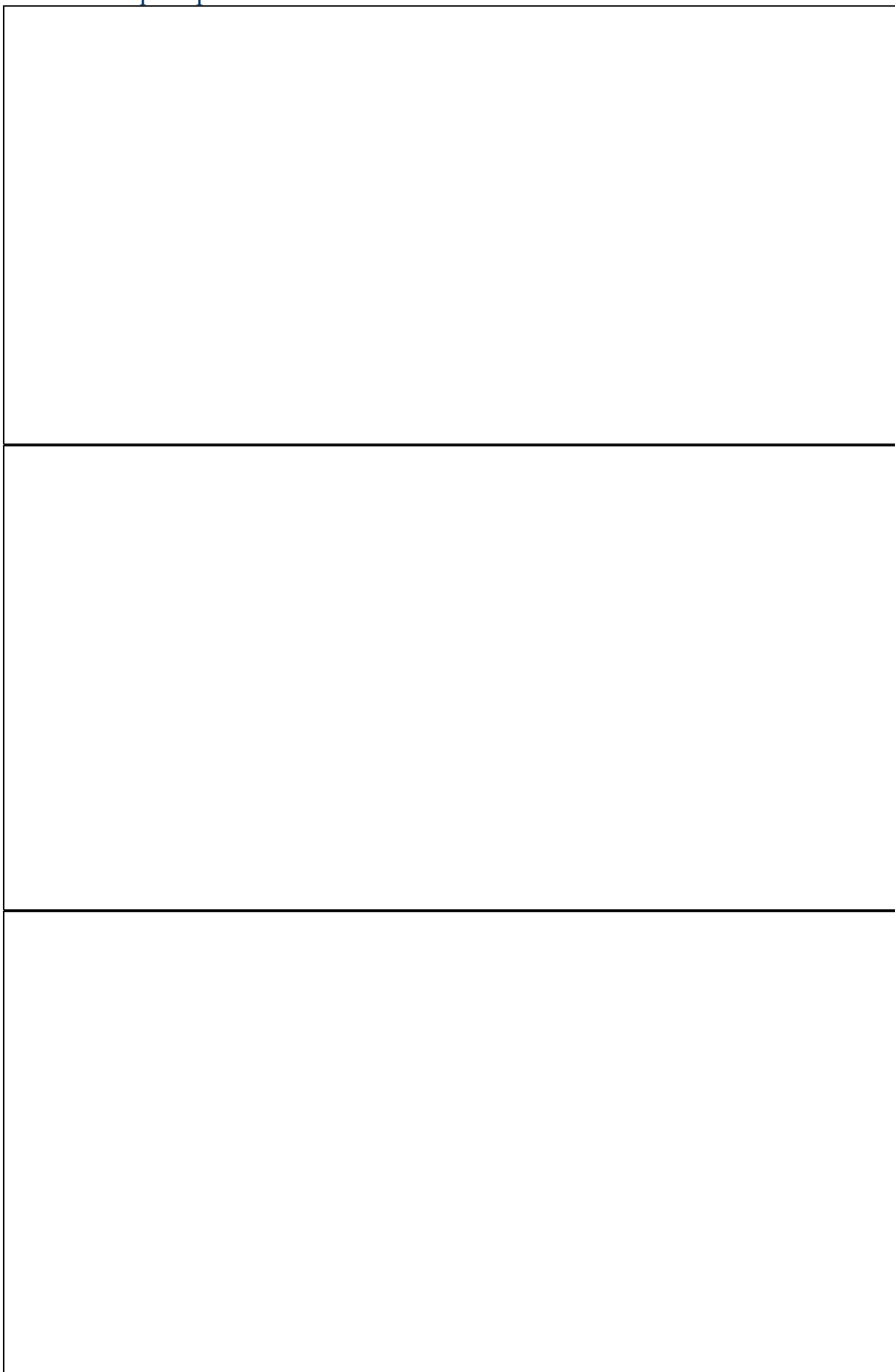
Подчеркнем, что 12-тоновость, иное использование диссонанса и консонанса, реорганизация тональной структуры (незначительная роль основного тона в развертывании целого) — эти признаки оказались свойственными «стилю времени», находя различные формы проявления в творчестве композиторов, принадлежащих к различным художественным течениям. Если одни закономерности «свободной» атональности находятся в оппозиции к классической тональности, то другие *не имеют столь противоречащего* ей характера. Более того, на глубинном уровне музыкального мышления, уровне, связанном с логикой управления музыкальной композицией, может быть установлена даже опора на фундаментальные принципы. К ним относится прежде всего принцип интонационной модели, порождающей фактуру в ее горизонтальной и

²² Концепция «расширенной тональности» сформировалась в теоретических трудах Шёнберга «Учение о гармонии» (Harmonielehre), «Структурные функции гармонии» (Structural Functions of Harmony) и др.; высказывания Веберна в лекциях 1932/33 г. (Der Weg zur neuen Musik, Wien, 1960), по сути, есть развитие того же подхода.

²³ Веберн А. Цит. соч., с. 78.

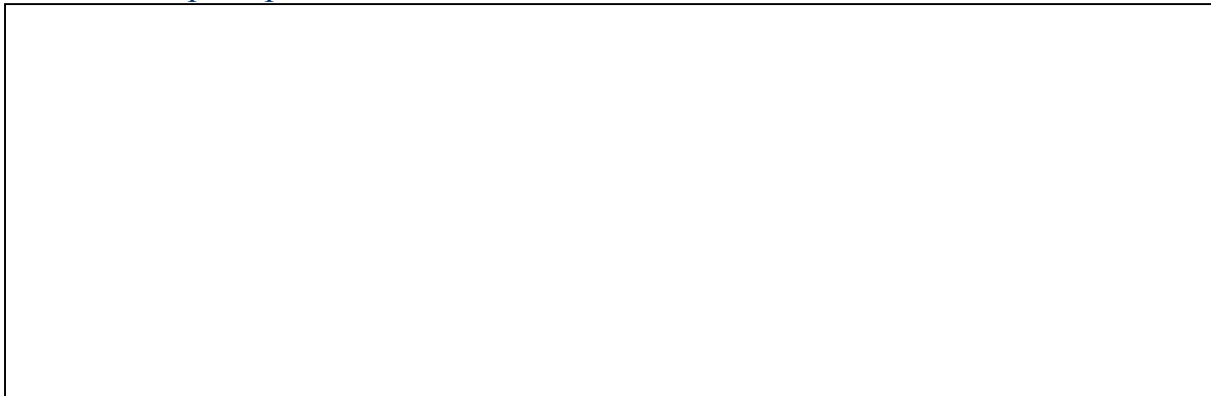
²⁴ «...Основной тон перестал быть необходимостью, возникла потребность в том, чтобы не допустить преобладания какого-то тона <...> Связи с прошлым оставались очень тесными. В частности, можно утверждать, что у нас, несмотря ни на что, имеется основной тон, — по-моему, это определено так, — но он больше не интересовал нас в развертывании целого» (там же, с. 54—55).

166



вертикальной координатах. Наблюдать действие управляющей группы звуков, ведущей сонорности можно в ряде сочинений Шёнберга, Веберна и Берга этого времени, что нетрудно проиллюстрировать на ор. 11 Шёнберга. В первых же тактах устанавливается координирующий мелодию и гармонию ведущий звукокомплекс (принимая звук *до* за точку отсчета — 0, обозначим в полутонах эти звукокомплексы: 11—8—7—11; 6—5—9—5; 5—1—4; 10—9—1). Нетрудно заметить, что их можно свести к объединяющей интонационной конструкции :

2. А. Шёнберг. Ор. 11 № 1



Веберн, впоследствии писавший: «тематизм, тематизм, тематизм», уже в ранних сочинениях стремился к строгой интонационной осмысленности музыкальной ткани, выведению целостности из единичностей. В № 4 из Fünf Sätze für Streichquartet (Пяти пьес для струнного квартета) в качестве высотного ориентира он использовал варьируемый звукокомплекс:

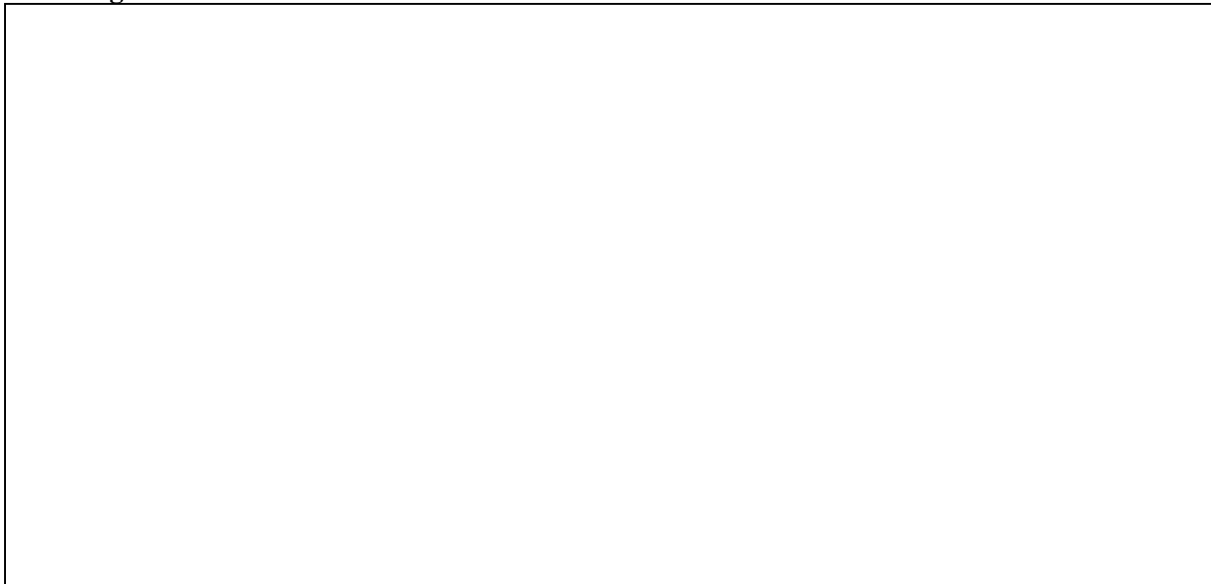
3



Этот комплекс применяется горизонтально и вертикально — в «нормальной» форме (т. 1-2-3), а также в пермутации и инверсии (т. 7, 10) и транспозиции (т. 4—6) :

4. А. Веберн. Ор. 5 № 4

Sehr langsam



Кроме согласования интонационного плана в этой пьесе следует отметить характерную роль тембра, ритма, артикуляции, что будет весьма существенно и для более поздних веберновских композиций.

Каковы стиливые признаки свободной атональности в обла-

169

сти гармонического материала, мы будем разбирать ниже. Но прежде чем приступить к этому, следует указать на некоторые фактурные особенности атональных текстов. Линеарная фактура оказалась наиболее соответствующей для воплощения принципа тематичности.

Асафьев писал: «Что касается принципа атональности, то таковой окончательно приводит к полифоническим конструктивным методам, к интеграции и дифференциации основных мелодических импульсов (увеличение, уменьшение, перемещение, перестановки, обратимость, разложение на мельчайшие ритмические доли и т. д.)»²⁵. Однако не следует упускать из виду и гармонию, ибо традиционное восприятие многоголосия как глубинного измерения не исчезло. «Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет много общего с методами нидерландцев XVI в. — но, разумеется, с добавлением всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов»²⁶.

3. И наконец, как решалась проблема композиционной формы на этой стадии?

Новый метод сочинения не мог не отразиться на конструктивно-тектонической стороне музыкальных произведений. Несмотря на то, что традиционные формы не отрицались (период, 8-тактовое предложение, вариации и проч.) и задача изобретения новых форм не ставилась, возникла проблема поддержания существования целого, которое вне тональных законов грозило распадом. Крупная форма — вот что было предметом особых волнений композиторов. Шёнберг пошел по линии привлечения немзыкальных факторов, в частности формообразующей роли текста («Ожидание», «Счастливая рука»); Веберн пытался сочинить циклическое произведение, а именно Сонату для виолончели, но далее I части не пошел²⁷.

Особое место в творчестве композиторов заняла малая форма (например, ор. 19 Шёнберга, ор. 5, 7, 9, 11 Веберна, ор. 5 Берга), в которой структурной функцией может наделяться любая деталь текста и находить концентрированное выражение в процессе развертывания целого. Упорядочивающую функцию продолжала играть высотность, но функция ее — с исчезновением тональных зависимостей — изменилась. Формующую роль стал выполнять сам процесс накопления звуковысотной «инакости», постепенное освоение двенадцати тонов. В результате можно говорить о своеобразной форме «волны». Веберн писал в отношении своих «Багателей» — коротких пьес, длящихся две-три минуты: «...Я чувствовал: как только пройдут все 12 тонов, пьеса кончается»²⁸.

Итак, *«свободная» атональность — это определенный тип звуковысотной организации, характеризующейся а) отказом от норм традиционной тональности и б) поиском новых структурных закономерностей (интонационного согласования) на основе 12-тоновой шкалы, неповторности тонов и эмансипации диссонанса.*

Эта дефиниция не является всеохватной, то есть она не учитывает

²⁵ Асафьев Б. Цит. соч., с. 179. ²⁶ Веберн А. Цит. соч., с. 30.

²⁷ У меня созрела вполне определенная концепция большой двухчастной композиции для виолончели и фортепиано... Однако когда я значительно продвинулся в сочинении первой части, мне стало как никогда ясно, что я должен написать что-то еще» (Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано ор. 11. — Н. Г.) — из предисловия к нотному изданию.

²⁸ Веберн А. Цит. соч., с. 74.

170

индивидуализации высотных структур, которая проявилась в творчестве композиторов более позднего времени (особенно во второй половине XX века). Указанные аспекты атональности по-разному проявились в авторских стилях Шёнберга, Берга, Веберна; попытаемся, имея в виду общее и единичное, рассмотреть особенности атональной композиции в области гармонии.

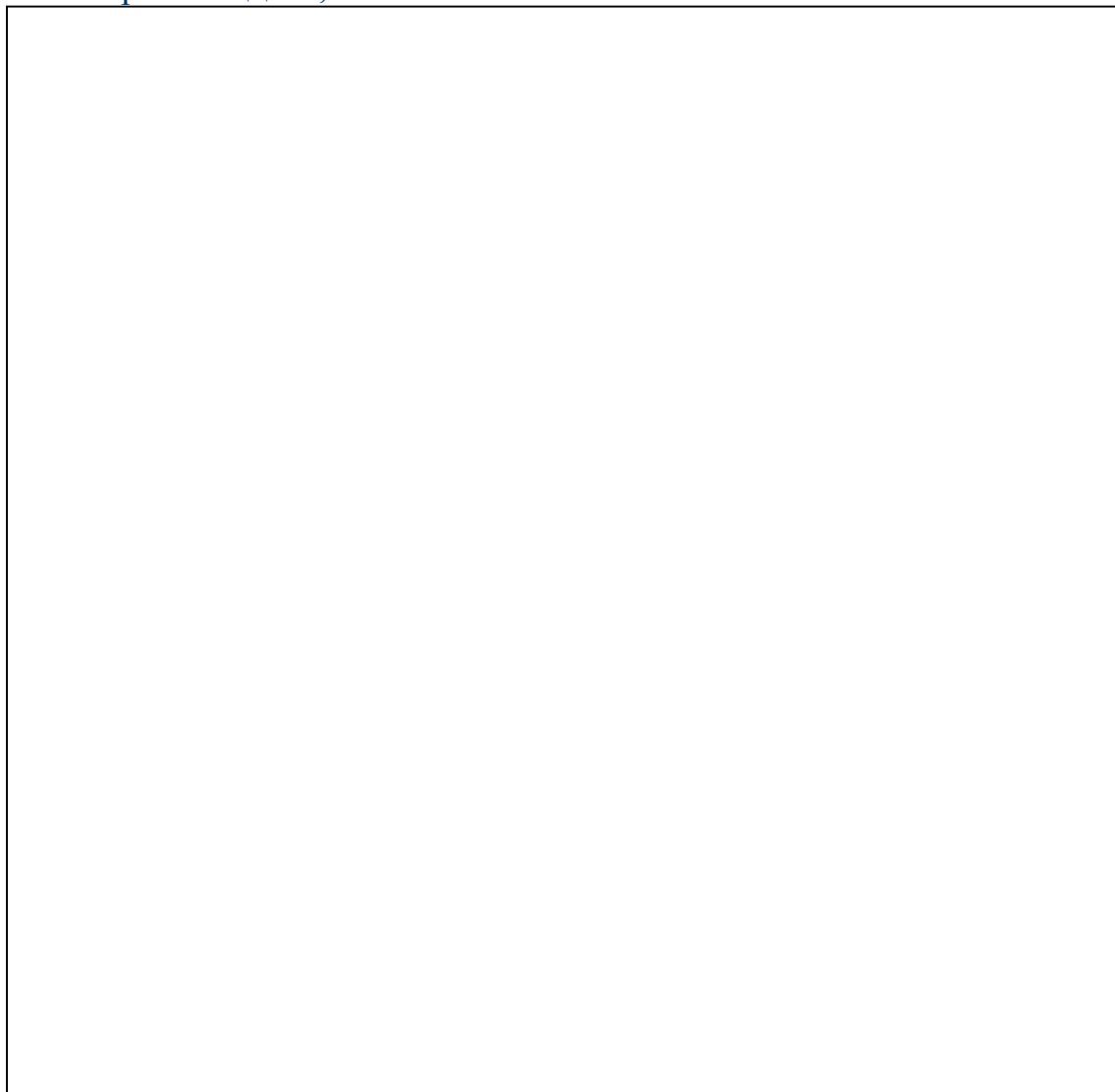
§ 3. Гармонический материал

1. Как использовалось то, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов? Какова функция гармонии в стиливой системе нововенской школы? В целом не будет преувеличением сказать, что значительная активизация горизонтальных «импульсов» привела к заметному *переосмыслению гармонического материала.*

Это проявилось, в частности, в том, что созвучие из самостоятельной единицы фактуры превратилось в ряде случаев в элемент звукового пласта, построенного как «аккордовая мелодия» (прием, свойственный Шёнбергу и Бергу и менее типичный для музыки Веберна).

Прием формирования гармонии путем сонорной дублировки характерен для сочинений Берга. В IV картине «Воццека», где гармония является основным средством раскрытия трагедийной ситуации, использованы остро выразительные созвучия. Параллелизм интервалов (секунд, терций, нон) в подвижных сочетаниях с параллелизмом аккордов создает интенсивные динамические волны специфического фонизма:

5. А. Берг. «Воццек», IV к.



171

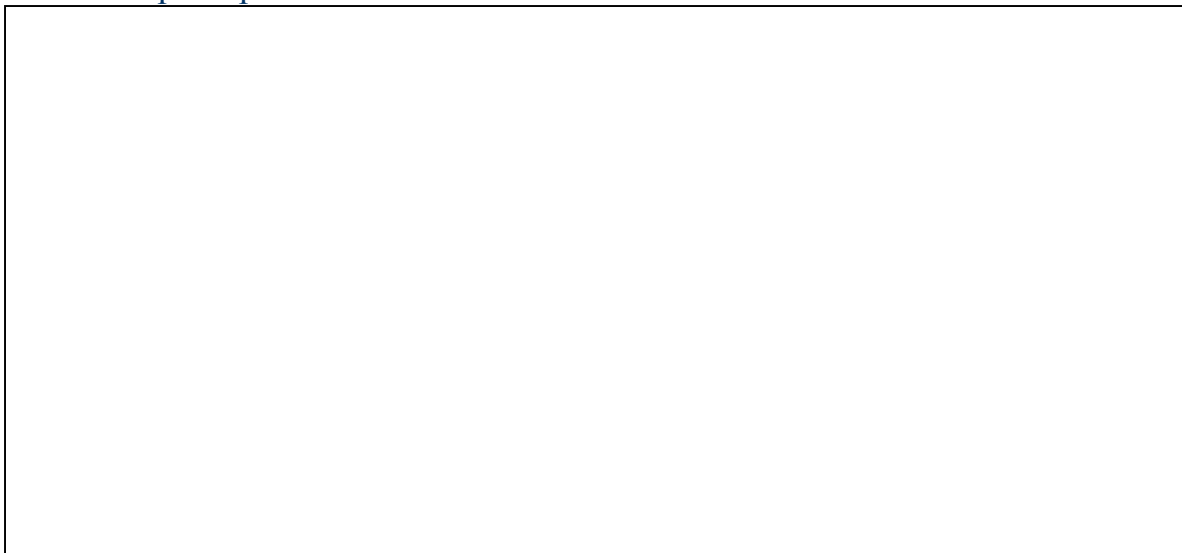
Техника «утолщения», резонирования линейной последовательности звуков — в то же время частичное решение проблемы аккордосочетаний, вызывающей особые трудности в атональных композициях.

(См. также: Шёнберг, «Лунный Пьеро»: «Коломбина», «Вальс Шопена», «Ночь», «Багряная месса», «Отсечение головы», «Кресты», «Ностальгия», «Подлость», «Пародия», Серенада, «Аромат дальних лет».)

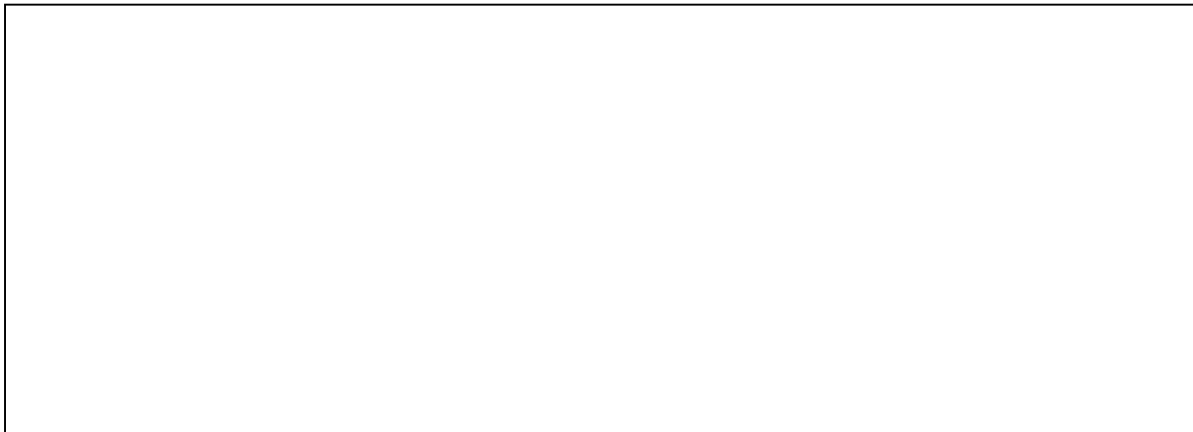
Кроме линейности, на гармонический материал — его формирование — оказал воздействие принцип ведущих интонационных комплексов, о котором речь шла выше. Созвучие той или иной структуры — это не первоначальный вертикальный «импульс», а нередко результат воздействия интонационных микрорядов. Так, в № 1 из цикла Четыре пьесы для скрипки и фортепиано Веберна все вертикали производятся из звукокомплекса, экспонированного в первых трех тактах, а именно *c#*, *eb*, *e* (бекар), *f*, *as*, *a* (0—2—3—4—7—8— в нулевой позиции). Этот «ряд» порождает преобладающие созвучия в объеме большой септимы с вариантной «серединой» —0—4—11, 0—

3—11, 0—5—11, в него входит заключительный мажорный квартсекстаккорд, не говоря уже о линейных интонациях:

6. А. Веберн. Оп. 7 № I



172



Итак, в 12-тоновых композициях свободно-атональной структуры а) в связи с интонационной унификацией ткани гармония постигается в крупном плане как согласование частей с целым, в малом — как вертикализация высот, входящих в ведущие звукокомплексы; б) в связи с линейризацией и, более того, расслоением фактуры гармония воспринимается, с одной стороны, как вертикальное измерение, с другой — как элемент звуковысотного пласта.

2. Является ли *аккордовый материал* — с точки зрения структуры созвучий — «носителем» стиля свободно-атональной музыки?

Отмеченные выше «свойства» этих сочинений, а именно противодействие механизму тональной структуры и установление «специфических закономерностей», обнаруживаются и в гармонии. В целом композиторы отталкиваются от чистой терцовости и стремятся либо к завуалированным (побочными тонами) формам, либо к принципиально иным аккордовым формациям.

Терцовая аккордика — особенно уменьшенные, увеличенные трезвучия, септаккорды «недоминантового» типа, многозвучия — выявляет иной, нежели в традиционно-тональных текстах, выразительный потенциал. Например, в № 1 из ор. 11 (Три фортепианные пьесы) использован сонорный эффект беззвучного нажатия тонов увеличенного септаккорда:

7. *langsamer* А. Шёнберг, Ор. 11 №1

Die Tasten tonlos niederdrücken!



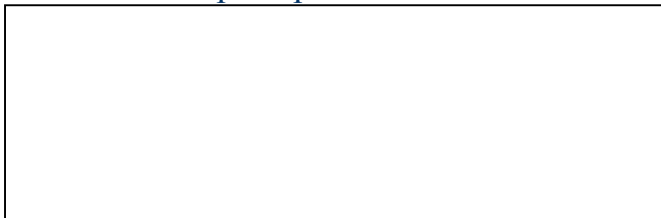
Такой же аккорд применен в № 2 этого цикла, где терцовость в целом имеет интонационно-интегрирующее значение:

173

8 а



8 б. А. Шёнберг. Ор. 11 М 2



Отступая от традиции, Шёнберг тем не менее сохраняет терцовый аккорд как некий *инвариант*, в опоре на который формируются созвучия с раздвоенными тонами, являющиеся предтечами аккордов с побочными тонами. В пьесе № 3, подытоживающей гармонический фонизм цикла, активно используются такого рода ресурсы.

Подобные приемы — характерная черта гармонической стилистики в сочинениях Шёнберга, например в фортепианных пьесах ор. 19 (№ 1, 2, 4, 5), где терцовость проступает либо в виде интервалов, либо как подспудный ориентир для различных индивидуализированных созвучий; в цикле Пять фортепианных пьес ор. 23, где немало терцово-интервального фонизма, а также терцовых аккордов (трезвучий, септаккордов, особенно неполных, и др.), являющихся чаще элементами более сложной фактуры.

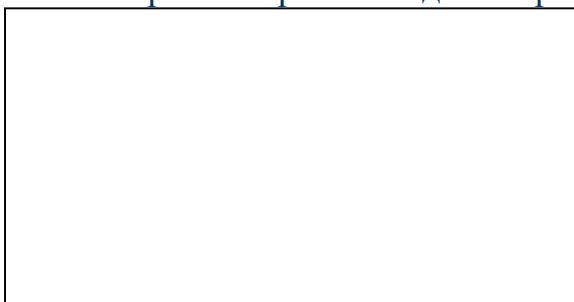
Специфичны для атональных композиций те терцовые созвучия, которые являются результатом расслоения вертикали на пласты: диссонантный фонизм может либо мягко «корректироваться» терцовой структурой, либо жестко противоречить ей. Таких созвучий немало в музыке Берга.

Четыре пьесы для кларнета и фортепиано — яркий пример горизонтально-вертикальных взаимодействий:

9 а



9 б. А. Берг. Четыре пьесы для кларнета и ф-п.



Такого рода материал характерен для гармонии «Воццека», например: ц. 150 (I д., сц. 1) — «несвязные» трезвучия в двух пластах, ц. 160 — неполные септаккорды, ц. 190 — трезвучия; ц. 270—280 (I д., сц. 2) — полиаккорды, параллельные септаккорды с побочными тонами; ц. 560—570 (I д., сц. 4) — терцовые созвучия в пластах в сочетании с побочными тонами, а также ц. 640—655, 710—715.

Для Веберна ориентация на традиционную терцовость, даже в модифицированном виде, менее характерна, особенно в виде «утолщения» голоса, как это наблюдается у Шёнберга и Берга (в Пассакалии № 1 еще есть цепи параллельных терций, секст, трезвучий). Начав поиск в свободно-атональных сочинениях, композитор остановит свой выбор на немногозвучных специфических аккордовых формациях (их стали назы-

174

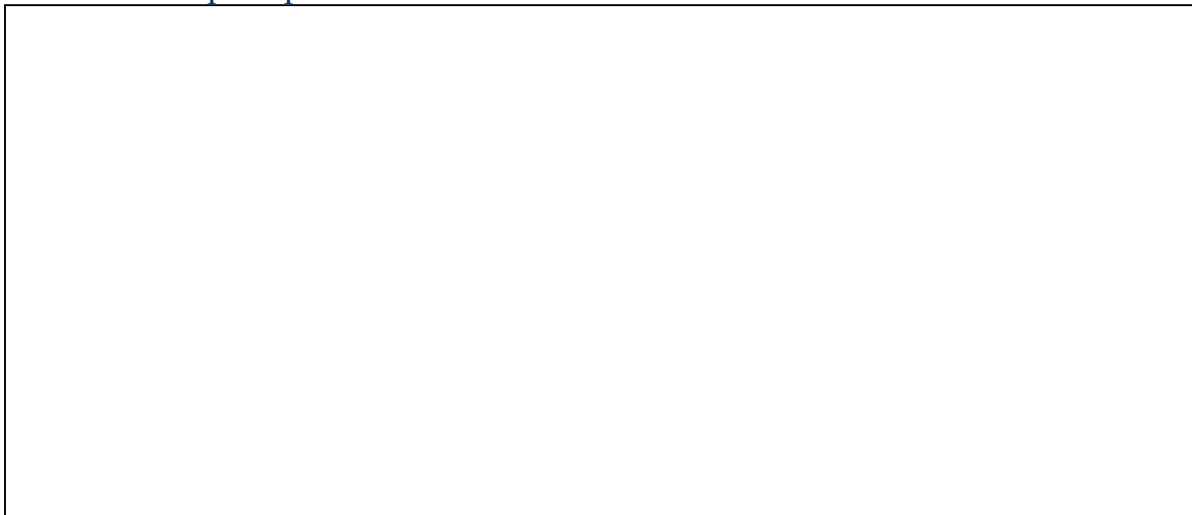
вать «Веберн-аккордами»), в состав которых между тем входят септима и терция, «прикрепленная» к ней снизу или сверху.

Итак, терцовость как основа гармонической вертикали не исчезает с отказом от тонального центра. В поисках специфического диссонантного фонизма композиторы модифицировали аккордовую формацию (путем добавления тонов, фактурного расслоения вертикали), прокладывая путь к полиинтервальным созвучиям серийных композиций. Однако нельзя сказать, что такого рода средства не могут быть использованы в тональной музыке; напротив, общность гармонических ресурсов говорит о характерных чертах стиля времени.

3. В какой мере нетерцовая аккордика интересовала композиторов-атоналистов?

Из специфически организованных вертикалей следует выделить квартаккорд как примету гармонической стилистики. Указывая на возможность такого рода аккордов в «Учении о гармонии» (1911), Шёнберг имел в виду практику своей школы. Так, в «Ожидании» ор. 17 (1909), в некоторых фрагментах произведения превалируют кварто-тритоновые вертикали, создавая специфический фонизм:

10. А. Шенберг. Ор. 17



По вертикали, включая все элементы фактуры, иногда образуются симметричные аккорды. В № 6, лучшей из пьес ор. 19 Шёнберга, тональным полюсом является звукокомплекс, в состав которого входит в виде его ядра квартаккорд. Процесс развития — это динамика крещендирования и декрещендирования, выраженная взаимодействием квартовости (она тоже расширяется и сужается) с терцовостью и побочными тонами:

11. А. Шёнберг. Ор. 19 № 6



175

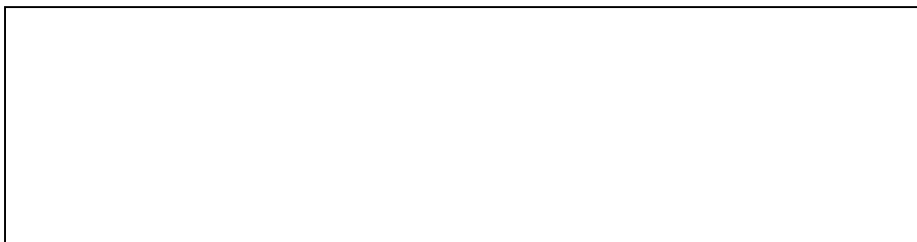


Для использования квартаккордов, как это можно наблюдать в ряде сочинений Шёнберга, характерны: а) квартаккорд как элемент более сложной неодноплановой вертикали, например: ор. 11 № 3, ор. 19 № 6, ор. 23 № 2, 3, 4; б) «ложный» квартаккорд как результат линейных взаимодействий пластов, например Пять пьес для оркестра, № 2; в) квартаккорд как

самостоятельная, фониически обособленная структура, функционирующая в качестве лейтзвучности, например Пять пьес для оркестра, № 3.

Берг, умевший извлекать специфическую экспрессию из квартового созвучия, пользуется эффектом сопоставления терцового и квартового фонизма в драматургических целях. Это можно наблюдать в цикле Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5 (1913). Заметим, что обе эти интонации заложены в мелодической линии кларнета:

12



Они реализуются в трехуровневом семизвучии, элементом которого является септаккорд; пролонгированный шестизвучный квартовый комплекс (с добавленным в басу тритоном) выполняет функцию завершения:

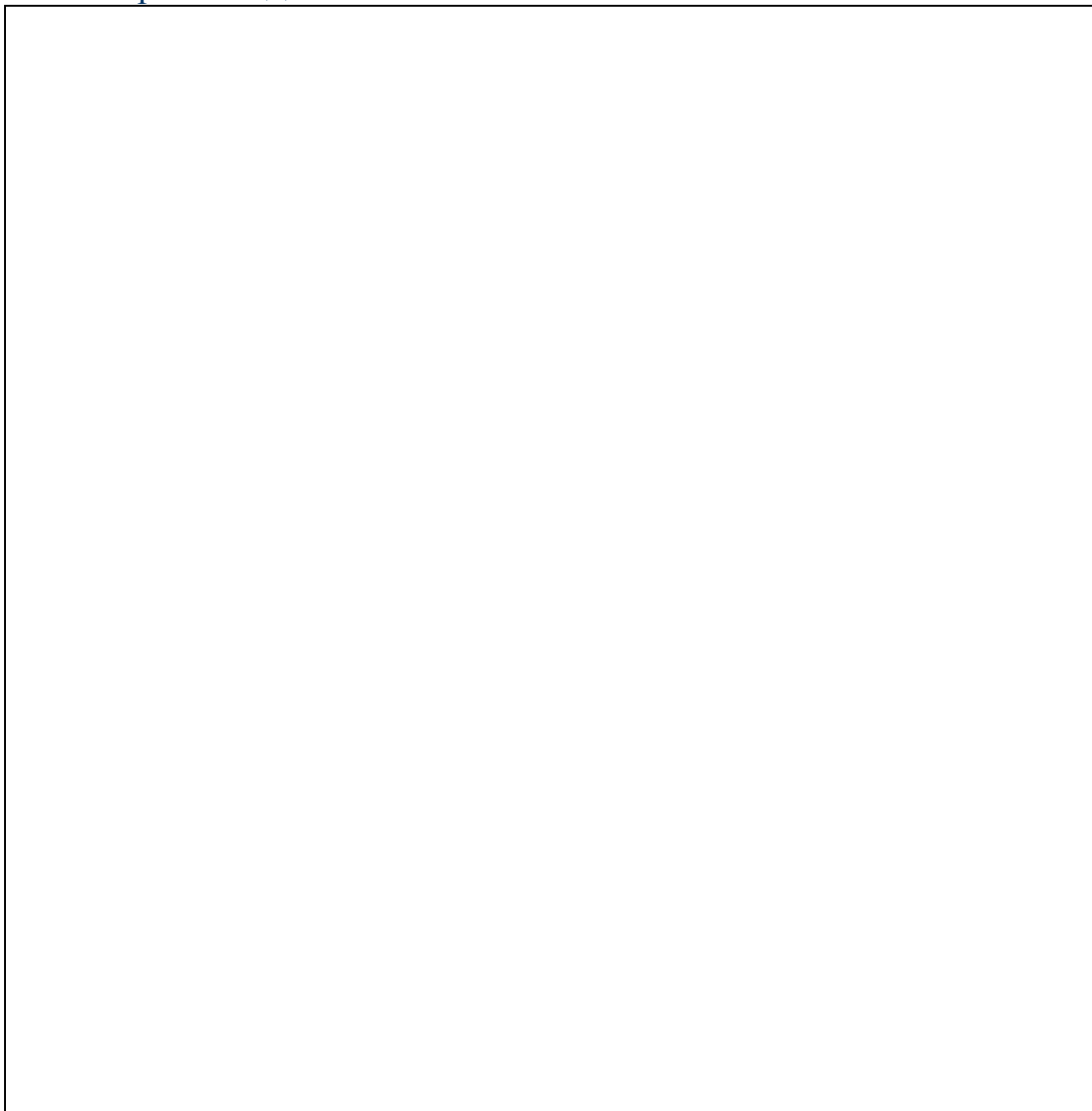
13. А. Берг. Ор. 5



176

На взаимодействии квартовой и терцовой гармонии, как и соответствующих интонаций в мелодии, построена Колыбельная Мари из «Воццека» (I д., сц. 3). В соответствии с драматургической экспрессией найдена линия движения от компактных 3-, 4-звучных ложных квартаккордов (симметричных) к 7-звучным квартаккордам, от «чистых» терцовых аккордов — к синтетическим терцово-квартовым созвучиям, фактурно варьируемым по вертикали и горизонтали:

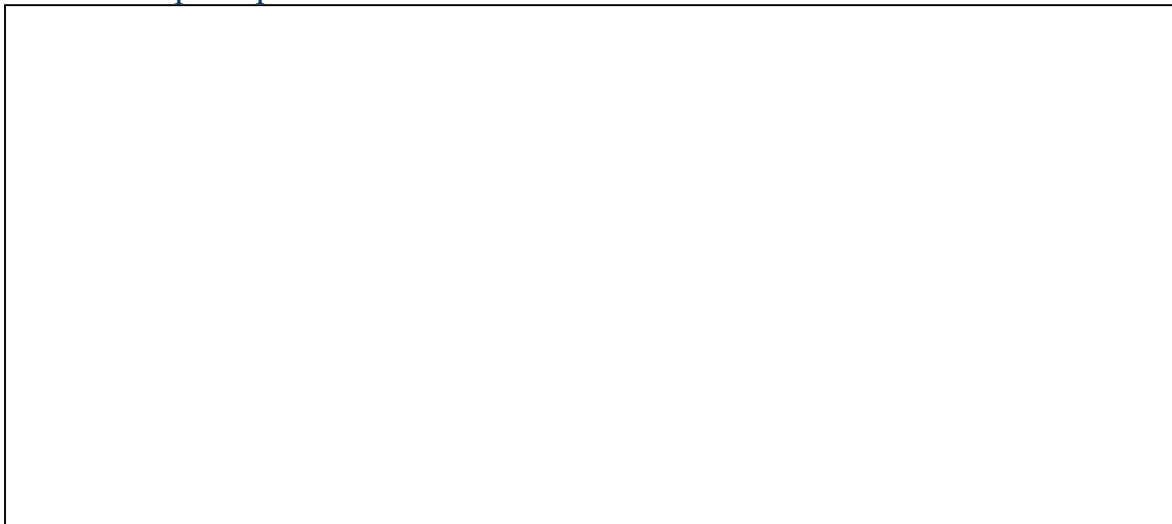
14. А. Берг. «Воццек»



Добавим, что соотношение различных зон — терцовых, кварто-квинтовых, секундовых в их чистых и смешанных формах — играет немалую роль в этой опере, например: ц. 540 (I д.), ц. 368 (II д.), ц. 395 (II д.), ц. 670—680 (II д.).

Особое значение имеет квартаккорд, в его варьируемом составе 6 + 5 или 5 + 6 (тритон + кварта, или наоборот), в творчестве Веберна; появившись в ранних сочинениях, эта формация обрела характерные свойства «носителя» стиля. В № 1 из ор. 4 трехзвучный квартаккорд создает специфический варьирующийся фонизм за счет приемов транспозиции, симметрии, расслоения фактуры.

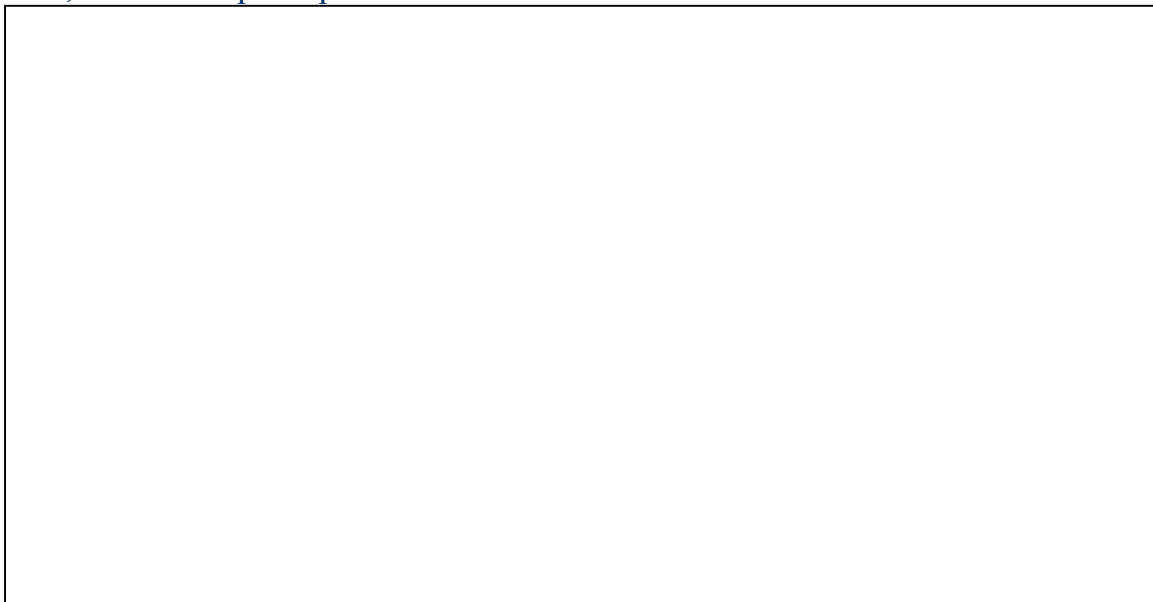
15. А. Веберн. Оп. 4 № 1



В отличие от Шёнберга и Берга, Веберн, избегая «многословия» плотных и вязких фактур, сторонится утолщений и нагромождений. Особое внимание следует обратить на симметричные образования, конструктивную роль квартовой единицы в формировании индивидуализированных звукокомплексов. Например: в № 5 из Шести оркестровых пьес оп. 6 найдено своеобразное оstinatное созвучие для заключения, в составе которого преобладают кварты, оттененные темброво (Klangfarbenmelodie) и ритмически.

В вокальном цикле оп. 12 наблюдается активное внедрение кварты (чистой и увеличенной) в полиинтервальные комбинации наряду с формированием преобладающе квартовых созвучий, что создает одновременно и унификацию, и разнообразие фони́зма:

16 а, б. А. Веберн. Оп. 12



Итак, в подходе к гармоническому материалу — в поисках новой сонорности, отвечающей закономерностям 12-тоновой организации, — композиторы нововенской школы обнаружили стремление:

- 1) модифицировать известные терцовые созвучия путем разного рода наслоений «чуждых» тонов (особенно в линейных фактурах);
- 2) сформировать новые типы вертикальных созвучий — как *моноинтервальных* (в частности, квартовых), так и в основном *полиинтервальных*, но с характерным фони́змом (выделение секунды, септимы, кварты).

178

В целом диссонантные звучания еще слабо регулировались в отношении «плотности» и «разрядки», «жесткости» и «мягкости», — словом, о рельефе гармонического напряжения вряд ли тогда заботились. Можно ли установить взаимосвязи в музыкальных текстах, в которых основной

тон уже не является центром системы (невзирая на его временное присутствие), в которых стерты тональные функции? На этот вопрос мы попытаемся ответить, остановившись на отдельных произведениях Шёнберга, Берга, Веберна.

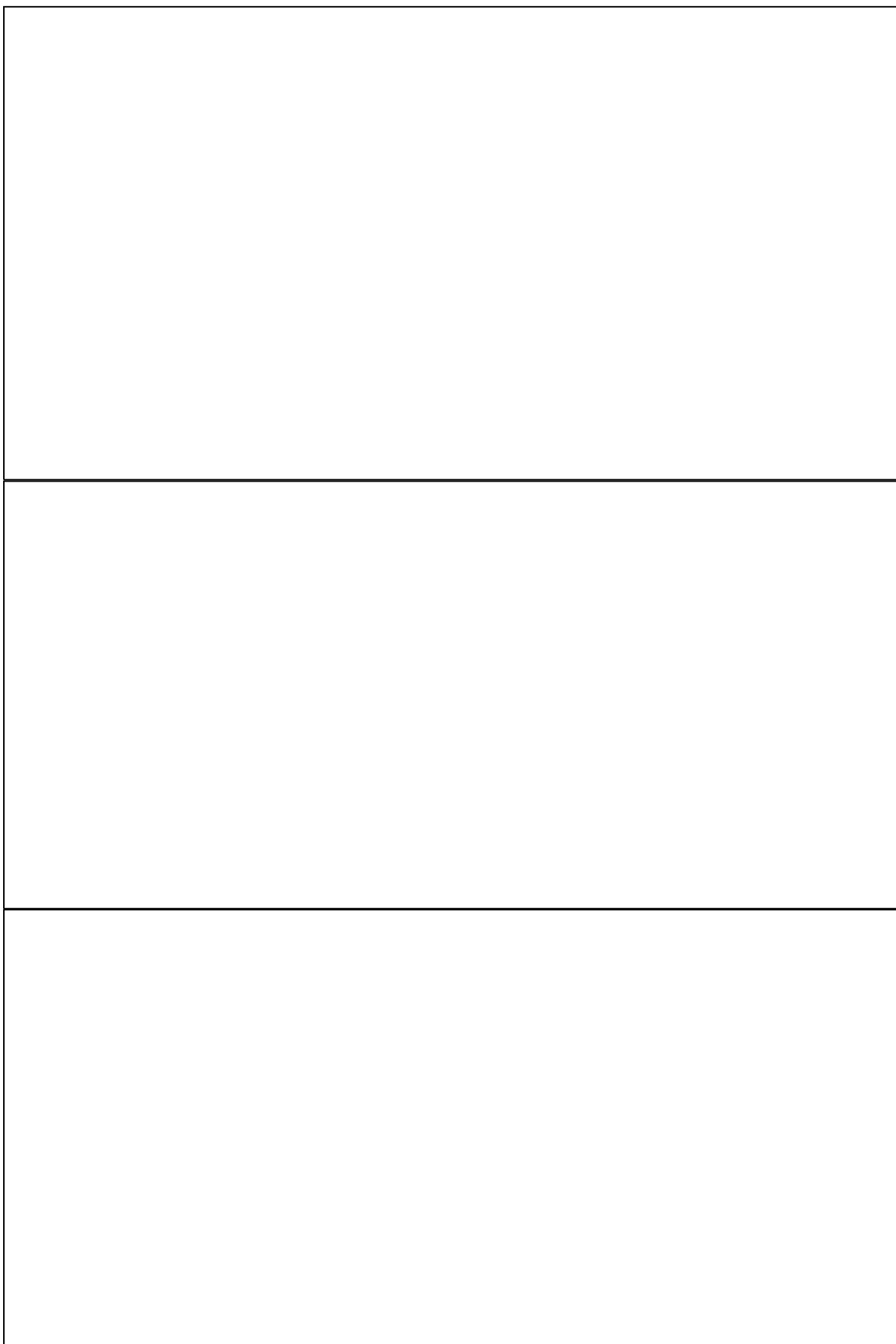
§ 4. Некоторые стилистические особенности гармонии

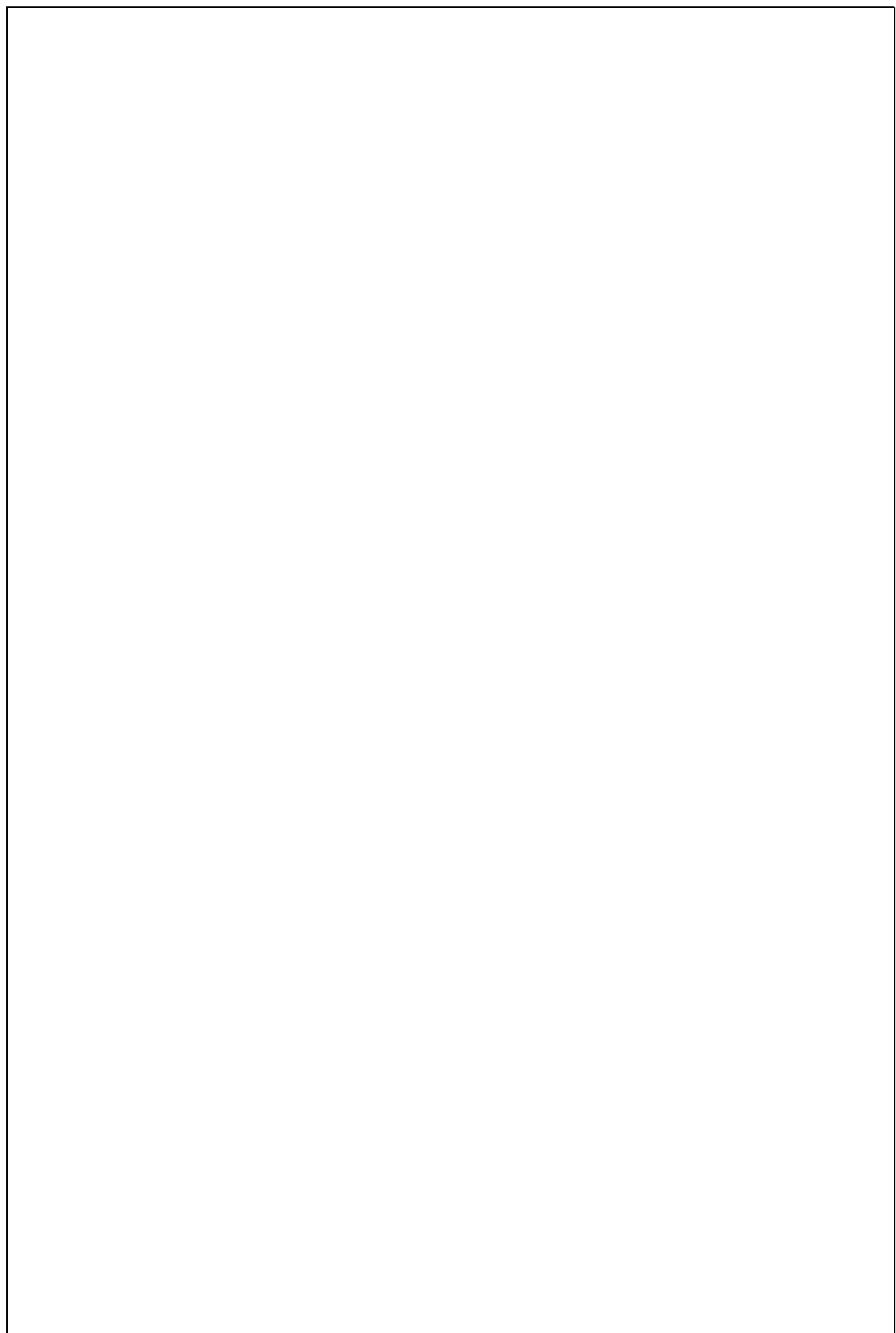
1. *Веберн. Соната для виолончели и фортепиано* (1914). Это произведение, оставшееся незаконченным, было задумано как «большая пьеса».

I часть, небольшая и концентрированная, содержит сопоставление двух контрастных образов, характерный «атематизм», изломанность и разорванность мелодического рисунка, дифференцированность динамики и артикуляции, «взвинченность» ритма и колебания темпа. Все это создает характерную стилистическую атмосферу экспрессионистского модуса — с его «дионисийским» началом, противопоставленным «аполлоническому». Однако тот рационализм Веберна, который будет известен по его дальнейшему творчеству, подспудно дает о себе знать и в такого рода контексте. Гармония — существенный компонент этой системы — несет основную драматургическую нагрузку; она включена в двухкомпонентный ритм формы, с ее двумя образными сферами:

17 а. А. Веберн. Соната для виолончели и ф-п.







12-тоновая шкала «работает» интенсивно: в партии виолончели сразу же экспонируются 8 тонов; вертикальные дублировки явно избегаются, хотя и не исключены. Гармонический материал согласован с художественно-образным замыслом: первая «тема» содержит массивные,

громкие и плотные аккорды, вторая — контрастирует разреженной интервально-мелодической фактурой с незначительной долей аккордики, которая, однако, активизируется в заключении, создавая ассоциации с экспозицией.

Есть ли связь между аккордами? Определим трехмерные координаты фактуры. Основным принцип комбинирования звуков: по вертикали — комплекс неповторяющихся тонов; по горизонтали — комплементарные звуко сочетания, допускающие дублирование «по диагонали», в разных пластах фактуры (перекрестные связи), но не в соседних парах (см., например, т. 1—2 и 16—17). Ядром полиинтервальных аккордов нередко является трезвучие (сектаккорд, квартсектаккорд), варьируемое в фактурной неоднопланности.

Второй образ контрастирует первому, сохраняя при этом определенную связь с ним. Вертикаль «набирается» также из неповторяющихся тонов, но она менее объемна. Главное, что здесь изменяется, — это линейная последовательность гармонических единиц. Принцип комплементарности (он кое-где остается) здесь сменяет принцип инвариантных связей, то есть одинаковые тоны повторяются не только по диагонали, но по «прямой» (см. т. 32—33, 37—38, 40—41).

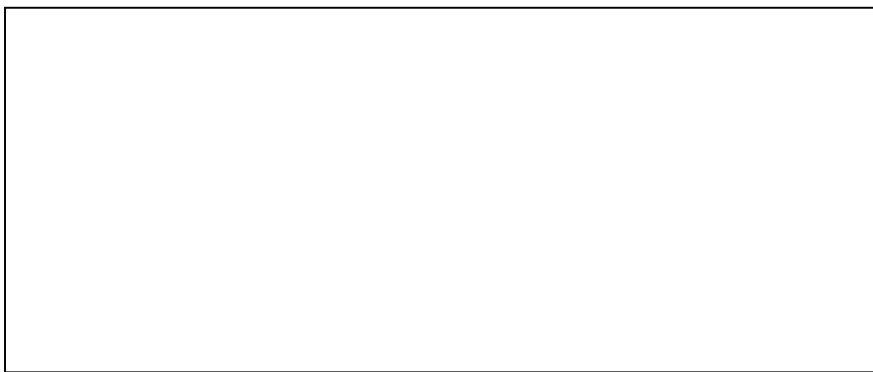
При внешнем разнообразии созвучий как на «гранях» образов, так и в пределах той или иной сферы улавливается их внутреннее родство, «сводимость» к ограниченному числу моделей. Каковы они? В первых двух тактах варьируется звукокомплекс, который может быть записан.

формулой:



В основе его лежит трезвучие с добавленным тоном — секундой. Аналогичные структуры встречаются неоднократно, но количество и «качество» добавлений варьируется вместе с фактурной дифференциацией:

18



Такого рода звукокомплекс возвращается и на заключительном этапе, образуя своеобразное репризное повторение:

19



о тексте прослеживаются связи по принципу «часть целого»: первый звукокомплекс «конструирует» другие гармонические единицы. Так, второй аккорд, также варьируемый в процессе развития, явно заключен в первом. Имеется в виду: *си_б — фа# — ля, до — ми — си — си_б — до# —*

— *ля*,— то есть созвучие в объеме большой септимы с внедренной сверху и снизу терцией (формула в нулевой позиции: 0-8-11, 0-4-11, 0-3-И). Конкретные звукообразы варьируются:

20



Созвучия 0-8-11, 0-3-11, 0-7-11 встречаются и во второй «теме». Кроме того, в ней появляется другой субаккорд, «осколок» исходного звукокомплекса, а именно 0-3-4 и 0-1-5, данные в различных расположениях.

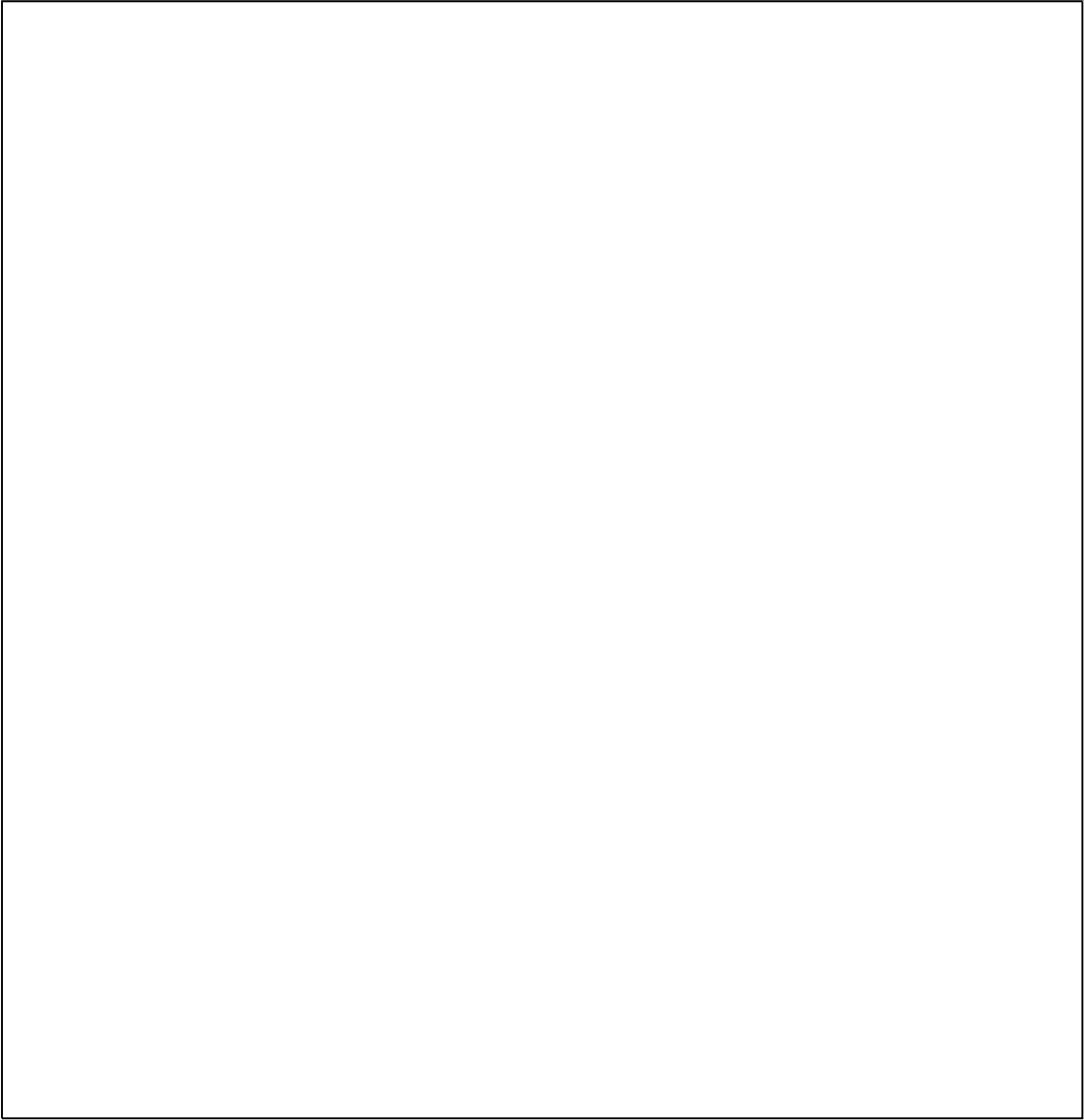
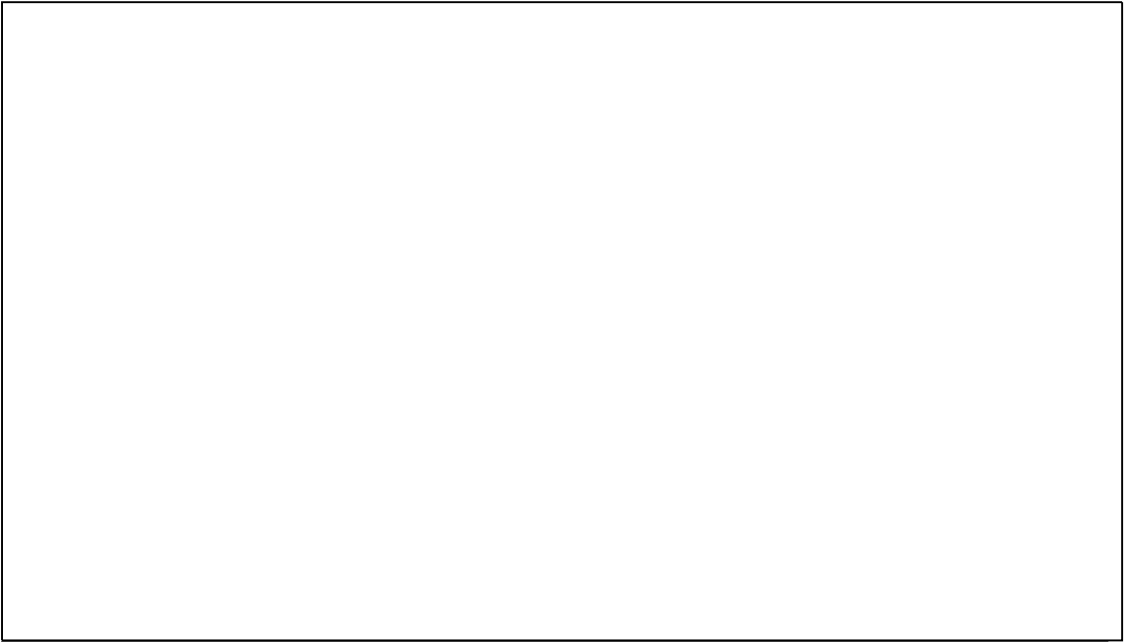
Итак, сравнив гармонический материал, можно прийти к выводу об определенной выразительной и структурной роли принципа единства в многообразии (эти интонации проецируются горизонтально и вертикально), то есть того принципа, который впоследствии оформится в «закон ряда». В данном тексте еще чувствуется поиск. И если сам Шёнберг в свободно-атональных произведениях не свободен от некоторых подобию тональности и в какой-то мере обновляет старый закон, то Веберн отталкивается от тональных зависимостей и ищет новый закон. И он, действительно, обнаруживает приемы, ставшие существенными для последующих композиций.

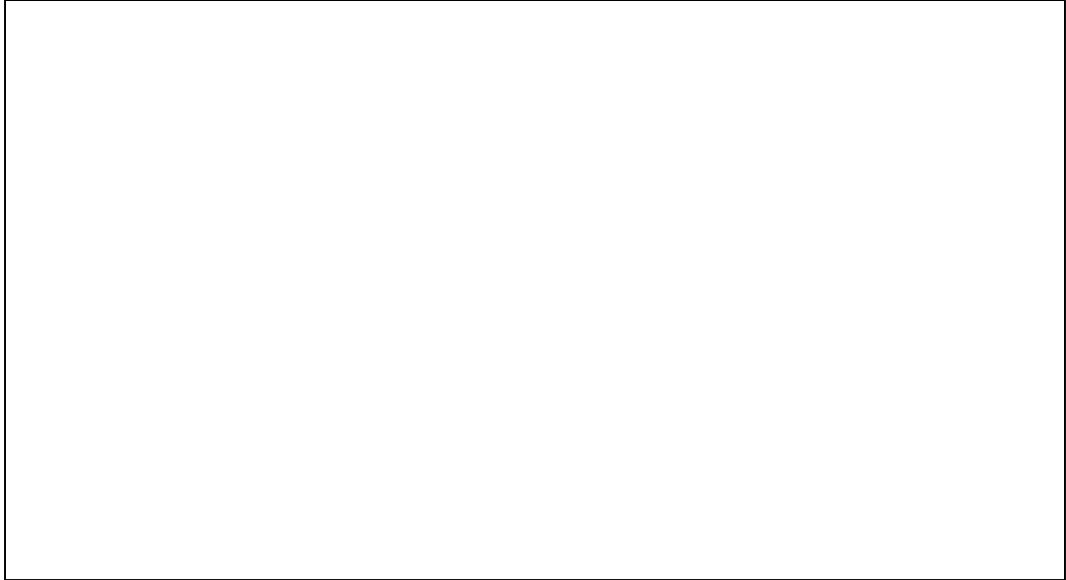
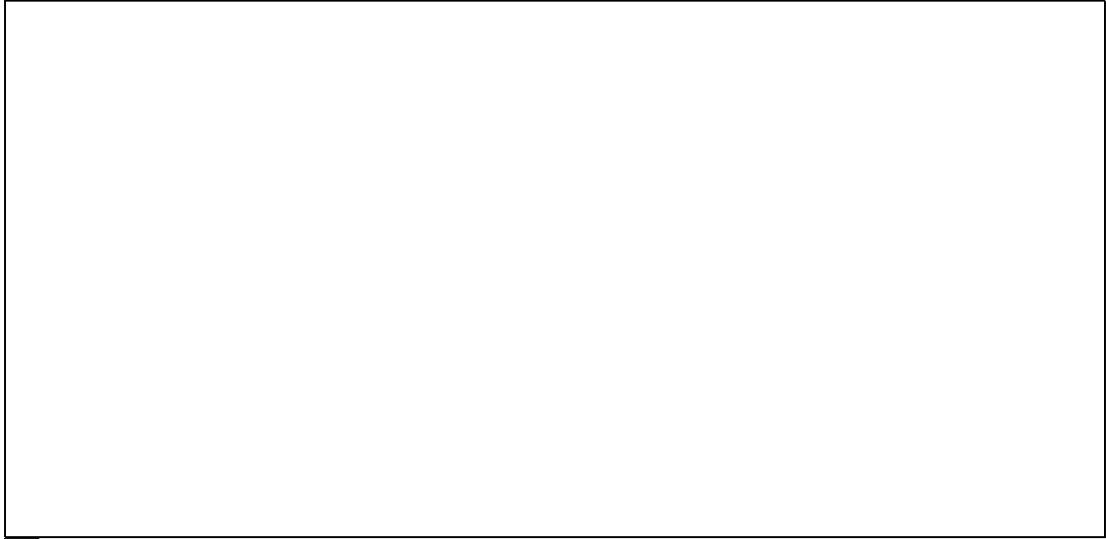
2. *Шёнберг. Пять пьес для оркестра оп. 16 № 3, Farben* (1909) в переложении А. Веберна. В этой свободно-атональной пьесе осуществлен принцип Klangfarbenmelodie (мелодии тембров): мобильная линия тембровых переключений своеобразно спроецирована на звуковую ткань. Красочность и замысловатость инструментальных комбинаций уравнивается некоторой монотонней и простотой высотно-гармонической структуры. Асафьев писал о цикле, что это «инструментальная фантазмагория», «множество новых тембровых сочетаний», «изумительные колористические находки».

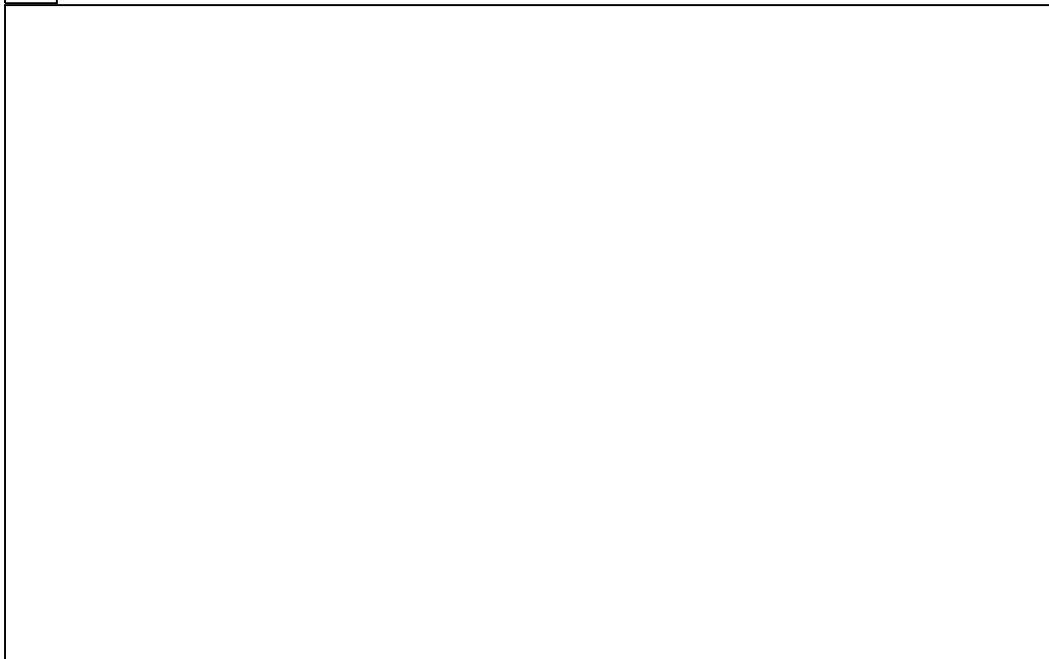
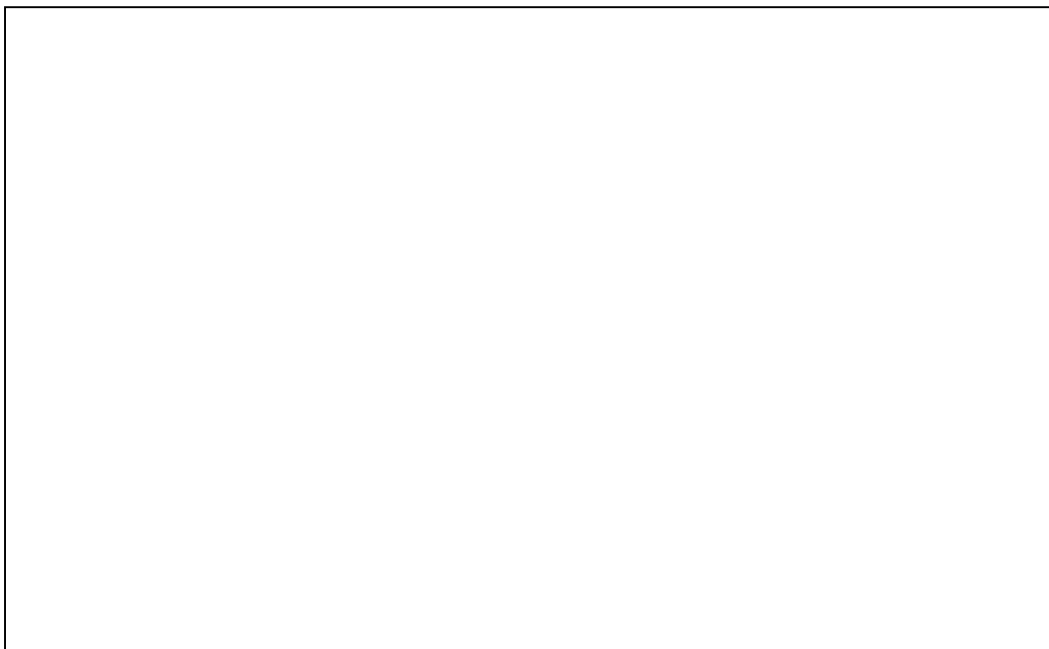
21 а. А. Шёнберг. Оп. 16 № 3











Высотная структура пьесы вырастает из ведущего звукокомплекса, ядром неоднопланной структуры которого является квартаккорд. Терпкая диссонантность звукокомплекса смягчается ритмической разновременностью и тембром. Из центрального аккорда производятся другие созвучия, как-то: трехзвучные квинтаккорды (см. ц. 1, 5, 6), линейные аккорды, полученные путем смещения одного или двух звуков (см., например, т. 1—6, 15—19 и др.), полиаккорды (ц. 3).

187

В этой пьесе ярко проявляется характерная для Шёнберга фактура — конфигурация музыкального звучания, определяемая сочетанием полифонического (канон) и гармонического начала. Весь звуковой колорит пьесы определен «ведущим» аккордом и субаккордами, порожденными им. (Не случайно, что одним из вариантов названий пьесы был «Меняющийся аккорд».)

В этой пьесе можно усмотреть три вида гармонических связей — горизонтальные, вертикальные и диагональные, что в целом создает трехмерность музыкально-пространственной конфигурации звуковой ткани. К тому же заметим, что наряду с «местными» зависимостями, аккордосочетаниями прослеживаются связи на расстоянии, способствующие разворачиванию музыкальной мысли и формированию целого.

Горизонтальные, линейные отношения аккордов строятся на поступенных мелодических ходах голосов — мало- и большесекундовых; причем косвенное голосоведение (оно преобладает)

создает плавность переходов и — благодаря высотной инвариантности — фоническую «оправданность» каждого последующего созвучия. (Традиционное «гармоническое голосоведение» находит применение в обновленном звуковом контексте.)

Большое значение в линейной последовательности имеет смена транспозиций (Т) «ведущего» комплекса, напоминающая модуляционные сдвиги. В целом образуется план, в котором довольно рационально распределены «отклонения» от пункта покоя и возвращение к нему: Т-0 (т. 1-3), Т-11 (т. 9—13), Т-2 (т. 15-20), Т-4 (т. 24—26), Т-3 (т. 29), Т-2 (т. 29), Т-1 (т. 29), Т-0 (т. 30—32), Т-1 (т. 38), Т-0 (т. 39), Т-11 (т. 40), Т-1 (т. 41—42), Т-0 (т. 43—44).

Вертикальные связи стабилизированы канонической имитацией, распространяющей свое действие на четыре пласта фактуры. Разнонапряженные диссонантные комплексы, поддержанные варьируемым тембром, объединены инвариантным вертикальным соподчинением, которое на гранях формы обновляется за счет добавочных элементов (см. ц. 1, 3, 4).

Диагональные связи, выявляющие глубинное измерение фактуры — а отсюда сонорную перспективу, — также стабилизированы ритмическим и звуковысотным каноном (за некоторыми исключениями).

Итак, временное развертывание — наиболее динамичный план гармонической прогрессии, хотя и ограничен сдвигами в пределах секунд (вверх и вниз) и терций (вверх).

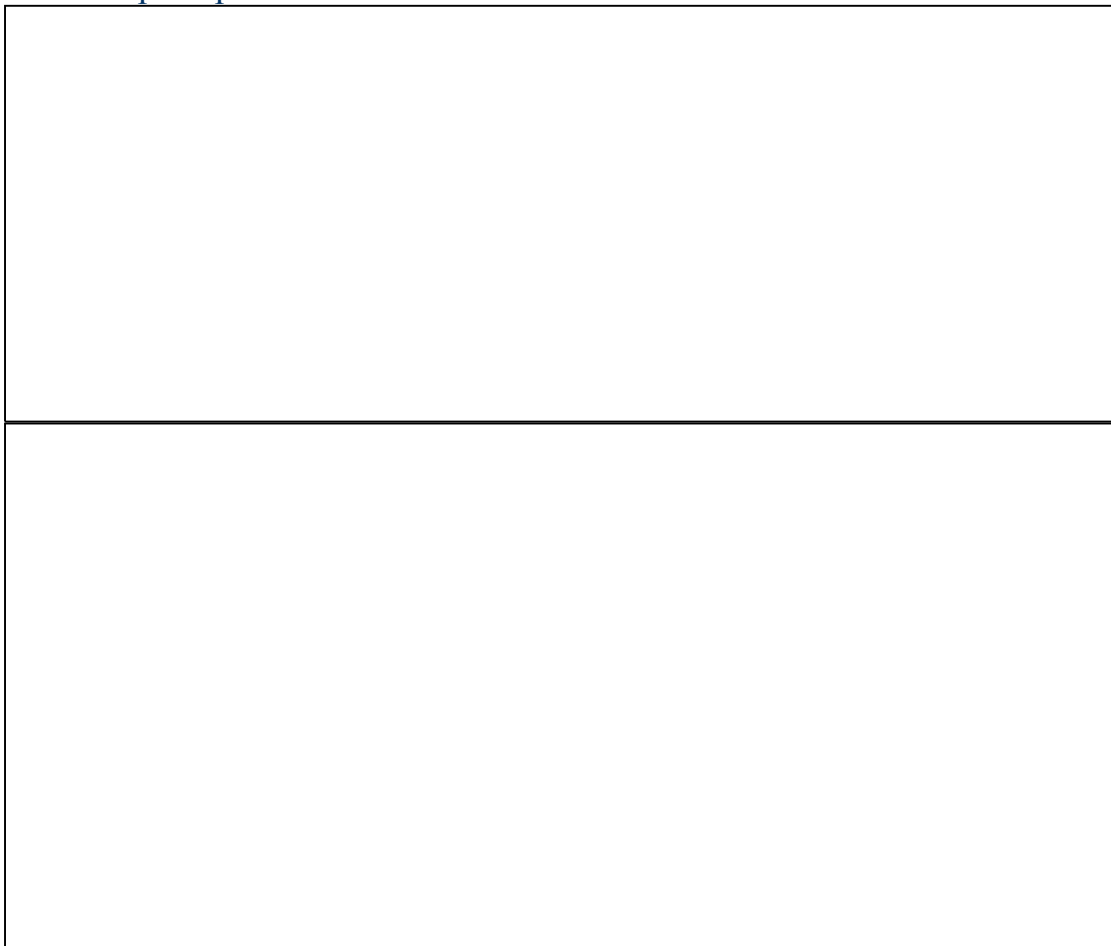
Как же поддерживается существование целого в условиях, где нет места традиционным тональным функциям? «Farben» — красочная иллюстрация того, как логические закономерности музыкальной композиции подспудно управляют музыкальным материалом, несмотря на его нетрадиционность. Прежде всего, исходный комплекс, как нетрудно было заметить, функционирует квазитоникально: от него проистекает все развитие, к нему оно возвращается, отступая в иные, неустойчивые, области, «регионы» (термин Шёнберга). Заметим, что транспозиция на большую терцию, использованная в середине, по звуковому составу более всего приближается к «тонице» (только два отличающихся звука).

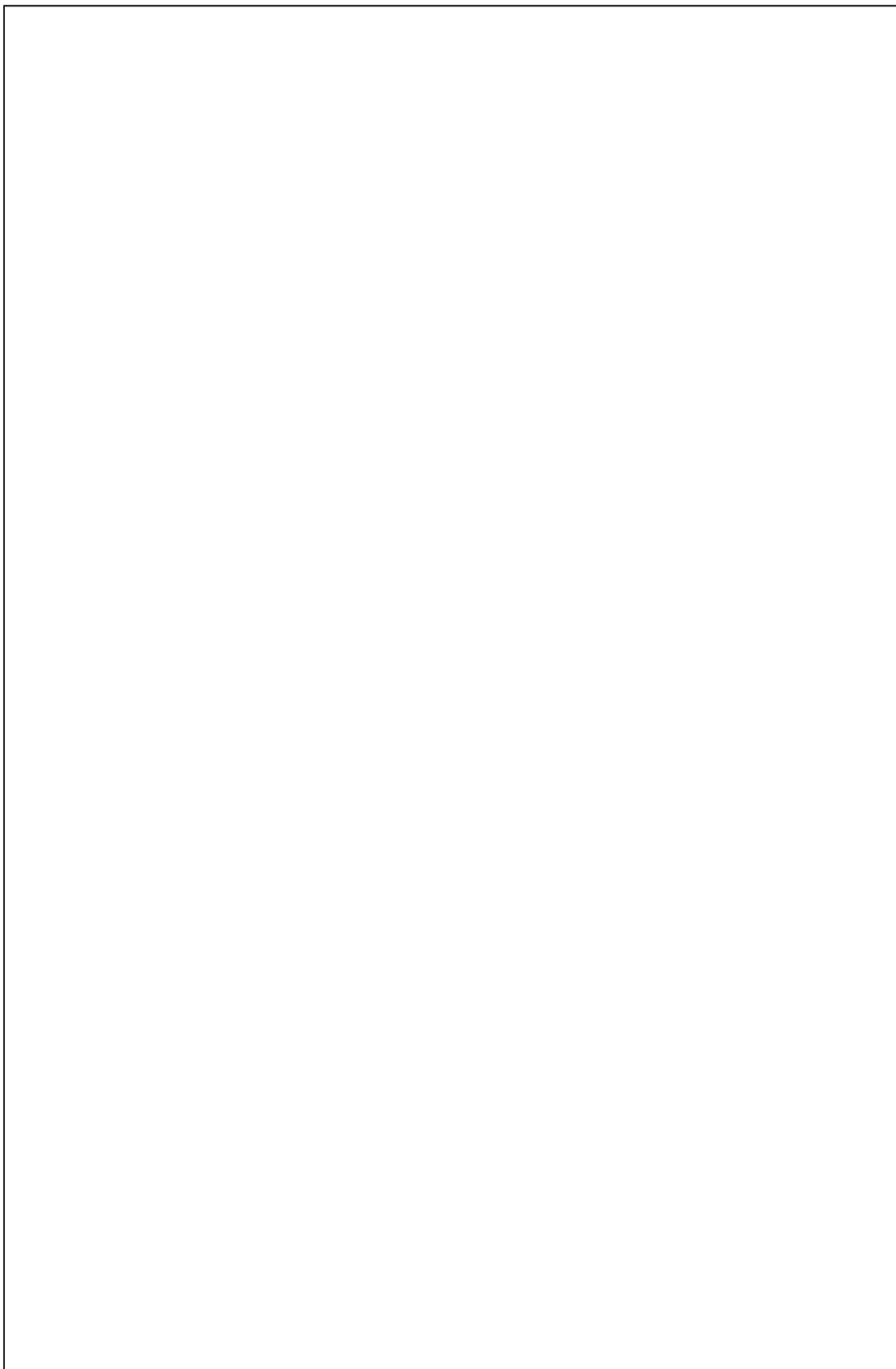
Однако нельзя сказать, чтобы какой-нибудь тон оказывался превалирующим, звуковысотная иерархия в этом смысле явно избегается. Синтаксическая структура пьесы, впитав эти традиционные связи, не только преобразует последние, но и устанавливает отношения, характерные для 12-тоновой музыки, — целое как результат порождающей «деятельности» исходного звукокомплекса.

3. *Берг. Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5* (1913). Этот цикл, последовавший после «Альтенберг-песен», репрезентирует обновленный подход к конструированию целого. Если в песнях имеются отдельные 12-тоновые темы и аккорды (например, одна из тем пассакалии), ведущие мотивы, имеющие линейные и гармонические версии, то в цикле для кларнета и фортепиано — радикальный отход от этого, установление метода интонационных ячеек, «клеток», являющихся частью целого и несущих «информацию» о нем. Некоторые исследователи (например, Адорно) считают, что несмотря на микроскопические измерения (в частях — 12, 9, 18, 20 тактов), в цикле можно усмотреть аналогии с классическим четырехчастным циклом.

Пьеса № 2 — наикратчайшая в цикле (пример 22). Для музыкального языка характерна строгая экономия средств, рационализм, не доходящий, однако, до крайностей абстрактной конструкции. Живая эмоциональность, непосредственность выражения — это внешняя форма художественного образа, созданного из «микроорганизма» — варьируемой терции, проникающей во все поры звучащей фактуры. Квазитоникальную роль исполняет терция $d-f\sharp$, оstinatно утвержденная в первых четырех тактах и возвратившаяся в последних (т. 8 и 9). (Сравним: Шёнберг, ор. 19 № 2, где также большая терция является звуковым «полусом».)

22. А. Берг. Оп. 5 № 2





Аккордовый материал непосредственно связан с терцовым фонизмом, хотя ординарных трезвучий в «чистом» виде здесь нет. Характерна двуплановость: интервальный нижний пласт (04, 010, 06) и аккордовый верхний пласт (мажорные секст- и квартсекстааккорды, кварт- и квинт-190 аккорды, повторяемые в исходной позиции и со смещением). Отметим индивидуализацию аккордового материала в зависимости от художественного задания: в № 1 — наряду со значительной ролью терцового фонизма (септаккорды) заметна экспрессивная функция квартового полиаккорда и созвучий типа полукластера; в № 3 в иных сочетаниях фигурируют

терцовые и квартовые созвучия с добавленными тонами; в № 4 формообразующую функцию несет исходное двуплановое созвучие (неполный септаккорд на басовой квинте). Общее свойство гармонии цикла — неодноплановость фактуры, порождающая варианты аккордообразования на основе терции и кварты.

Рассмотрев некоторые стилистические особенности в гармонической технике Шёнберга, Веберна, Берга, мы убеждаемся в наличии общих моментов, связанных прежде всего с самой антитональной тенденцией, поиском новых принципов звукоорганизации. Имея, как известно, определенную общность идейно-эстетических установок, мирозерцания, эти композиторы, однако, предстают — и это подтвердит дальнейшее — уже на данной стадии в форме, заставляющей задуматься о стилевом единстве этого направления.

«...Для любого стиля, — пишет Д. Лихачев, — наиболее „активной“ и значительной его чертой является единство его стилеформирующих элементов»²⁹. Надо исследовать, есть ли в свободно-атональных произведениях нововенцев тот единый художественный «модуль», который объединяет идею и ее воплощение, содержание и форму. Не секрет, что слушатель (да и аналитик) до сих пор совершает большие усилия для обнаружения этого художественного единства (если оно есть). Во всяком случае сопричастность воспринимающего субъекта творческому акту этих художников в настоящее время еще не находится в стадии эстетического наслаждения произведением искусства, в стадии сотворчества художественному акту.

§ 5. Методические рекомендации

Атональность в ее «свободном» варианте, как мы это пытались показать, — это звуковысотная организация, в которой, во-первых, еще не исчезли различные связи с тональностью и, во-вторых, наметились тенденции к замене тональных функций на другой тип отношений — конструирование целого, исходя из интонационных взаимодействий. При изучении свободно-атональных сочинений важно учитывать эти двусторонние связи, обращая внимание как на стилистические отличия, так и на типологическую общность.

1. Анализируя гармонию, иногда целесообразно рассматривать ее как компонент фактуры, имеющей ясно выраженную линейную направленность. Отсюда интерпретация аккордов и комплексов как «собирательных пунктов» (Асафьев) подвижной ткани.

2. Анализируя гармонию, необходимо, как и прежде, останавливать внимание на важнейших элементах гармонического языка, как-то: интервалах, аккордах, особых звукокомплексах, их структурных и сонорных качествах. При этом важно устанавливать, с одной стороны, генетические связи с традиционной техникой и, с другой стороны, фиксировать приемы, ведущие далее. Существенной является проблема *выбора* гармонических единиц, тесно связанная со стилевой функцией гармонии.

²⁹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. М., 1973. с. 168.

191

3. Определив гармонический материал в его конкретной фактурной интерпретации, следует направить внимание на *линейные связи*, как-то: а) *аккордосочетания* (то есть ближний план) и типы отношений — мелодические и немелодические, плавно-связные и дискретно-разорванные, фонически явно контролируемые и фонически неявно контролируемые; б) *гармоническую тектонику* (то есть дальний план композиции) и способ ее формирования на основе метаморфоз исходного комплекса, квазитонального плана и проч.; в) *сонорный план целого — гармонический рельеф*, создаваемый флуктуацией гармонического напряжения, а именно продуманным в соответствии с музыкальной экспрессией сопряжением диссонансов и консонансов.

В итоге необходимо сделать вывод о способе существования гармонии в контекстах, в которых нет ни тоникальности, ни тональных функций; установить отношения между формальным и содержательным планами сочинения, гармоническими приемами (в их связи с другими параметрами) и художественным результатом. В зависимости от полученных данных возникают и ценностные ориентации.

Мы ограничились рассмотрением гармонии в ранних формах атональности. Получая представления об элементах гармонической стилистики на примере соответствующих сочинений Шёнберга, Берга и Веберна (можно привлечь и другие произведения, например Айвса), мы приобретаем возможность: а) проводить сравнительный анализ тональной и атональной систем на той же культурно-исторической стадии, б) рассматривать в генетическом плане дальнейшее развитие децентрализованных систем. Что касается так называемой свободной 12-тоново-сти,

возникшей как реакция на жесткие законы серийности (см. след. главу), то, вырастая из «старого», она являет собой новый тип структуры, анализ которого (его научная определенность) будет зависеть от представлений о прототипе.

В эпоху «сложнейшего кризиса интонаций» очень существенно, напоминал Асафьев, «чутье в критике», которая, не удовлетворяясь положительными и отрицательными оценками, должна вникать в существо дела.

Анализ некоторых принципов атональной гармонии — важный материал для интерпретации и оценки стилевой системы нововенских композиторов.

Музыкальная литература

Берг А. Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5 Опера «Воцек» (анализ избранных фрагментов)
Веберн А. Пять пьес ор. 5. — В сб.: Произведения для оркестра (Киев, 1978) Шесть пьес ор. 6. — Там же
Четыре пьесы для скрипки и фортепиано ор. 7. — В сб.: Зарубежные композиторы XX в. (М., 1971) Пять пьес ор. 10. — В сб.: Произведения для оркестра (Киев, 1978)
Шёнберг А. Три пьесы для фортепиано ор. 11. — В сб.: А. Шёнберг. Избранные пьесы для фортепиано (М., 1978)
Шесть пьес для фортепиано ор. 19. — В сб.: Современная фортепианная миниатюра (М., 1974) «Лунный Пьеро» ор. 21

Теоретическая литература

Из некоторых ранних отечественных работ назовем: Асафьев Б. «Воцек» («Красная газета», 1927, 31 мая); Богатырев С. Анализ «Вальса» Шёнберга, ор. 23 № 5. — В кн.: С. С. Богатырев: Исследования, статьи, воспоминания (М., 1972); Каратыгин В. О Шёнберге. — В кн.: Зарубежная музыка XX века (М.,

192

1975). Интересные материалы содержатся в недавно опубликованной книге «О музыке XX века» (Л., 1983), составленной из работ Б. В. Асафьева.

Проблемы звуковысотности в связи с творчеством раннего Веберна рассмотрены в статьях: Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века (в кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973) и Кудряшов Ю. Характерные особенности техники и формы ранних произведений Веберна (там же).

Гармонический аспект атональной техники представлен в статье Ю. Кона «Об одном свойстве вертикали в атональной музыке». — В кн.: Музыка и современность, вып. 7 (М., 1971).

Наиболее полное представление о творчестве А. Берга, в том числе и его гармонии, дает М. Е. Тараканов в книге «Музыкальный театр Альбана Берга» (М., 1976) — см. анализ гармонии и формы «Воцтека» (с. 220 — 273).

Автор этих строк опубликовал очерк «Атональность» в серии: Гуляницкая Н. С. Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов муз. вузов, лекц. 4 (М., 1977).

Глава шестая. Серийность

...Иногда на меня производит странное впечатление хоральная гармония Веберна, например и «Im Dunkel» в конце «Первой кантаты», и пассажи параллельными интервалами в пятой части «Второй кантаты». Мне кажется, я вижу логику интервалов и «чистоту» этих построений... Но ведь это же все-таки гармония, даже когда ее называют «преломленным отражением горизонтальной структуры интервалов...»

И. Стравинский

§ 1. Предварительные сведения

«Метод композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных друг с другом» (Шёнберг), получивший название додекафонного, серийного, — одна из возможных техник в арсенале современной музыки. Однако за рубежом, как ни странно, иногда высказываются мнения об особой роли серийности, о «постепенном упадке приверженности к тональности», о ее «прогрессивном движении к концу», хотя при этом и не скрывается «ограниченное приятие 12-тонового сериализма»¹.

Ход современной музыкальной истории уже показал, что типология звуковысотных систем имеет опосредованные, далеко не однозначные связи с динамикой художественного процесса. Изучение этого неодно-планового, противоречивого феномена музыкальной культуры XX века — одна из существенных задач отечественного музыкознания. Мы остановимся на одном из аспектов этой объемной проблемы.

Возникнув в начале 20-х годов и получив распространение, особенно в послевоенное время, в Европе и Америке, серийный метод стал историческим фактом, подлежащим культурологическому рассмотрению. Основателем направления 12-тоновой музыки считают А. Шёнберга и его учеников А. Берга и А. Веберна, но ретроспективный взгляд на события начала века обнаруживает еще не исследованные факты, побуждающие к более дифференцированному рассмотрению исторической стадиальности.

Становление «новой музыки», как и «новой архитектуры», было связано с отказом от первоначального «экспрессионистского романтизма», с поиском рационалистических установок. Так, Б. Таут писал: «Ни одна деталь не существует сама по себе, все должно задумываться, чтобы служить необходимой частью целого. Все, что хорошо функционирует, хорошо выглядит»².

В связи с анализом музыки «12-тоновых» композиторов, додекафонии нововенской школы также встает проблема соотношения общих «программных» установлений и индивидуально-авторских подходов, которые, в свою очередь, могут быть дифференцированы. Это подтверждается и ориентацией последующих композиторов. «Куль» Веберна возник как некое противопоставление Шёнбергу («Шёнберг умер» — известный манифест Булеза), Берга стали «открывать», находя в его музыке нечто отличное от Веберна.

«География» распространения додекафонии после окончания вто-

¹ Whittall A. Music since the First World War. London, 1977, p. 5.

² Цит. по кн.: Иконников А. В. Зарубежная архитектура, с. 72.

194

рой мировой войны включает кроме Австрии Италию, Францию, ФРГ и ГДР, Польшу, Англию, ЧССР, Венгрию, Румынию, Югославию, а также США, Латинскую Америку и др. Укажем только некоторые имена композиторов: Кршенек, Либерман, Блахер, Мартин, Хенце, Штокхаузен, Даллапиккола, Петрасси, Лейбовиц, Мессиан, Сёрл, Дейвис, Веллес, Сероцкий, Сешенз, Б. Вебер, Кирхнер, — отчасти Лютославский, Копленд и Стравинский.

В советской музыке серийная техника появилась в начале 60-х годов и, не получив широкого распространения в ортодоксальных формах, в середине 70-х годов растворилась в комплексной 12-тоновости, синтезирующей различные принципы современных высотных структур. С серийными методами можно встретиться в ряде произведений определенного периода творчества Денисова, Дмитриева, Кара Караева, Каретникова, Леденева, Мансуряна, Ряэтса, Салманова, Н. Сидельникова, Сильвестрова, Слонимского, Тищенко, Шнитке, Щедрина, Юзелюнаса и других композиторов. Стилиевой подход позволит выявить как приемы индивидуальных решений, так и — в лучших образцах — черты общности, находящие воплощение в художественно-образной оправданности, национальной характерности.

Появление общего, сходного в искусстве, как уже говорилось, не есть, согласно современной эстетике, выражение лишь прямолинейного влияния или заимствования, подражания или даже эпигонства. Общие черты в художественном сознании в разных национальных культурах, как известно, обуславливаются социально-историческим развитием человечества.

Поспешные вульгаризированные умозаключения (тональное — реалистическое, нетональное — нереалистическое), имевшие место в музыкознании, уступили место эстетически обоснованному подходу. Серийная техника как конструктивная эквилибристика — как бы ново и привлекательно это ни было — не может хоть сколь-либо долго удержаться в арсенале мыслящего серьезного музыканта, понимающего высокие задачи искусства. Напомним, что концепция «новой музыки» Веберна в основе своей содержала идею закономерного развития принципов тонального и претонального мышления, логики формообразования и методов организации «звучащего материала». Удалось ли автору достичь желаемого результата в отношении ясности, постижимости, воспринимаемости — задач, которые он ставил, — это уже другой вопрос. Напомним также, что эта концепция касалась не только принципов звуковысотной организации (12-тоновость, атоникальность), но и способов выражения мыслей с помощью специфического языка. Те, кто перенял только первое и опустил второе, оказались в плену не столько в свое время модной техники композиции, сколько собственной однобокости и недалекости.

Показательно, что даже апологеты серийной музыки признают, что «право на существование у додекафонии есть лишь тогда, когда с помощью ее выражается сложное музыкальное содержание, с которым композитор не смог бы совладать иными средствами, если же этого сложного музыкального содержания нет, то техника эта становится навязчивой системой»³.

Философско-эстетическая сторона этой проблемы требует дальнейшего изучения и разработки. Необходимым шагом на этом пути является изучение самого метода композиции с двенадцатью тонами — в

³ Адорно Т. Как устаревает «новая музыка». — В кн.: Современное буржуазное искусство. М., 1975, с. 279.

195

теоретическом плане и практическом применении, — и это рассмотрение изнутри обнаруживает те черты и свойства, которые привели к «устареванию новой музыки», ее исторической ограниченности.

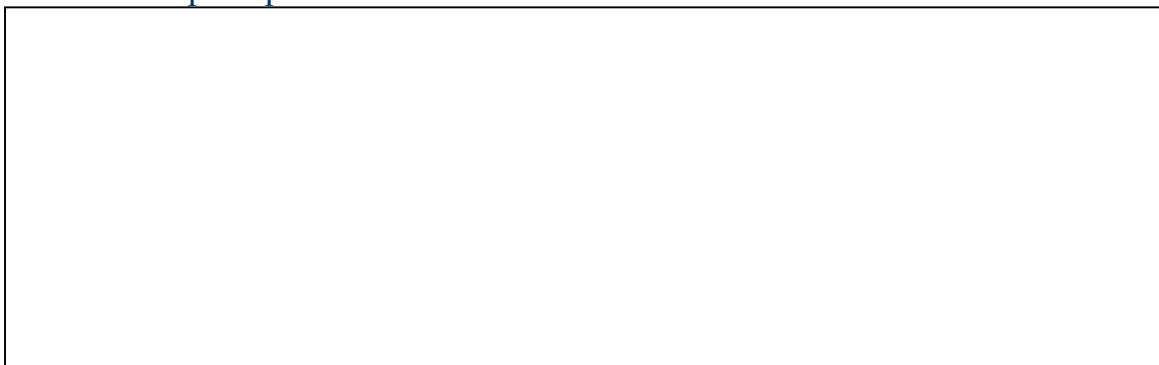
§ 2. Серия и ее назначение в композиции

1. «Я всегда преследовал цель сознательно базировать структуру моей музыки на унифицирующей идее, которая генерирует другие идеи, включая аккорды, „гармонию“»⁴, — писал Шёнберг. «Ряд — это и есть закон, который мы устанавливаем... Мы сочиняем на основе ряда, состоящего не из семи, а из двенадцати тонов, причем тонов, идущих в определенной последовательности»⁵.

Итак, **серия**⁶ — это основополагающая звуковая группа, которая содержит двенадцать неповторяющихся равноправных тонов, расположенных в строго определенной последовательности. Серия может быть представлена в четырех аспектах, четырех формах, а именно: оригинале (P, prime), инверсии (I), ракоходе (R), ракоходе инверсии (RI), — которые, будучи представленными на 12 транспозиционных уровнях, дают в сумме 48 серийных форм.

Нет единого подхода к обозначению серии, нумерации ее элементов: в одних случаях первый звук принимают за 1 (ряд: 1 — 12), в других — за 0 (ряд: 0 — 11). Последнее представляется целесообразным, так как дает возможность объединения «порядкового» и «интервального» исчислений (за единицу принимается полутон, за точку отсчета — ноль):

1. А. Шёнберг. Оп. 25



Общее количество комбинаций с двенадцатью тонами огромно — 479 001 600, и, казалось бы, творческая потенция может находиться в прямой зависимости от этих возможностей. Но на практике дело обстоит гораздо сложнее: математический расчет выходит за рамки музыкально-интонационных процессов.

Веберн считал серию «законом» для всего произведения, законом, созданным в целях обеспечения взаимосвязи звуковысотных элементов,

⁴ Цит. по кн.: Krenek E. *Studies in Counterpoint*. N. Y., 1940, p. VII.

⁵ Веберн А. *Лекции о музыке. Письма*. М., 1975. с. 58.

⁶ Понятие «серия», «ряд» имеет различное терминологическое воплощение, и словарь 12-тоновой музыки нельзя считать, видимо, отстоявшимся. Термины «Grundgestalt» и «Reihe» общеприняты в немецких трудах. Они, например, используются Руфером в книге «Die Komposition mit zwölf Tönen» (1952). Поскольку «ряд» не является «темой», Адорно еще в 20-х годах предложил термин «Vorform» («О 12-тоновой технике», 1929). В изданиях на английском языке раньше других появился термин «row» (вероятно, как перевод с немецкого), но был вытеснен словом «series» (его внедрил, возможно, Кршенек в своих статьях по данному вопросу). Но Сёрл, английский композитор и теоретик, в частности, считает, что лучше пользоваться словосочетанием «note-series». Затем Бэббитом, американским композитором и теоретиком, был введен термин «set» (1946), который утвердился затем в исследованиях Дж. Перла, также композитора и теоретика, и в других американских трудах (термин «сет» вошел и в Словарь Грова последнего издания).

достижения целостности музыкальной композиции. Однако постулаты, декларированные в теоретической литературе, и реализация их в музыкальных произведениях — это далеко не одно и то же. Так, «правило» порядковости, являющееся специфическим дифференцирующим признаком, отнюдь не главное даже в оп. 25 (Сюита для фортепиано, 1921 — 1923) Шёнберга, как и во многих гармониях Веберна; тональные ассоциации отмечаются в поздних сочинениях Шёнберга, например «Оде к Наполеону» оп. 41 (1942), имеющей скорее исходный троп⁷, чем серию, а также в сочинениях Берга, например его Концерте для скрипки с оркестром. Что касается «закона» для серийной композиции, то техника модификаций ряда, применяемая Бергом, например в «Лирической сюите» и опере «Лулу», — наглядная иллюстрация отступлений от «правила одного ряда» для всего сочинения — правила, которого строго придерживался, как известно, только

Веберн. Мы здесь еще не говорим о возможности недодекафонной, то есть не 12-тоновой, серийности, являющейся приметой стиля Стравинского.

Таким образом, серия как закон для сочинения понимается композиторами весьма индивидуально.

2. Прежде чем разбирать формально-конструктивные стороны серийной композиции, остановимся на вопросе функционального назначения ряда в произведении.

Серия, не будучи темой в традиционном понимании, несет *тематические* функции, то есть создает интонационное единство звучащего материала, устанавливает взаимосвязи элементарных частиц музыкальной ткани. Закон тональности, заложенный в ней самой (иерархия тонов, аккордов, строев), обеспечивает внутритональные связи, создает тональную целостность. Закон ряда, хотя и заложен в его структуре, реализуется за пределами этого единства, то есть он реализуется путем соотношения рядов и их производных форм⁸. Серия, таким образом, это формирующее средство: своего рода «формула звукосопряжения», призванная обеспечить воспринимаемость музыкальных мыслей. Но приводит ли это к «обнаружению музыки в закономерном сопряжении интонируемых элементов»⁹? Идеальная модель структурных взаимосвязей на практике даже при высочайшей технике и искренней творческой озаренности может оказываться далекой от законов музыкального восприятия.

Синтаксическое предназначение ряда накладывает «большую ответственность» на его структуру, которая, в известной мере, определяет интонационный состав и формальные закономерности музыкального сочинения. На вопрос, как возникает ряд, Веберн отвечал: «Ряд отнюдь не случаен и не произволен, он строится соответственно определенным соображениям... У нас — у Шёнберга, Берга и меня — ряд в большинстве случаев рождался как удачная находка, являвшаяся в связи с неким интуитивным представлением о произведении в целом и потом тщательно обдумывавшаяся... Если хотите: вдохновение»¹⁰. К числу этих «находок», возможно, относятся ряды:

⁷ В системе Хауэра высоты объединяются не в *серии*, а в *тропы* — дискретные, обоюдоисключающие сегменты, в частности гексахордовые. Существенный признак тропа — отсутствие прекомпозиционного порядка тонов в пределах сегмента. Хауэр установил 44 гексахордовых тропа, и его открытие ценится как наиболее ранняя попытка организации ресурсов 12-звукового мира.

⁸ «Из одной главной мысли развивать все последующие — вот самая прочная связь», — писал Веберн (Лекции, с. 48).

⁹ Термины Асафьева (см.: Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 25).

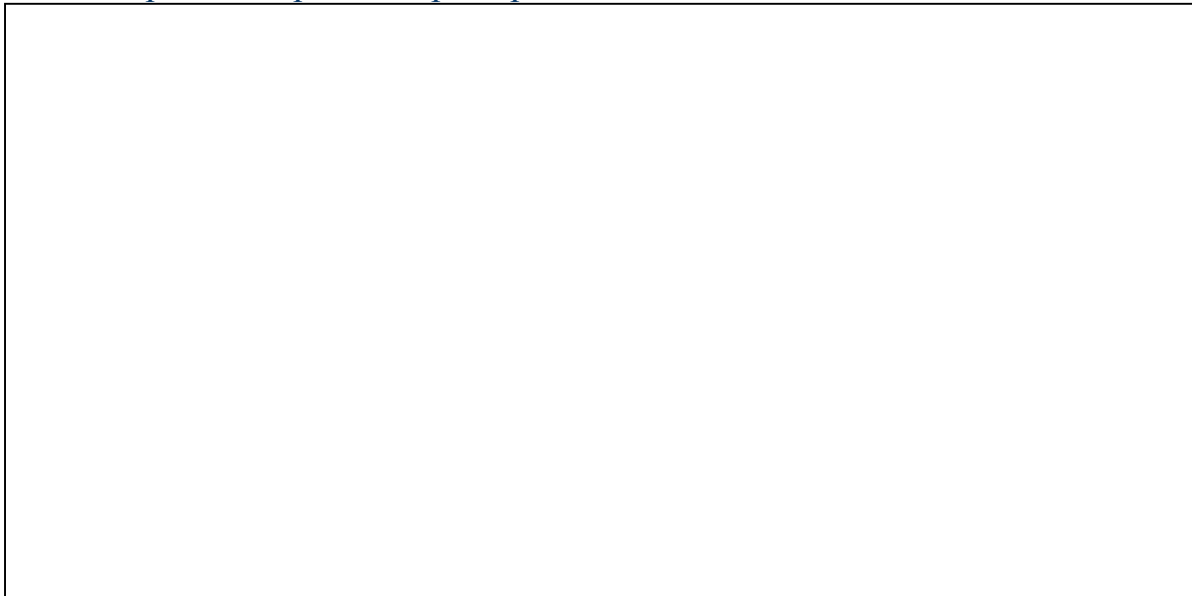
¹⁰ Цит. соч., с. 79.

197

2 а. А. Шёнберг. Сюита для ф-п. ор. 25



2 б. Л. Берг. Концерт для скр. с орк.



2 в. А. Веберн. Струнный квартет оп. 28



198

В композиции ряда учитываются следующие аспекты:

- 1) внутренняя «конструкция»: интервальный состав (однородный, неоднородный), группировка звукоэлементов (например, симметрия, сходство и различие, расчленение на сегменты, возможность аккордообразования и проч.);
- 2) соотношение избранной «формулы звукосопряжений» с целостной композицией: предопределение звукового облика в его итоговом и процессуальном состоянии на основе главенствующего принципа вариантной повторности.

Диалектика музыкального процесса на основе серии — это действие в одновременности принципов и сходства (всегда одно и то же), и различия (формы проявления разные).

§ 3. Структура и систематизация серий

В теоретической литературе, посвященной серийной композиции, предпринимаются попытки классификации рядов, например по количеству тонов (длинные и короткие, 12-тоновая и «парциальная»), по качеству звучания (тональные, атональные), по структурным признакам

(симметричные, асимметричные), по фактурным признакам (горизонтальная додекафония, вертикальная додекафония, сегментная додекафония, комбинированная додекафония) и др. Предпримем дальнейшие шаги в этом направлении.

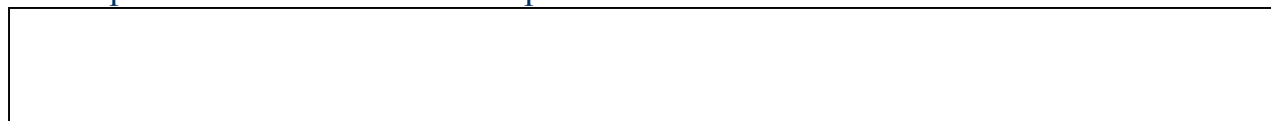
В целом серии, встречающиеся в произведениях различных авторов, небесполезно сгруппировать по признаку их соответствия или несоответствия «постулатам» 12-тоновой техники. Серии *ортодоксальной* структуры выявляют закономерности, присущие технике в ее изначальном виде; серии неортодоксальной структуры характеризуют тенденции, развившиеся главным образом впоследствии.

Правила характеризовались Веберном как жесткие, зачастую обременительные, как повелительные узы, тесные оковы; однако они порой трактовались не только как необходимые, но и как «избавляющие» от произвола и обеспечивающие строгую взаимосвязь. В учебнике Э. Кршенека¹¹ рекомендуется избегать

- 1) более чем двух мажорных или минорных трезвучий, возникающих в результате мелодического движения по квинтам и терциям;
- 2) последования звуков, принадлежащих одной диатонической шкале;
- 3) повторения одного и того же интервала (это приводит к монотонии);
- 4) таких последований нот, которые ассоциируются со скрытыми каденционными оборотами.

Кршенек приводит образец такой серии:

3. Э. Кршенек. "Studies in Counterpoint"



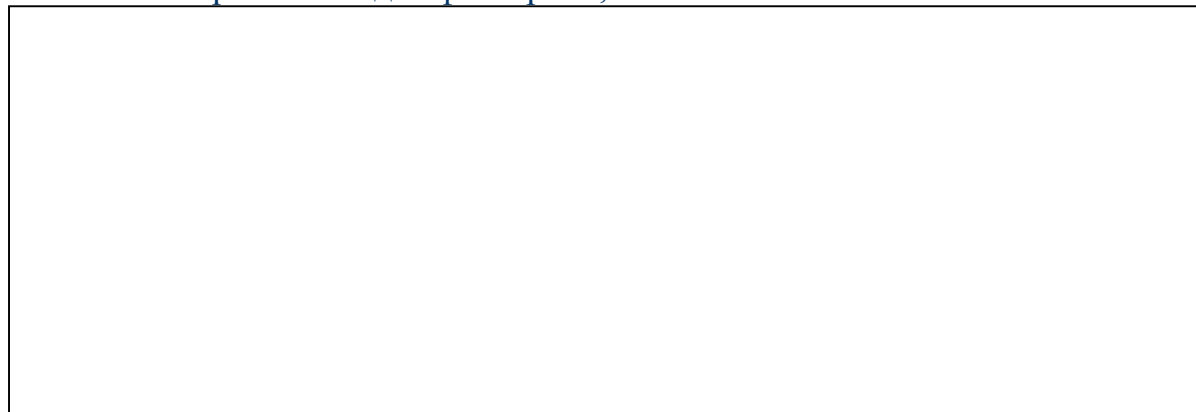
«Тема не обязательно должна совпадать с серией, — пишет Кршенек, — более того, это встречается только в отдельных случаях. Отсюда цезуры между темами (или между частями мелодической линии) не должны совпадать с последовательными вступлениями ряда»¹².

¹¹ Krenek E. *Studies in Counterpoint*. ¹² Ibid., p. 3.

199

В одноголосном письме, однако, могут встретиться повторения, имеющие форму а) репетиции в той же октаве, б) трели, в) тремоло, г) вспомогательной ноты. Эти строгие правила допускают и некоторое расширение: они приложимы к аккордам, иногда образующим оstinatные аккомпанирующие фигуры, в то время как другие голоса подхватывают последующие звуки серии; они допустимы в случаях с «интерполяцией» нового материала (другой формы серии) между теми или иными звуками ряда:

4 а.А. Шёнберг. Сюита для ф-п. op. 25, «Мюзет»



4 б. А. Шёнберг. Сюита для ф-п. ор. 25, «Интермеццо»

1. Серии ортодоксального строения, в той или иной степени подпадающие под эту теоретическую схему, могут различаться в следующих аспектах:

1) организация серии в соответствии со строгими «правилами» или некоторое отступление от них:

5 а. Э. Денисов. Вариации для ф-п., Thema

200

5 б. Э. Денисов. Соната для саксофона

2) ясность и наглядность «формальной» идеи или, наоборот, ее зашифрованность:

6 а. В. Лютославский. "Musique funèbre"

6 б. Б. Шеффер. Вариации

3) совпадение ряда с мелодией, выявляющей прогрессию двенадцати тонов и их интонационное содержание или «растворение» его в фактуре того или иного типа (см., например, III часть «Canticum sacrum» или «Движения» Стравинского);

4) серия как образование, содержащее скрытую информацию о целостной композиции (потенциальная перспективность, например, в сериях ор. 28—30 Веберна), и серия, внутренне менее перспективная, «плоскостная». (К этому перечню могли бы быть добавлены и другие положения.)

Признаки, характерные для ортодоксальных серий, могут войти в объем делимого понятия «серия» в тех случаях, когда в основу деления кладутся структурные моменты, в частности отношение к симметрии.

С помощью принципа изоморфизма можно установить наличие или отсутствие в структуре серии однородных сегментов, сохраняющих структурную формулу при перестановке входящих в сегмент звуков. Так, в серии из Концерта ор. 24 Веберна содержатся четыре изоморфные фигуры,

которые можно принять за «субсерии», находящиеся в отношениях оригинала, ракохода инверсии, ракохода, инверсии:

7

Итак, к *симметричным* относят серии, которые подлежат разделению на большее или меньшее число изоморфных фигур (приведенная выше серия является таковой). Для серий Веберна это весьма характерно. Например, серия Симфонии ор. 21:

201

8 серия Симфонии ор. 21:

9 струнного Квартета ор. 28:

10 Кантаты ор. 29:

11 Вариаций для оркестра ор. 30:

Для Веберна ряд, действительно, не случаен: симметрия, содержащаяся в серии, «генетически» прорастает в звукоотношения на разных уровнях — интервалов, аккордов, высотных положений (то есть «тональных» планов транспозиций), а также других параметров.

Несимметричная (частично-симметричная) серия отличается от симметричной таким набором элементов, который допускает не только уподобление, но и контрастное сопоставление.

Таковой является серия Булеза, примененная в Третьей фортепианной сонате (сериализм в этом сочинении сочетается с некоторой свободой выбора как элементов внутри части, так и порядка частей):

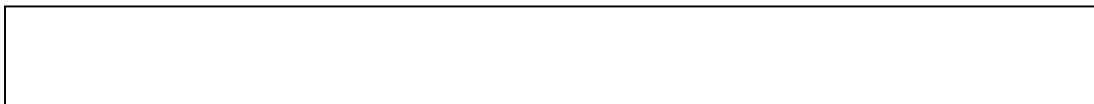
12 a, b, c, d

202

Булес описывает ее как 4-сегментную, имеющую в составе *a* (четыре звука), *b* (один звук), *c* (четыре звука) и *d* (три звука), причем *a* эквивалентно по структуре *b+d* (одна формула: 0 1 2 7), а сегмент *c* отличается от окружения своей микросимметричностью (сцепление двух малых терций). Однако при этих дифференциальных различиях композитор видит ряд внутренне интонационных связей, создающих высотную интеграцию материала в сочинении.

Частично-симметричная серия, как, например, в Вариациях для оркестра оп. 31 Шёнберга (пример 13), может устанавливать связи за пределами ряда — в особых «ассоциациях» между звуковым составом избранных форм. Имеется в виду «комбинаторика» идентичных сегментов как по горизонтали, так и по вертикали. Так, *Hauptstimme* темы вариаций (т. 34—57)—это линейное последование $P_{10}—RI_7$, $R_{10}—I_7$, расположенное по принципу комплементарных гексахордов, имеющих сходный звуковой состав при различии в его распорядке.

13



Ортодоксальные серии могут быть сформированы как из минимума интервалов, так и максимума. Последнее находит выражение в так называемых всеинтервальных сериях, то есть рядах, содержащих все интервалы, как, например, серия Кршенека:

14



2. Серии *неортодоксального* строения, появившиеся в основном как результат индивидуального претворения «постулатов» 12-тоновой техники, могут включать — наряду с вышеуказанными — и следующие моменты:

1) 12-звучность как результат повторности или неполная 12-тоновость (более короткие серии) :

15. А. Шнитке. Канон для 2 скр., альты и виолончели



203

2) 12-тоновый ряд, построенный не по «жестким правилам» (вплоть до тональных ассоциаций), но в соответствии с определенными закономерностями (например, в Концерте для скрипки с оркестром Кара Караева):

16. К. Караев. Концерт для скр. с орк.



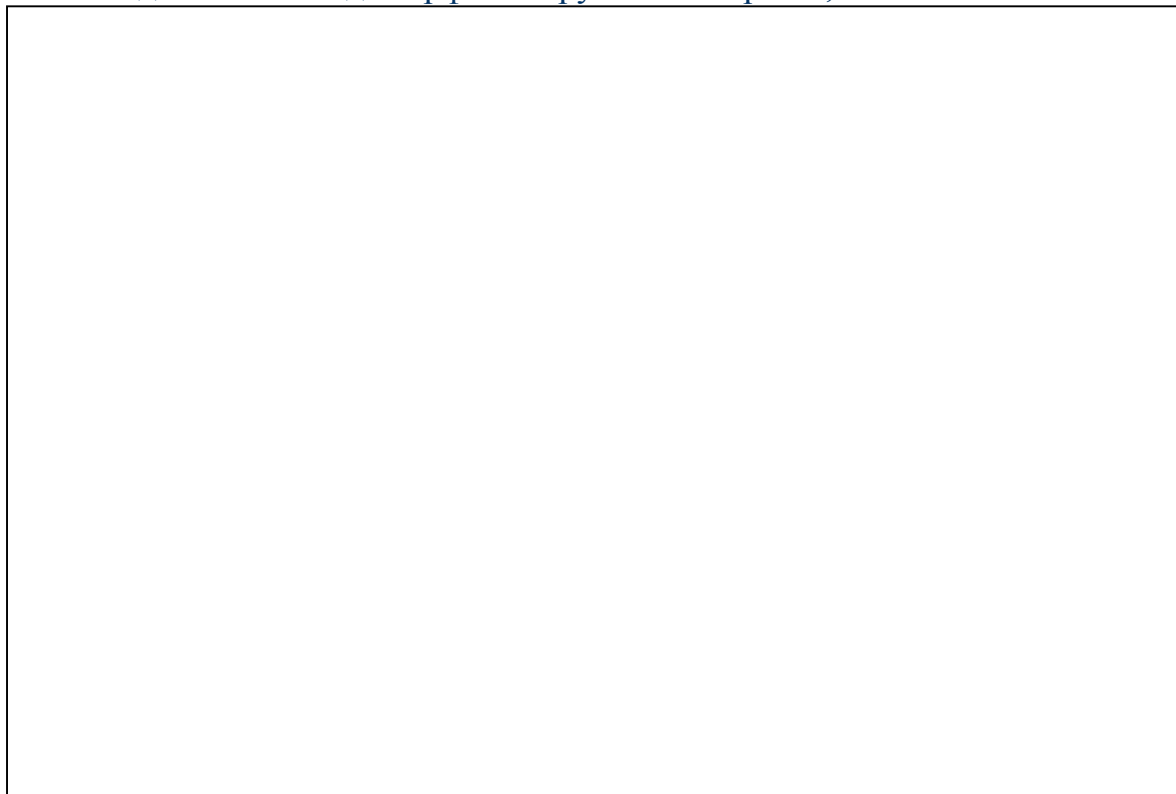
3) 12-тоновый ряд, не предусматривающий проведения строгой последовательности звукоэлементов (например, «Звоны» Щедрина, «Плачи» Денисова):

17. Р. Щедрин. «Звоны»



4) 12-тоновый (или с меньшим количеством тонов) горизонтально-недифференцированный комплекс как источник «звукосопряжений», интонационно-мелодических и гармонических сочетаний (например, Леденев. Шесть пьес для арфы и струнного квартета, III ч. — 8-звучный комплекс).

18. Р. Леденев. 6 пьес для арфы и струнного квартета, III ч.



204

Итак, серия — это всего лишь прекомпозиционный ряд звуков, которые могут быть в дальнейшем использованы в любом регистре в соответствии с тем или иным ритмическим, динамическим и артикуляционным замыслом. Вариантность возникающих в процессе развития структур — средство претворения музыкальных замыслов: «всегда одно и то же и в то же время разное».

§ 4. Серийные формы и транспозиции

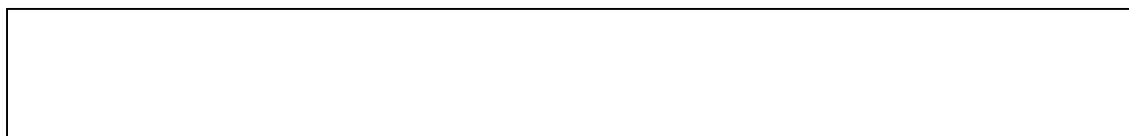
1. «Итак, ряд есть, — писал Веберн. — Тотчас начинается его видоизменение, развитие. Как эта система строилась дальше? Комбинирующая фантазия нашла следующие формы: противодвижение (рак), обращение, обращение противодвижения (рака). Итого четыре формы. Других нет. Несмотря на все старания теоретиков. Каждая из этих четырех форм может строиться от каждой из двенадцати ступеней. С учетом этих двенадцати транспозиций каждый ряд, следовательно, может выступать в 48 разных видах»¹³. (Связь такого рода техники с техникой композиции нидерландских полифонистов не отрицалась и, более того, подчеркивалась как иллюстрация преемственности методов.)

SATOR	Этот «магический квадрат» Веберна, в котором заключено латинское изречение («Сеятель Арепо трудится не покладая рук»), содержит основной принцип 12-тоновой техники — равенство P, I, R, RI.
AREPO	
TENET	
OPERA	
ROTAS	

Транспозиции серийных форм (4X12=48) именуют по-разному: «серийный комплекс», «матрица серийных форм» и др.; варьируется и символика: позиция ряда обозначается либо от нуля, либо от единицы, иногда только через буквенное выражение высотности. В нашей работе условимся обозначать позицию серии, исходя из нулевого положения: это дает возможность идентифицировать интервальное измерение и высотное положение. Например: P-3 и P-10 означают транспозицию серии на интервалы малой терции и малой септимы; «цифровка» инверсий та же, что и «оригиналов» (нулевая позиция у них совпадает), напротив, ракоход и ракоход инверсии находятся в зависимом положении от своих «первоисточников» — оригинала и обращения ($R_0=P_0$; $RI_0=I_0$ и т. п.).

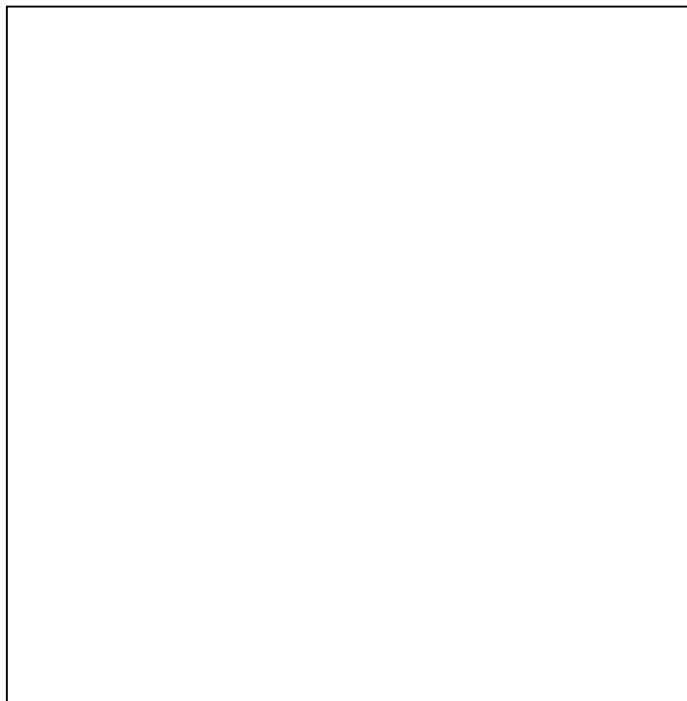
В практике анализа серийных композиций небесполезно применять так называемый волшебный квадрат — матрицу серийных форм, — одна сторона которого (горизонталь) представляет P и R, а другая (вертикаль) — I и RI. Следует обратить внимание на то, что диагональ, идущая слева направо, всегда будет указывать на нулевой элемент, исходный звук оригинальной серии:

19



¹³ Веберн А. Цит. соч., с. 79.

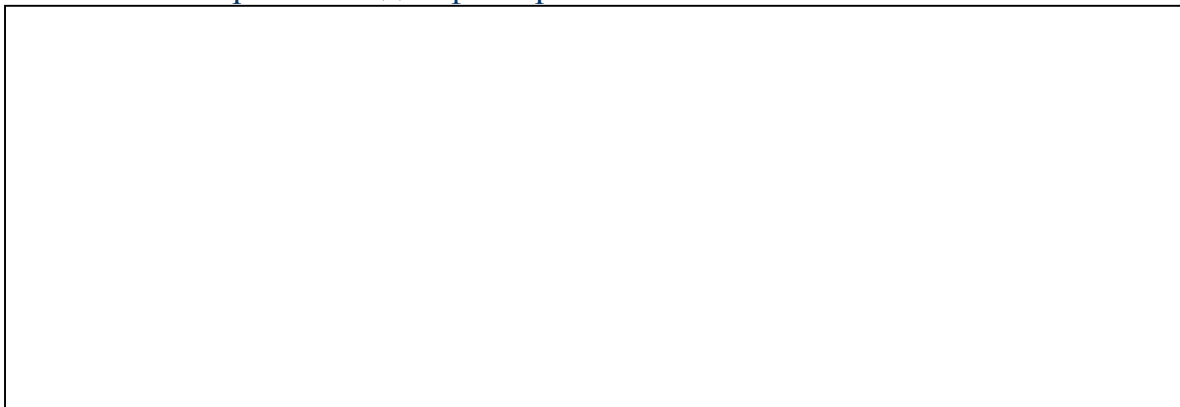
205



Назначение разновидностей ряда — создавать связи и способствовать продвижению от «толчка» в виде интонационной формулы, воплощенной в серии. Возникновение музыкального процесса зависит от того, насколько ряд может функционировать в качестве стимула движения и в какой мере избранные формы ряда способны быть двигателями, направляющими музыкальное движение.

Необходимость планирования серийных форм и их высотного положения осознавалась композиторами. Так, настойчиво используя метод противодвижения в Симфонии ор. 21 (II ч.) и Вариациях для фортепиано ор. 27, Веберн достигает наряду с интонационным единством особой симметричной завершенности формы. Не случайно, например, что «тональная схема» Сюиты для фортепиано ор. 25 Шёнберга включает P_0 и I_0 , P_6 и I_6 , то есть постоянное тритоновое соотношение. В «Klavierstück» ор. 33a большое значение для становления формы имеет взаимодействие высотных позиций.

20 а. А. Шёнберг. Пьеса для ф-п. ор. 33я

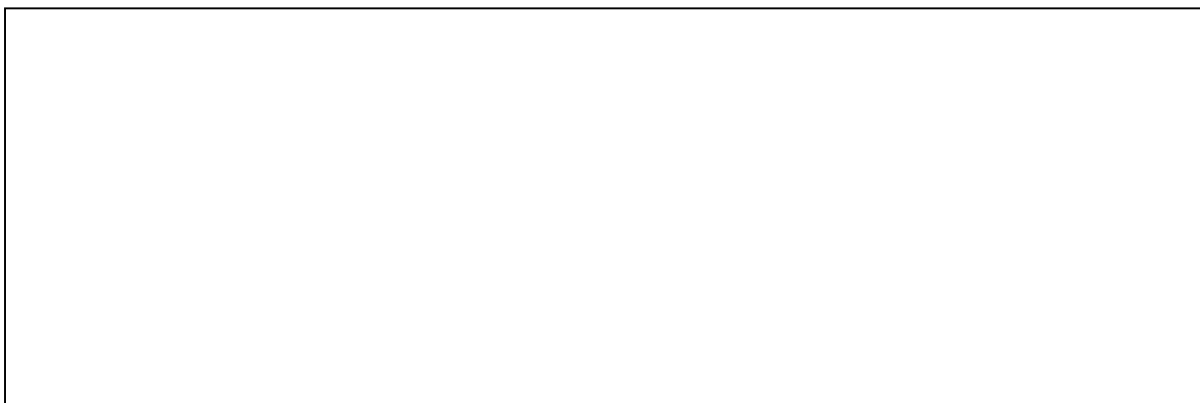


20 б



206

20 в



В первом разделе формы, содержащем два образа (см. пример 20а, б), противопоставляемых фактурно, динамически и артикуляционно, используется определенный «набор» серийных форм и, главное, их высотных позиций. В «главной партии» — это различные одновременные и разновременные проведения серии в квартовом диапазоне ($P_0 — RI_5$, $R_0 + RI_5$, $P_0 — RI_5$, $P_b + RI_5$, $I_5 — P_0 + R_0 — RI_5$, $P_0 + I_5$). В побочной партии появляется и «тональный» контраст: P_0 сопоставляется с R_{11} при сохранении проводений R_0 и RI_5 . «Разработка пестрит различными траспозициями, причем их чередование, ритмическая плотность значительно возрастает: здесь использованы в вертикальных агрегатах P_2 , P_7 , P_{10} , оттесняющие P_0 (и R_0), I_5 (RI_5). В «репризе» восстанавливается высотный уровень (см. пример 20в): «главная партия» вступает в исходной позиции — $P_0 — RI_5 + I_5 — R_0$, а «побочная», как и полагается, звучит в главной «тональности» ($RI_5 + R_0$, $P_0 — RI_5$). Лишь в заключении вспоминаются «инакости» развивающей части — I_7 — в двукратном сопоставлении с R_0 и P_0 . Транспозиционный план ор. 33а Шёнберга иллюстрирует «тональную» режиссуру сочинения в соответствии с общими логически-композиционными функциями.

(Весьма симптоматичные закономерности обнаруживаются в поздних сочинениях Веберна, и в частности его кантатах.)

2. Хотя Веберн и писал, что «других форм нет», кроме I, R и RI, стараниями практиков и теоретиков количество операций с серией стало постепенно увеличиваться, возникли так называемые деривативные формы, целью которых была перегруппировка тонов в ряду. Строгая

последовательность звуков, таким образом, очень скоро стала препятствием к вариантному развитию, подчинению материала художественной фантазии.

Пермутация -

Пермутация — принцип, который применяется не только к музыкальным феноменам. Согласно формуле, как уже упоминалось, общее количество перестановок в 12-тоновой серии приближается к 500 миллионам ($1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10 \times 11 \times 12 = 479\,001\,600$). На практике используются лишь некоторые, наиболее элементарные виды пермутации. Одной из них является перестановка по принципу «каждый второй тон», например ряд 123456789 10 11 12 дает в результате комбинацию 1 3 5 7 9 11 2 4 6 8 10 12.

Возможно использование и другого метода: построение производных вариантов путем избрания (селекции) звуков из непрерывной цепи повторяющихся двенадцати звуков — так называемая циркулярная пермутация. Применив, допустим, прием «каждый пятый», можно получить следующий ряд:

207

(Кстати, ряд примет первоначальную форму, если к нему применить еще раз прием «каждый пятый».)

Циркулярная серия также лимитирована: только один вариант возможен по принципу «каждый седьмой» и «каждый одиннадцатый», а другого рода выбор невозможен вообще — происходит повторение звуков в пределах ряда. Тем не менее в распоряжении композитора оказываются достаточно большие возможности пермутации и, следовательно, варьирования предустановленного порядка серии.

Индивидуальный стиль Берга, как известно, включал технику свободного обращения с серией: он не только не придерживался «правил» — одна серия на все произведение, — но и в пределах части допускал такую пермутацию, которая практически «оборачивалась» иным порядком, следовательно, иным «рядом». Показательна в этом отношении «Лирическая сюита» для струнного квартета (1926). В *Hauptstimme* звучит серия (т. 2 — 4):

21

Это всеинтервальная серия: отсутствует только унисон. Другая серия, возникающая благодаря пермутации звукоэлементов каждого сегмента, основана на квинтовом последовании:

22

Третий вариант, фактически третья серия, — это гаммообразное последование, также сохраняющее содержимое сегмента:

23

В итоге напрашивается вывод о том, что это скорее техника «тропа» (гексахордового), чем серийная работа. В самом деле, все упомянутые ряды генерированы из двух взаимодополняющих гексахордов одинаковой структуры: а) *до, ре, ми, фа, соль, ля* и б) *фа# соль#, ля#, си, до#, ре#*

3. Принцип ротации

3. Принцип **ротации** ввел Кршенек, применив его к высотному и ритмическому параметрам. Ему принадлежат и теоретические высказывания по этому вопросу: «Ротация — это метод, согласно

которому элементы данной серии систематически меняют свою относительную позицию в соответствии с сериально задуманным планом»¹⁴.

Композитор анализирует в связи с этим свое сочинение «Lamentatio Jeremiae Prophète» (1940 — 1941). В пределах двух гексахордов 12-тоновой серии звуки ротируются — первый становится последним, в результате чего возникает шесть версий:

¹⁴ Krenek E. Extents and Limits of Serial Techniques. — In: Problems of Modern Music. N. Y., 1960, p. 74.

208

24



«диатонические» модели



«хроматические» модели



Модель, полученная таким образом, по мнению Кршенека, может быть названа «диатонической»; «хроматическая» модель возникает при транскрипции всех производных вариантов от одного звука. Эта операция, напоминающая модальный метод, ведет, по мысли Кршенека, «не к увеличению строгости, а к ослаблению ее», так как возникает возможность варьирования при сохранении связи с 12-тоновым рядом.

Техника пермутации и ротации, как и применение других деривативных форм ряда, порой не столько способствует установлению взаимосвязи с ним, сколько отвлечению от его внутренних закономерностей. Более того, модификации, добытые чисто математическим путем или другим внемузыкальным способом, теряют связь с первоисточником и становятся, по сути дела, самостоятельными формациями¹⁵, лишенными образно-смыслового значения

«Нам вполне хватало этих 48 форм — 48 форм, которые всегда представляют одно и то же. Как раньше писали в C-dur, так и мы пишем в этих 48 формах»¹⁶. Сравнение с одной тональностью — это, видимо, не более чем метафора. 48 форм, содержащие столько же высотных уровней, сколько и весь тональный круг ($C-dur = \frac{1}{12}$), реализуются — выборочно — в целостной композиции, и их формообразующая потенция — это проблема, которая теоретически еще остается невыясненной.

§ 5. Вопросы фактуры и формы

1. Не касаясь всего комплекса вопросов, требующих специальной разработки и теоретического освещения, затронем некоторые аспекты этой проблемы в связи с исследованием серийной гармонии. Фактура приобрела огромное значение в серийной музыке, она оказалась тем средством, благодаря которому предоставлялась возможность осуществлять принцип — всегда одно и то же и вместе с тем разное.

¹⁵ Например, довольно механистично выглядят пермутации в произведении Грин-блата — сюита к пьесе «Жизнь Мольера» (ч. I) — произведении, в целом не лишенном стилистического своеобразия.

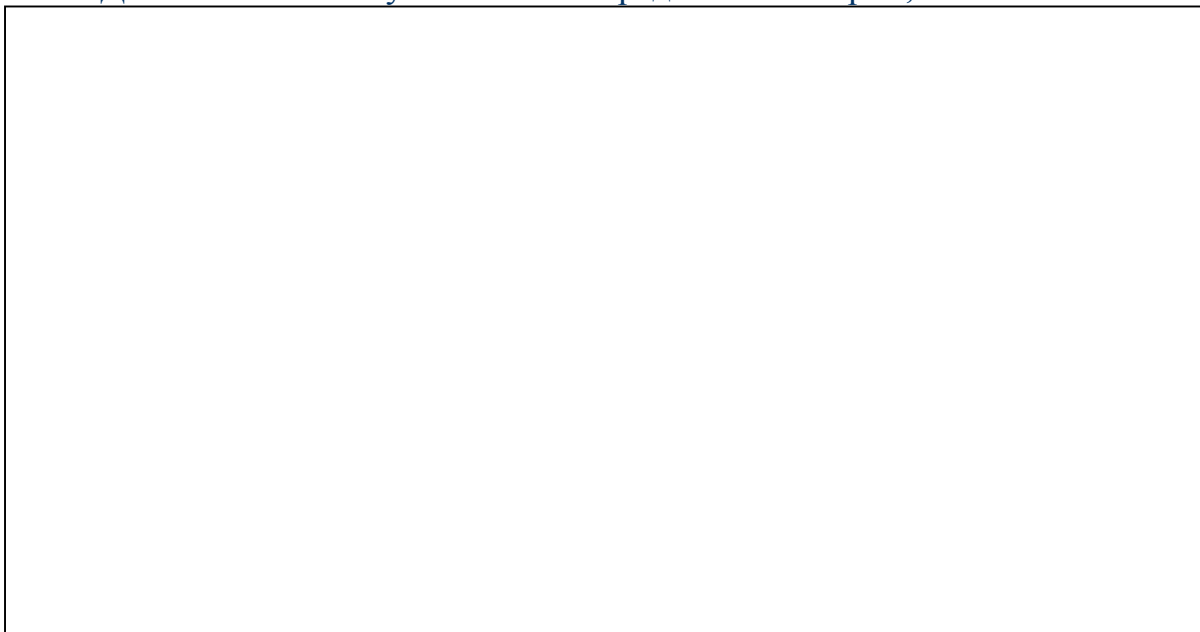
¹⁶ Веберн А. Цит. соч, с. 59.

209

В целом следует различать относительно *традиционные* стили письма, унаследованные от предшествующей музыки, и *нетрадиционные склады*, выработанные уже в новое время.

Среди первых особое значение, как известно, приобрела *полифония* (главным образом имитационная), специфические связующие силы которой оказались бесценными в условиях, когда диатоническая основа была замещена хроматической (вспомним Танеева!). Например: Веберн, ор. 26, главная партия — сложный обратимый контрапункт, ор. 27, II ч.— канон; Даллапиккола, «Музыкальная тетрадь Анналиберы», № 3 — канон:

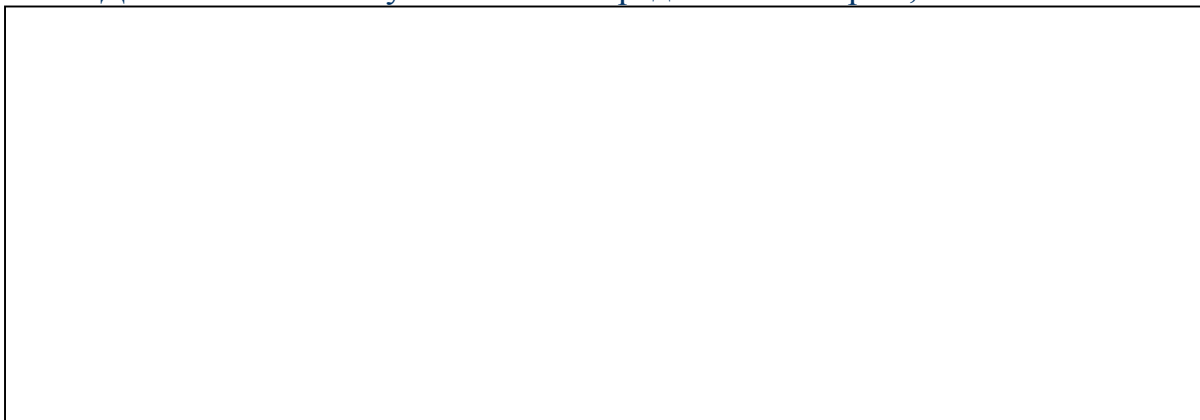
25. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы», № 3



Гомофония

Гомофония (гомофонно-гармонический склад) не исчезает из арсенала серийных фактур, хотя и приобретает меньшее значение. Это относится и к *аккордовому складу*, который нередко является результатом моноритмичного соотношения по вертикали разных форм ряда или транспозиций. Например: Веберн, ор. 26 — «побочная партия», Кантата ор. 29 — «парящие» аккорды в III ч.; Шёнберг, Четвертый квартет ор. 37; Даллапиккола, «Музыкальная тетрадь», № 2:

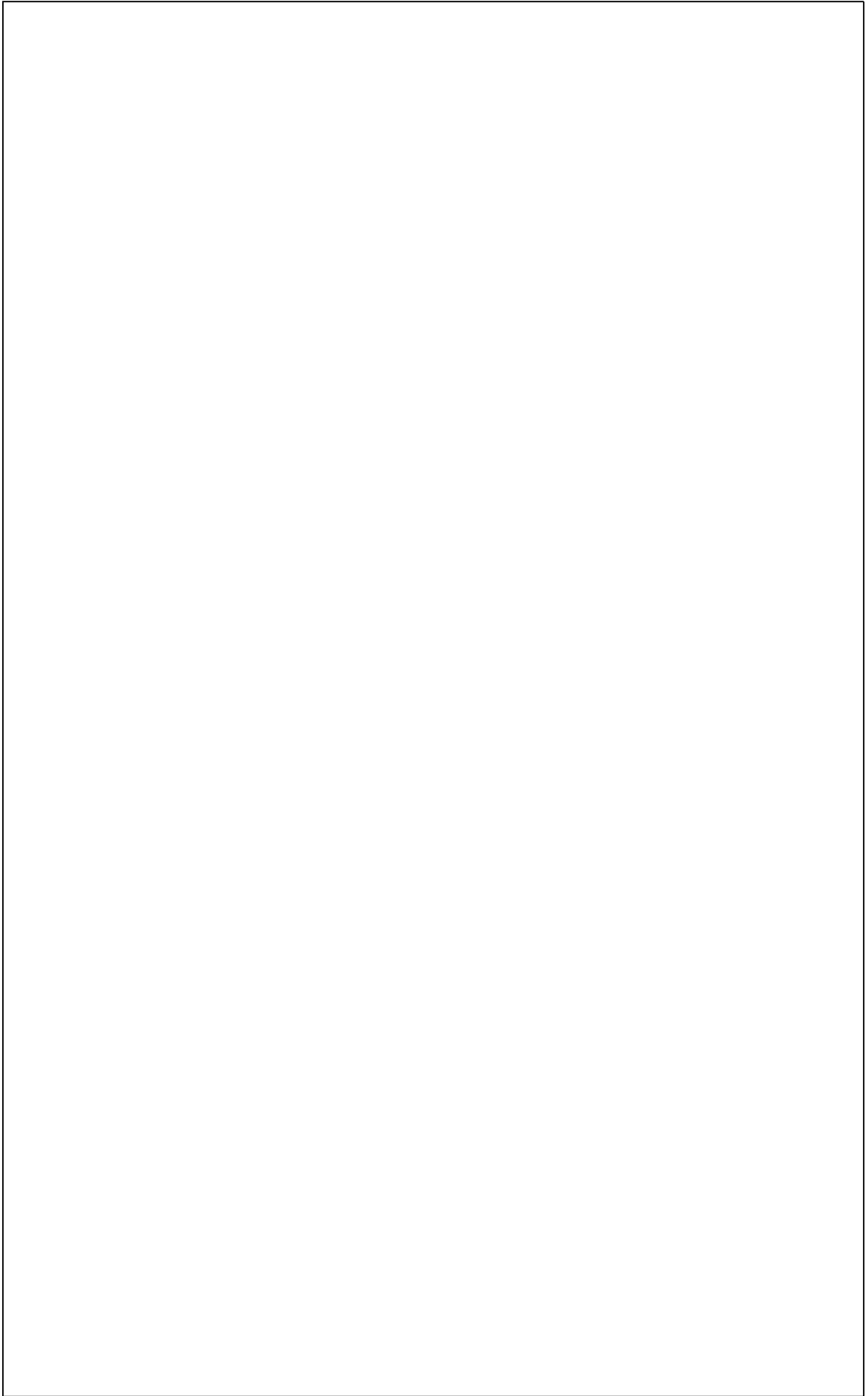
26. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы», М 2



Гомофонно-полифонический склад

Гомофонно-полифонический склад — это, по-видимому, тот способ «выражения мыслей», который Веберн считал синтезирующим приемы полифонического письма с достижениями классической гармонии. Например: Веберн, ор. 31, V ч.; Шнитке, Концерт для скрипки с оркестром; Стравинский, «Threni»:

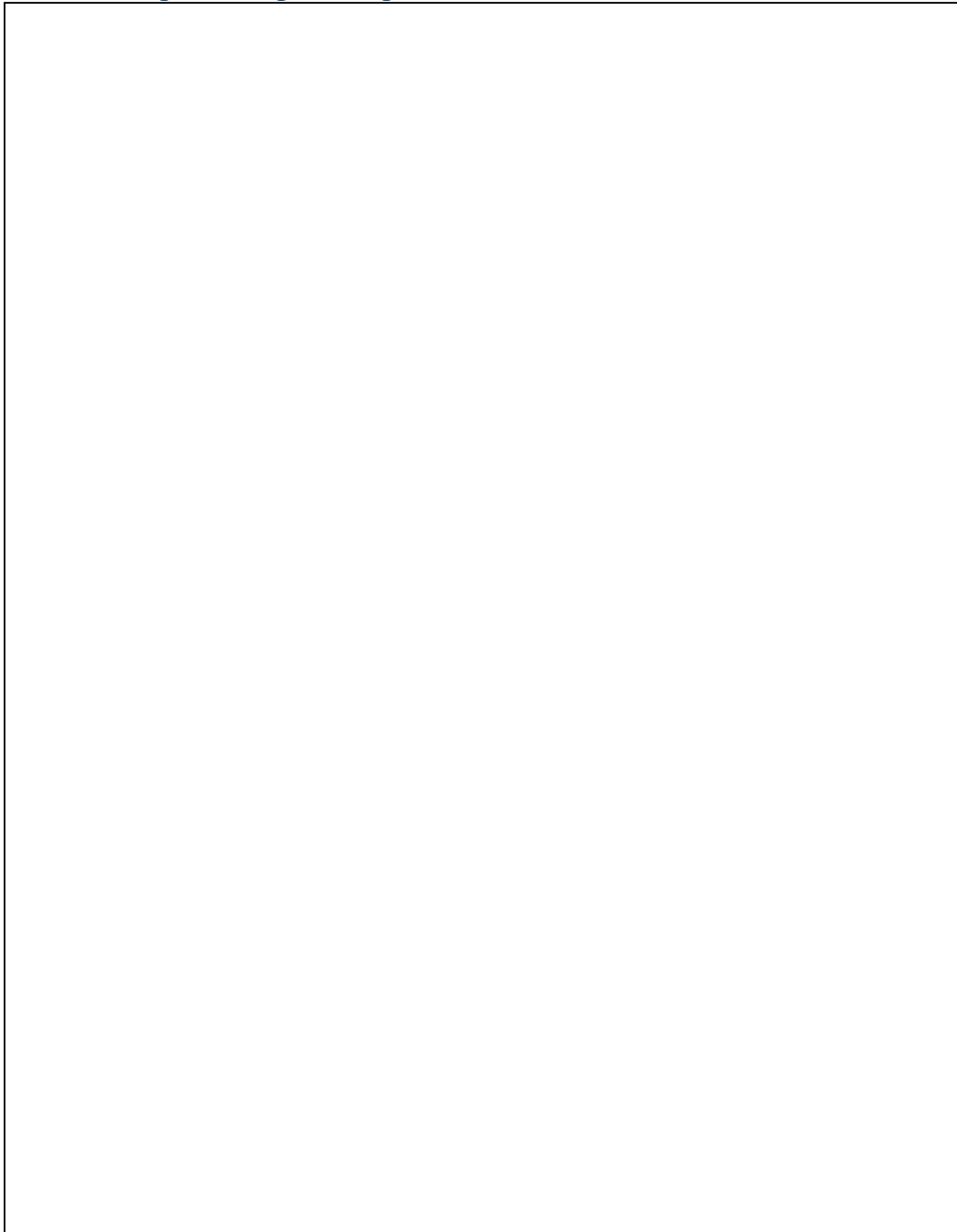
27. И. Стравинский. "Threni"



К *нетрадиционным* фактурам следует прежде всего отнести *пуантилизм*

К *нетрадиционным* фактурам следует прежде всего отнести *пуантилизм* — рассредоточение в художественном пространстве «музыкального вещества», распадающегося на отдельные звукоэлементы (точки, интонационные ячейки, сегменты серии). «Пуантилистическая фактура, — считает В. Холопова, — наиболее последовательно была разработана А. Веберном в связи со свойственной его музыке особой концентрацией выразительности и хрупкой утонченности звучания»¹⁷:

28. А. Веберн. Симфония ор. 21



¹⁷ Холопова В. Н. Фактура М., 1979, с 8.

Необходимо указать на существенную роль в освоении художественного пространства *полифонии пластов* — фактурной организации, в которой сочетаются не мелодические голоса, а функционально обособленные партии, в целом создающие особый звуковой «сценарий». Это явление уже можно наблюдать в поздних кантатах Веберна (ор. 29 и ор. 31).

Особого внимания заслуживает проблема художественного пространства в серийной музыке, и в частности его глубинное измерение. «Роль музыкального пространства в разные эпохи принципиально менялась», — отмечал Веберн, указывая на различное применение «методов музыкального выражения», на их взаимопроникновение, на более полное и более ограниченное использование его¹⁸. В этом плане 12-тоновые композиции, и в частности веберновские, представляют

¹⁸ Веберн А. Цит. соч., с. 31.

213

весьма интересный объект для расширения знаний о фактуре в музыке XX века.

Имея в виду все вышесказанное о фактуре, важно пристально следить за ее «метаморфозами», устанавливая всевозможные типы и виды," улавливая — и это главное — ее функциональное назначение как «стимула и фактора музыкального становления» (термин Асафьева, относящийся к форме-процессу).

2. Проблема формы 12-тоновых

2. Проблема формы 12-тоновых композиций представляет большой интерес для исследователя; до настоящего времени многое здесь остается еще на уровне отдельных наблюдений и эмпирических обобщений. Выскажем некоторые соображения, необходимые для рассуждений о серийной

гармонии. Если в отношении высотности классики додекафонии сформулировали «законы» (это понятно: одна система заменялась другой), то в отношении других композиционных параметров мы располагаем только отдельными разрозненными немногочисленными высказываниями (это тоже не случайно: «В целом композитор сочиняет как и прежде, но на основе ряда»¹⁹). Форма не разрушалась как высотная система, и новое вино вливалось в старые мехи. Указывают на применение таких классических форм, как период, 8-тактовое предложение, трехчастная композиция, сонатное аллегро, вариации, а также канон, fuga, симметричные структуры типа «палиндрома» и др.

Важно также, что — по сравнению со свободно-атональными композициями — возрождаются крупные формы, существование которых, по мнению нововенцев, может быть поддержано «законом» ряда. К числу таких крупных форм относятся, например: Шёнберг, Концерт для скрипки и оркестра (то же — фортепианный), «Ода Наполеону», «Свидетель из Варшавы», оперы; Берг, Скрипичный концерт, опера «Лулу»; Веберн, Симфония ор. 21, Концерт ор. 24, «Свет очей» ор. 26, Кантата ор. 29, Вариации для оркестра ор. 30, Кантата ор. 31, несостоявшийся ор. 32 («музыка будет представлять связную крупную форму, конструктивное решение которой меня очень интересует!»). Далее: опера Кршенека «Карл V», опера Даллапикколы «Прерванная песня», «Траурная музыка» Лютославского, «Canticum sacrum», «Threni», «Движения» для фортепиано и оркестра Стравинского и др.

Встают две группы проблем: одна связана с анализом приемов, способствующих осуществлению традиционных форм средствами 12-то-новой техники; другая — более сложная — с исследованием новых композиционных функций²⁰.

В связи с этим следует обращать внимание на:

1) средства членения (с исчезновением тональных кадансов), способы репрезирования (при отсутствии серии-темы), узнавание сходства (при изощренном фактурном варьировании), обнаружение контраста (при одной-единственной серии), «аналоги» тонального плана (при распаде тональности) и т. д. и т. п.;

2) установление характеристик новой формы — в плане «диалектики формы-становления и формы-кристаллизации»²¹.

Итак, кратко рассмотрев наиболее важные аспекты серийной ком-

¹⁹ Веберн А. Цит. соч., с. 78.

²⁰ В письме к Х. Ионе (от 1941 г.) Веберн высказал весьма интересное соображение: «Хотя я назвал свою вещь „Вариациями“ (ор. 30. — Н. Г.), эти вариации все же сливаются в некое новое единство (в смысле какой-то иной формы)». — Цит. соч., с. 118.

²¹ Методологический принцип один: «Не было эпох, когда формирование музыки не зависело бы от свойств материальной среды звуковоплощения» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 186).

позиции, обратимся к серийной гармонии и попытаемся выяснить ее особенности. Представляется существенным затронуть не только вопросы, традиционные для рассуждений о гармонии любого стиля, но и вопросы, которые выдвигаются спецификой данной композиции.

§ 6. 12-тоновая гармония

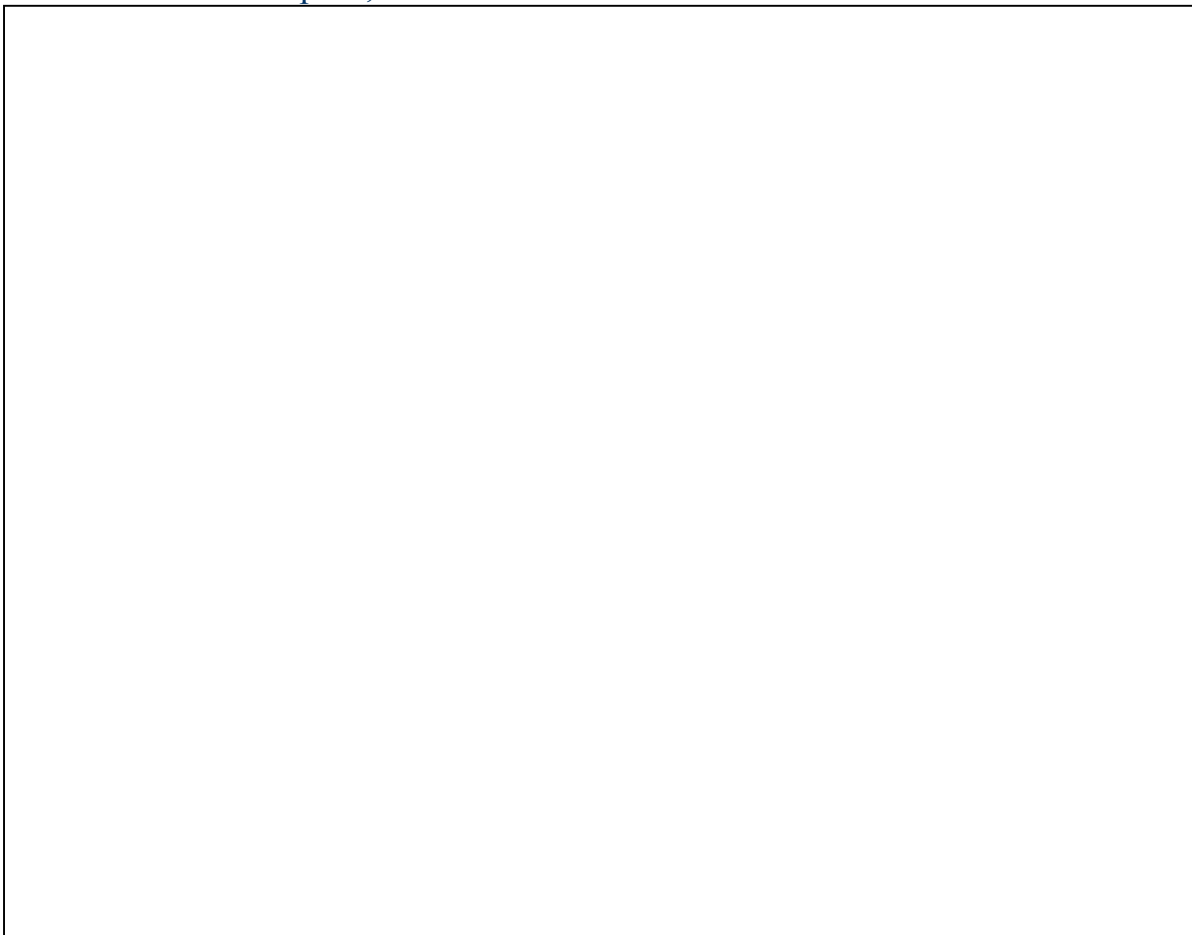
1. Термин «12-тоновая гармония» обычно применяется в связи с 12-тоновой музыкой, серийной композицией, хотя мог бы, по существу, содержать и признаки, выходящие за пределы объема и содержания этих понятий. Понятие «гармония», применяемое к серийному контексту, требует дополнительных разъяснений в двух аспектах — сохранения традиционного начала и привнесения нетрадиционного.

Гармония как звуковысотная система, состоящая из аккордов и аккордовых отношений, не исчезла из серийных произведений. Аккорды и аккордовые взаимосвязи, однако, требуют специального рассмотрения, так как серийный контекст накладывает на них специфический отпечаток.

С другой стороны, это традиционное представление о гармонии должно быть дополнено. За гармонию следует принимать не только аккорды и аккордосочетания, но «одновременности» и тонально-структурные отношения иного рода. Имеются в виду:

1 а) вертикальные формации, образующиеся в результате полифонически синхронного сочетания более чем двух серий (например, Веберн, Кантата ор. 29, I ч., момент вступления 4-голосного хора), или асинхронного — одной серии (например, Шнитке, квартет):

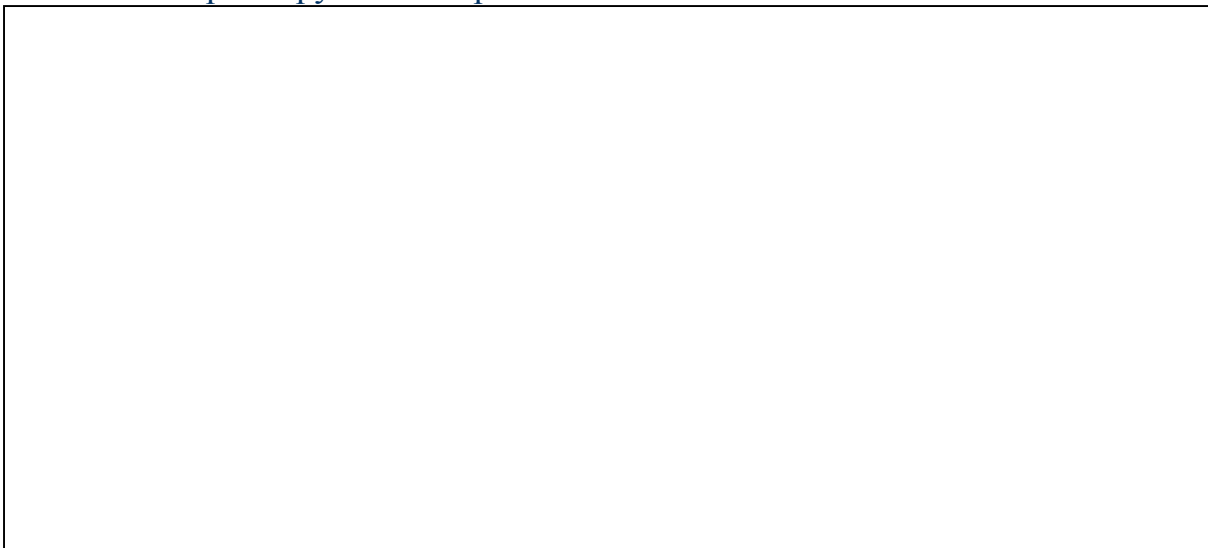
29. А. Шнитке. Квартет, III ч.

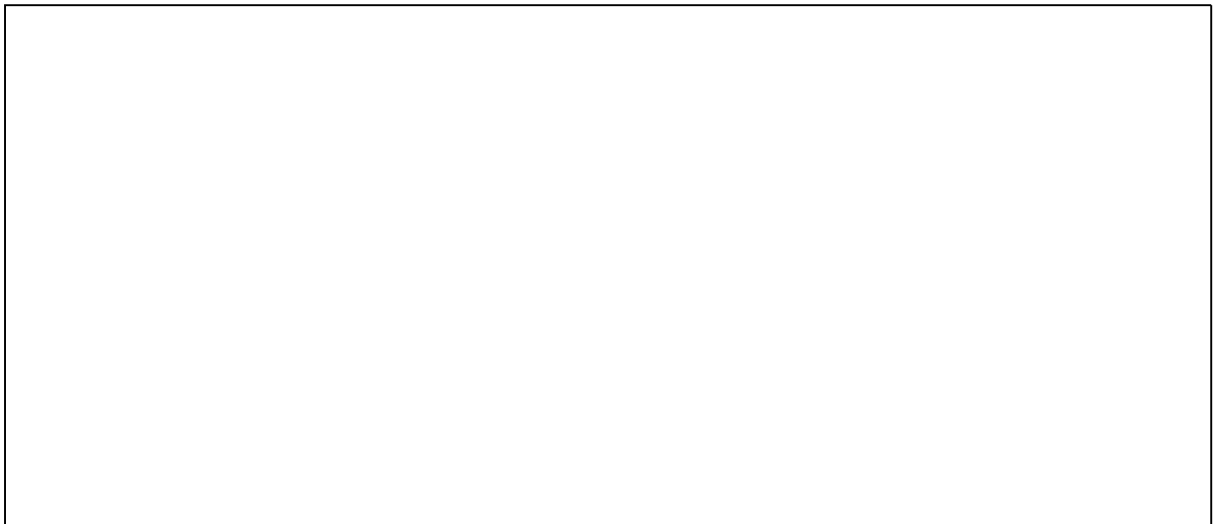


215

б) вертикальные формации, скомбинированные из одной или не одной формы серии по принципу комплементарности, например: Шёнберг, Вариации для оркестра ор. 31, Струнный квартет № 4:

30. Л. Шёнберг. Струнный квартет № 4





2) конкретные типы звуковысотных структур (как бы «тональный план»):

а) образованные соотношением избранных транспозиций, например: Веберн ор. 27, ч. II, ор. 28—31, а также приведенный выше ор. 33а Шёнберга;

б) особый тип «пульсации» тех или иных высотных комплексов — вариантных и инвариантных, формирующий определенную логику серийной композиции.

Остановимся на этом более подробно.

2. В какой мере согласуются понятия «серийное мышление» и «аккорд»?

2. В какой мере согласуются понятия «серийное мышление» и «аккорд»?

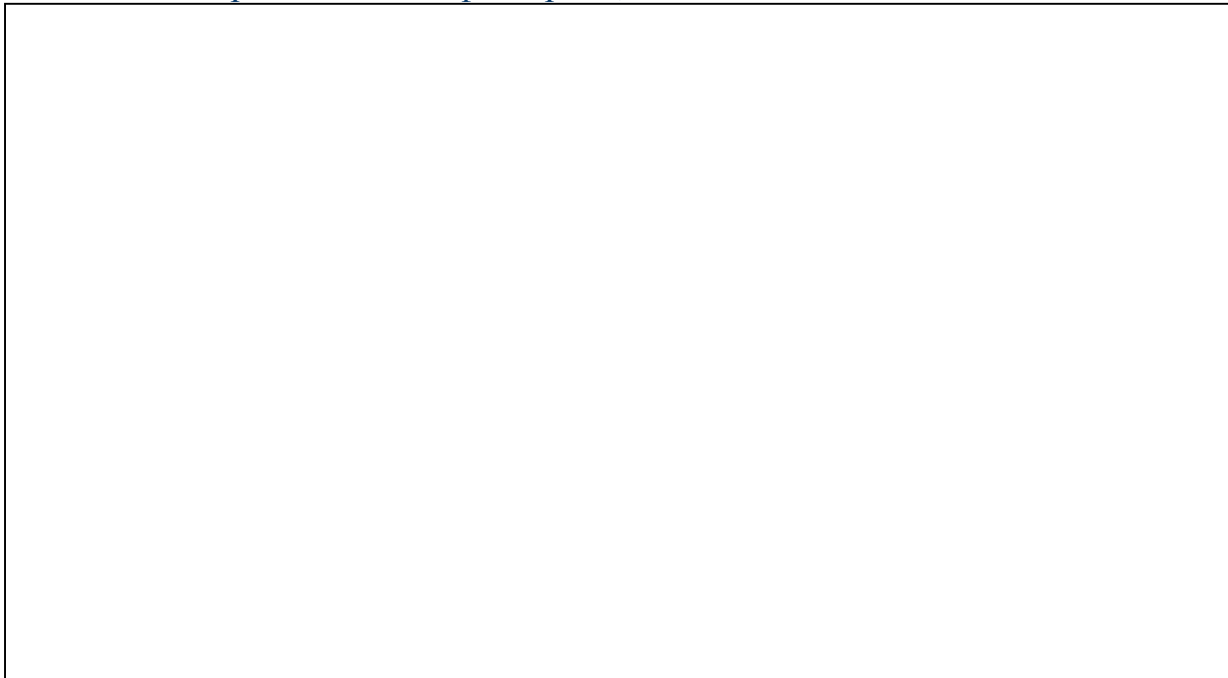
Аккорд как единица высотно-гармонической системы имеет место как в свободно-атональных, так и в серийных произведениях. Аккордика оказывается также связанной со структурной и фонической функцией интервалов, на что следует обратить особое внимание.

216

Интервал, как элемент звукоотношений, установленных в серии, интонационно проецируется на горизонтальный и вертикальный аспекты серийной текстуры, приобретая нередко и важную композиционную функцию.

В Сюите для фортепиано ор. 25 Шёнберга двузвучная одновременность имеет не меньшее значение, чем аккорды и 12-тоновые вертикали. Серия создает условия для этого: в нее входят секунды (01, 02), терция (03), кварты (05), тритоны (06), а это значит и соответствующие септимы, сексты, квинты (см. пример 4). Следует выделить тритон как фонически существенный инвариант, он встречается трижды — между 3 и 4, 6 и 7, 0 и 11 тонами серии. Соединение его, особенно в линейных последованиях, с квинтой и квартой, а также использование в целостной серийной композиции только P_0 (R_0), I_0 (RI_0) и P_6 (R_6), I_6 (RI_6) наводит на мысль о квазиквинтовой (Т—D) роли этого интервала.

Особенно это заметно в Жиге, последнем номере: ясная презентация двузвучий в серии (например, последование: P_0 , I_6 , I_0 , P_6 — в первых четырех тактах), «вытягивание» тритоново-квинтовых цепей на протяжении всей пьесы и акцентирование этих образований в «коде»:

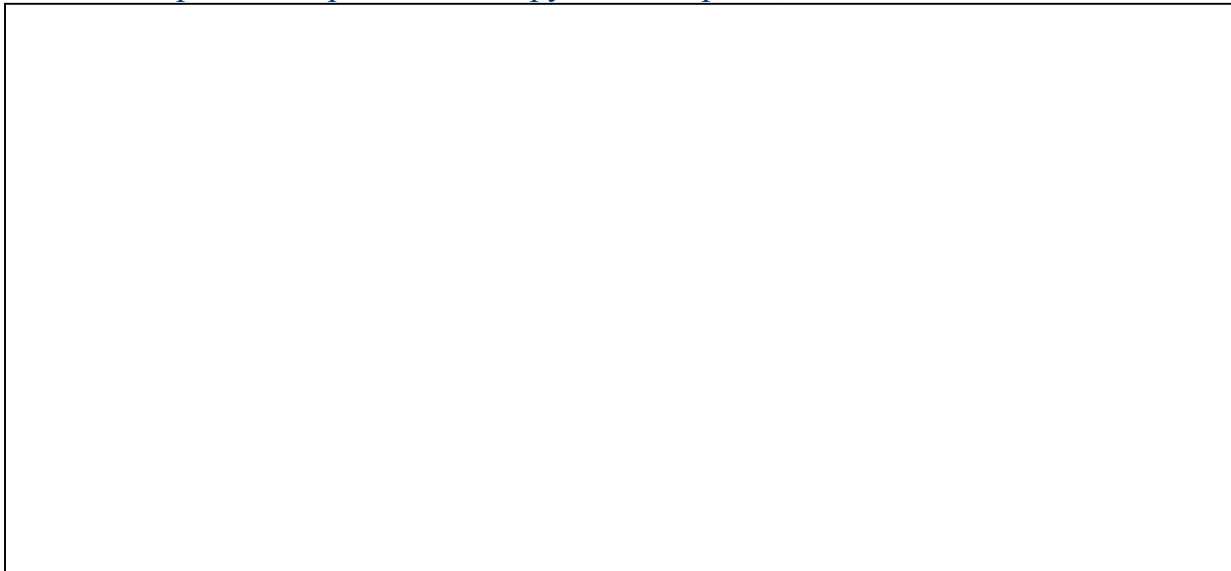


Особой тонкостью замысла и аскетическим эстетизмом отличаются многие «интервальные» гармонии Веберна, всегда экономно-избирательные, фонически строго обусловленные серией и контекстом.

217

В Концерте ор. 24 интервал — господствующая гармоническая единица в постоянно варьируемой прозрачно-невесомой фактуре. В диссонирующей атмосфере преобладают интервалы септимы (011), реже встречаются ноны (013), не характерны секунды и тритоны. Однако «разумное» включение консонансов — терций (03, 04) и секст (08, 09) создает еле уловимую пульсацию гармонического напряжения, регулируемого общей фонической драматургией. Заметим, что весь этот материал произведен серией, где в непосредственном «контакте» находятся малые секунды (встречаются пять раз) и большие терции (четыре раза); в опосредованном — малые терции, избегаются кварты и квинты:

32. А. Веберн. Концерт для 9 инструментов ор. 24, I ч.



Таким образом, при анализе серийной гармонии методологически важно обращать внимание и на такие единицы гармонического языка, как интервалы, которые нередко активно участвуют в создании общей гармонической атмосферы и в целом — в становлении логики серийной композиции.

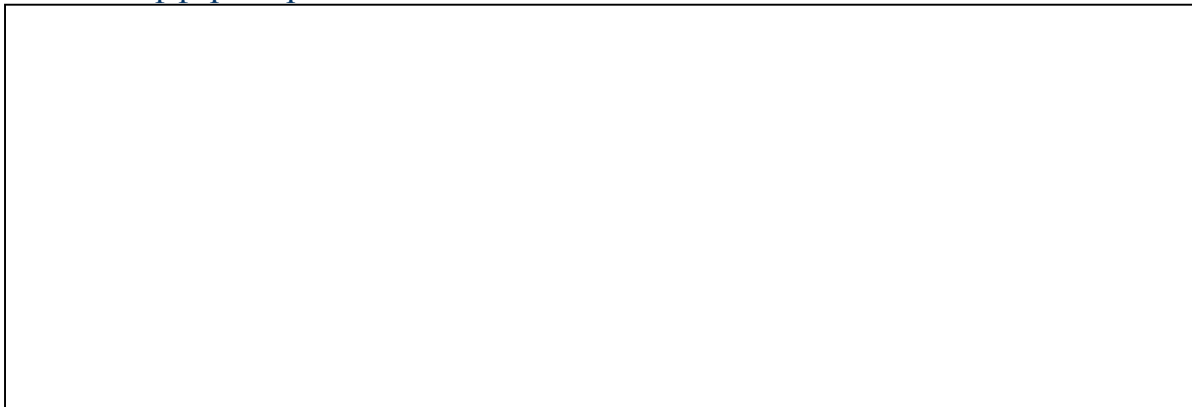
Аккордообразование детерминируется рядом двояко: со стороны более «внешних» свойств — порядок тонов, соотношение сегментов и проч., со стороны более глубоких, «внутренних» свойств — принципы организации звукоотношений. Рассмотрим эти стороны.

Вертикализация элементов серии (и ее производных вариантов) — один из распространенных способов аккордовой организации. (Возникает отдаленная аналогия с образованием аккордов из натурального звукоряда и модальных шкал: квазисерийную трактовку может иметь скрябинский «Прометей-аккорд», представляющий вертикальный аспект «Прометей-модуса» — порождающей модели всего сочинения.)

Аккорд в серийной композиции может возникнуть как результат вертикальной «проекции» либо соседних, либо несоседних звуков серии. В целом образуется: а) вертикализация в соответствии с порядком тонов в серии; б) вертикализация со свободной расстановкой тонов сегмента; в) вертикализация, сочетающая оба этих приема.

Образование аккордов из соседних элементов можно наблюдать в теме вариаций Б. Шеффера, где пуантилистски-линейно изложенная Р-форма противопоставлена созвучию, образованному той же формой. Контраст выявлен через темп (быстро — медленно), динамику (зона громких и тихих звучностей), артикуляцию:

33. Б. Шеффер. Вариации

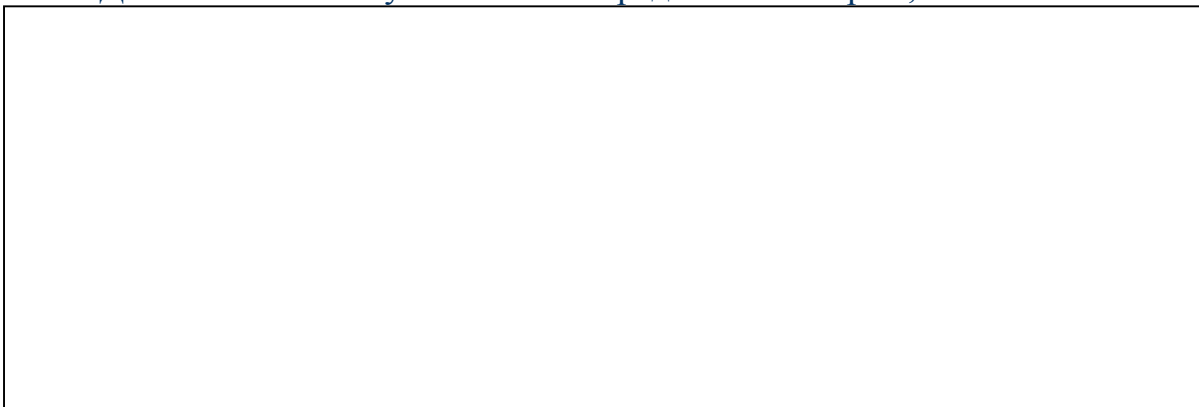




Однако такой способ формирования аккордов имеет существенный недостаток: созвучия, образованные этим путем, не всегда способны реализовать желаемый фонический эффект. Поэтому шире распространен прием, допускающий более свободную перегруппировку тонов в пределах того или иного серийного сегмента. (Образец такого рода техники — аккордовое изложение серии в фортепианной пьесе ор. 33а Шёнберга — см. пример 20.)

Красочность и разнообразие гармонии — характерная стилистическая черта сочинений Даллапикколы: вариантность вертикальных решений — результат комбинации тонов серии, выявления ее аккордообразующих возможностей (см., например, «Музыкальную тетрадь», № 2, 10, 11):

34. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы», № 10

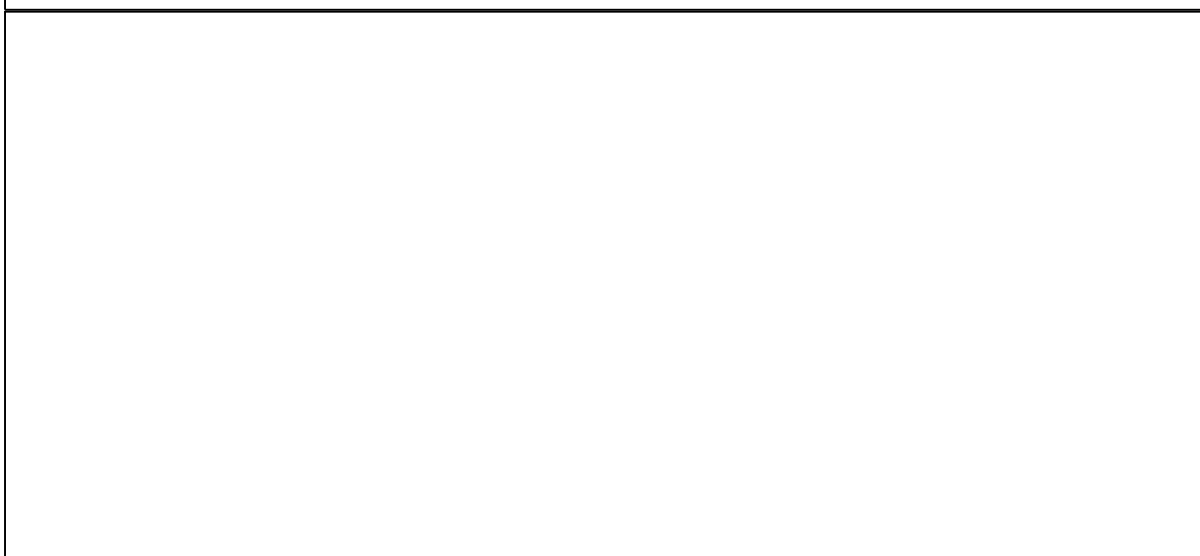
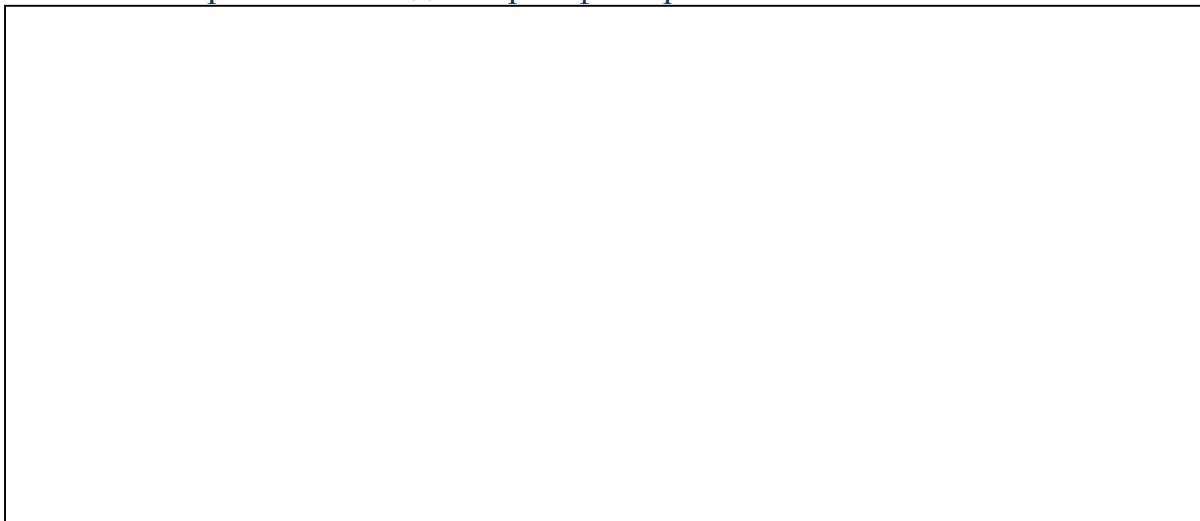


219



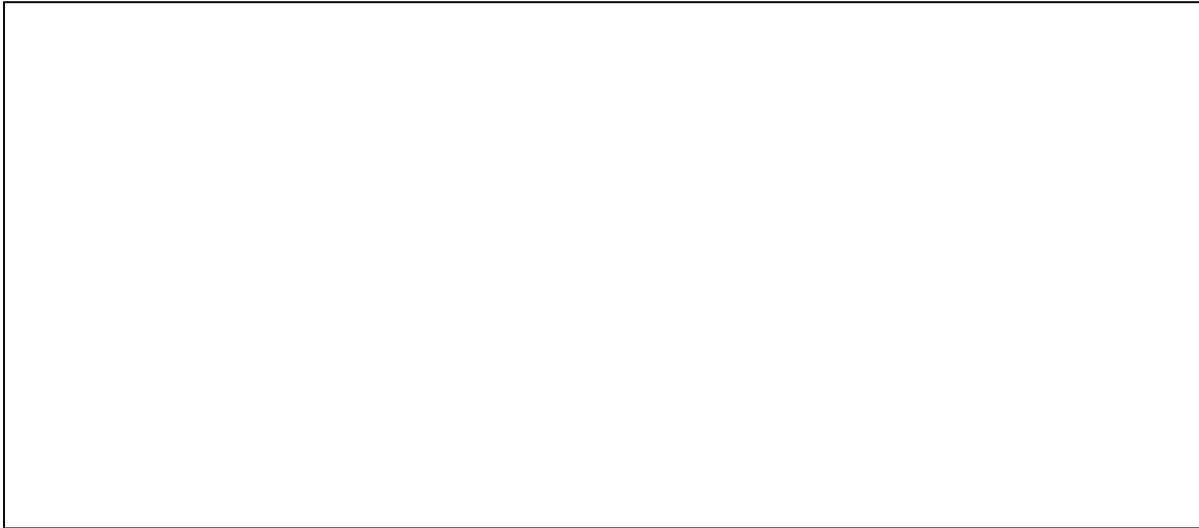
Нередки случаи строгого и свободного распределения элементов серии, что дает возможность гибкого манипулирования материалом. В «Фантазии для скрипки», в разделе *Lento* использован прием вертикальных перестановок, который создает вариантный распорядок тонов в аккорде:

35. А. Шёнберг. Фантазия для скр. и ф-п. ор. 47



220





Распределение элементов серии во времени, регистровые краски, различная артикуляция — все это способствует изменению фонизма гармонии.

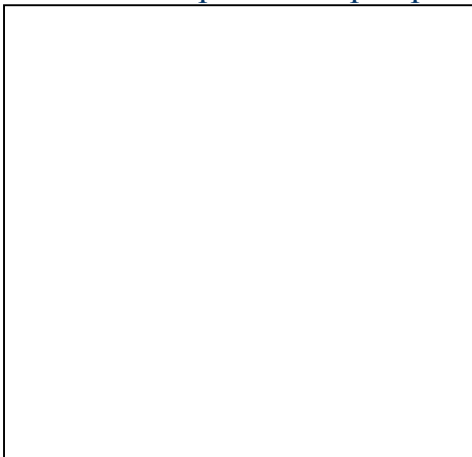
Попытки создать «правила» вертикализации элементов серии носят скорее технически-обучающий характер, чем художественно-творческий. Поскольку восприятие порядковости в серийной «одновременности» довольно проблематично, постольку выявление других, более общих, структурных принципов представляется музыкально оправданным и вполне закономерным. Так, для веберновской вертикали порядковость вторична по отношению к таким первичным качествам, как немногозвучие определенного типа диссонантности (квартаккорд с тритоном, «нонааккорд с нижней и верхней терцией»), а также излюбленный структурный принцип — симметрия.

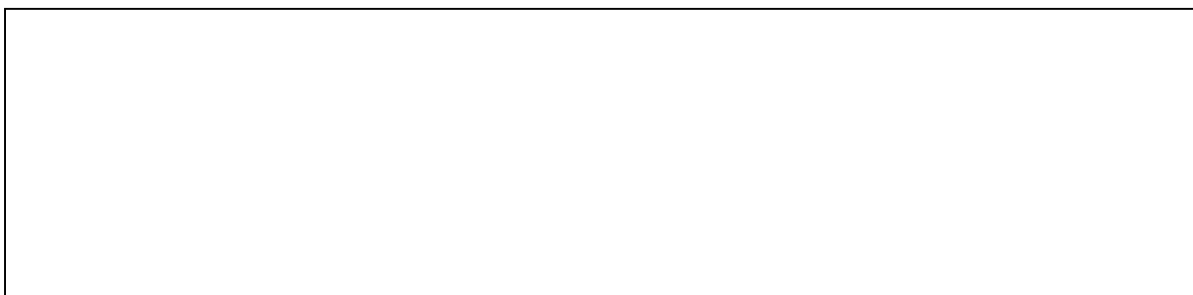
В Концерте ор. 24 строго отобранная аккордика, составляющая вместе с интервалами единый фонический комплекс, обнаруживает главный принцип композиции, а именно симметрию, проявляющуюся на разных структурных уровнях. Аккордика, экспонированная в т. 5, 20—23, оказывается лейтгармонией концерта: $I_{0413}—P_{0413}$, $I_{0311}—P_{0311}$, особенно последняя формация, рельефно представленная в коде III ч. (знаки Р и I ука-

221

зывают на симметричность одноинтервальных созвучий). Композитор, придававший столь большое значение «наглядности», воспринимаемости музыкальной ткани, добивается здесь поразительного единства структурно-фонического результата:

36 а. А. Веберн. Концерт ор. 24





В целом в серийной музыке применяются так же, как и в тональной, аккорды разноинтервальных составов: *моноинтервальные* (терцовые, квартовые, квинтовые и др.), а также *полиинтервальные*, образующие индивидуализированное созвучие. (Выскажем предположение, что последние более типичны для стиля нововенской додекафонии, особенно Веберна.)

Сошлемся на трезвучия в Скрипичном концерте и «Лулу» Берга и «Оде к Наполеону» Шёнберга, квинтаккорды в «Лирической сюите» Берга, квартквинтаккорды в Сюите для фортепиано ор. 25 Шёнберга и квартаккорды (с тритоном) в Вариациях ор. 27 Веберна, кластеры — в «Лулу».

Полиаккордика, малохарактерная для серийных композиций и венцев, получила распространение в музыке более позднего времени. Интересный образец терцовой полигармонии — красочной, многообразной встречается в Концерте для скрипки с оркестром Кара Караева, а также Сонате для скрипки и фортепиано Денисова, квартете Шнитке и др.

Если все вышеуказанное относится к довольно традиционному гармоническому материалу, то созвучия, о которых пойдет речь ниже, — продукт специфического подхода к вертикальной структуре.

3. Известна *особая роль полифонии* в серийных композициях, полифонии, которая воплощается в различные конфигурации фактуры — линейные, пуантилистские (например, ор. 21 Веберна), а также разного рода вертикально-горизонтальные сочетания. Переключение полифонического звучания в гармоническое, и наоборот, в процессе пространственно-временного развертывания фактуры создает особого рода фактурный ритм, регулирующий восприятие целого. Мы имеем в виду такие участки формы, например в сочинениях Веберна (ор. 26, ор. 29), когда реализуется принцип *фактурной централиза-*

222

ции (термин Е. Назайкинского). Последний может быть понят не только как мелодическая централизация и тематическая централизация и др., но и как *гармоническая централизация*, то есть спрессовывание в гармоническую вертикаль полифонических линий, звучащих в синхронном ритме.

В кантате «Свет очей» ор. 26 Веберна такого рода фактурная драматургия составляет основу формы, в которой «главная» и «побочная» партии приобретают, соответственно, полифоническую и гармоническую конфигурацию. Сложный обратимый контрапункт главной партии (сопрано — P_0 и тенор — R_0 — в первом предложении, альт — I_0 и бас — RI_0 — во втором) противопоставлен 4-голосному синхронному канону побочной (сопрано — RI_2 , альт — RI_3 , тенор — P_{10} , бас — P_{11}):



Избраны такие транспозиции серийных форм, которые создают константную, слегка варьируемую гармоническую сонорику — мягкую, прозрачную, воздушную: крайние пары (сопрано — альт и тенор — бас) сохраняют фонический инвариант — звучность большой септимы, тогда как средние голоса (альт — тенор) разделены вариантной последовательностью, а именно (в полутонах) — 6, 5, 10, 4, 9.

В репризе сохраняется основной фактурный принцип — при дальнейшем варьировании внутренних взаимосвязей, в том числе и высотных уровней (главная партия: альт — R_7 , сопрано — RI_0 , бас — RI_1 тенор — P_{11} ; побочная партия: сопрано и альт= RI_8 — RI_3 , тенор и бас= RI_{10} — R_{11}). Заметим, что структура вертикали изменяется благодаря сочетанию линий, находящихся на иных, нежели в экспозиции, уровнях. Вариантные и инвариантные «величины» обновлены и качественно, и количественно: три верхние голоса удерживают интервал чистой кварты, тогда как бас «отстывает» от тенора на разные интервалы (11, 3, 11, 5, 13, 8).

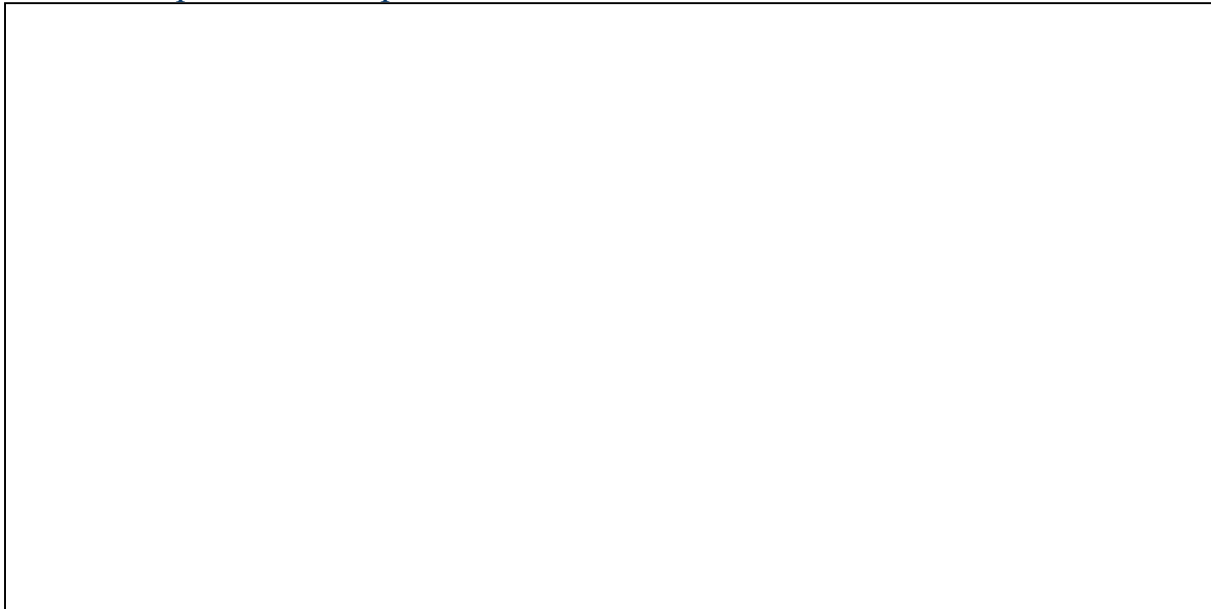
В конце проведения возникает еще одна диспозиция — кварта в верхней паре и септима в нижней. Сонорика в целом смягчена. В итоге

223

Веберн создает подвижную мобильную полифонно-гармоническую формацию, которая, с одной стороны, сохраняет избранный принцип, а с другой — постоянно видоизменяет его. (И здесь тот же закон «метаморфоз», которому он следовал во всем!)

Подобный метод мы обнаруживаем в Кантате № 1 op. 29. При анализе важно обратить внимание: а) на полифоническую гармонию хоровой партии (4-голосие) I части, в которой образуются инвариантные «аккорды» трех видов (0123, 0235, 0257):

38. А. Веберн. Кантата оп. 29



б) на исчезновение и появление гармонического фактора, возвращение «парящей» аккордики в коде III ч., но в иной интервальной форме (квартовые инварианты).

В целом напрашивается вывод о том, что стилю Веберна — с характерной для него вариантною структур на «единицу» музыкального времени, принципом «всегда одно и то же и в то же время разное» — присущ поиск не только мобильных, но и стабильных компонентов. Гармония оказывается той «наглядной», рельефно воспринимаемой музыкальной данностью, которая способна обеспечить принцип фактурной централизации и, следовательно, коммуникативные функции произведения. Видимо, не является парадоксальным тот факт, что не только в одном сочинении, но и во всех серийных сочинениях Веберна гармоний (как определенных структурных единиц) мало и они обладают определенным фониическим качеством.

4. Кроме вертикальных формаций, являющихся результатом полифонически синхронного сочетания серий, наблюдаются, как уже говорилось, *вертикальные формации, скомбинированные по принципу дополтельности, комплементарности*.

На примере одной серии комплементарность достигается путем взаимодополнения сегментов, в частности сочетания первого и второго гексахорда по вертикали и образования 12-тонового агрегата. Так, в «Фантазии для скрипки и фортепиано» Шёнберга этот метод имеет большое значение для формирования вертикальной додекафонии. В т. 52 вступает фактически новый вариант серии — тема, которая презентиро-

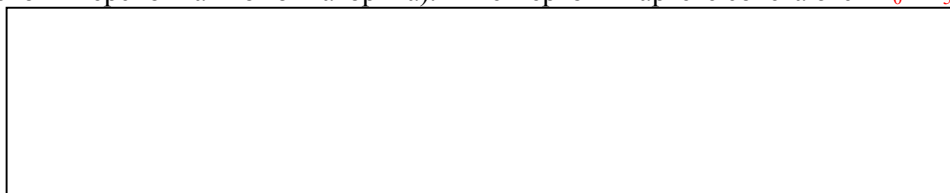
224

вана следующим образом: в гомофонной фактуре между мелодией и сопровождением устанавливаются взаимодополняющие связи — гексахорд-1 (мелодия) + гексахорд-2 (сопровождение), затем гексахорд-2 (мелодия) + гексахорд-1 (сопровождение):

39. А. Шёнберг. Фантазия для скр. и ф-п.



Если сравнить эту технику с тональной, то выявляется обратная зависимость: гармония не «дорисовывает» мелодию на основе общих звукосопряжений, а дополняет ее с целью не допустить этих «общих мест», то есть дубликаций тонов. Начиная с вариаций для оркестра ор. 31 (1927—1928) Шёнберг постоянно обращается к комбинаторике иного плана: агрегат образуется не из одной формы серии, а из двух— по принципу сочетания основной и инверсионной форм (гексахордово-инверсионная комбинаторика). В Четвертом квартете сочетаются P_0 и I_5 :



Фактура 12-тонового агрегата предполагает различные виды презентации серии — линейные и вертикальные, а также смешение их. Рассматривая агрегат как структурную единицу, мы не уподобляем

225

его аккорду. Аккорд может иметь от трех до двенадцати звуков — агрегат всегда 12; составляющими аккорда являются тоны, интервалы, а составляющими этого комплекса, кроме того, и мелодические линии. Однако, как и аккорды, 12-тоновые формации вступают в линейные отношения в процессе музыкальной речи, на что и следует обращать внимание при анализе сериальных контекстов.

Итак, мы рассмотрели гармонический материал как более традиционной (разные типы аккордов), так и менее традиционной структуры (полифоние-гармония, агрегаты).

§ 7. Комбинаторика единиц гармонического языка в серийных композициях

1. Каково *взаимодействие единиц гармонического языка* в сериальной композиции? С разрушением тонального единства, функциональной структуры, основанной на иерархии звуковысотных отношений, естественно возникает вопрос если не о замене тональности, то о специфике новой организации. Есть ли упорядоченное, регулируемое правилами комбинирование гармонических единиц между собой?

Попытаемся определить некоторые особенности сочетания «гармоний», установить некоторые характерные черты комбинаторики аккордов или агрегатов.

Глубинное свойство взаимодействия гармоний — *линейные* (то есть синтагматические) связи, обусловленные неоднородностью единиц, — это свойство не исчезло, хотя и по-разному проявляет себя в различных контекстах, связанных с различной фактурой как «конфигурацией музыкального звучания» (термин Назайкинского). Линейность взаимосвязей может ослабевать и, соответственно, недостаточно восприниматься тогда, когда стирается дискретность, отчлененность друг от друга единиц гармонического языка. Если аккорды, подчеркнутые общим ритмом, звучат раздельно и образуют своего рода «речевую цепь», то агрегаты, комплекующие 12-тоновость из ритмически относительно свободных высот, могут быть менее расчлененными.

И еще одно предварительное замечание". В рамках тональной системы порядок следования гармоний в итоге всегда определялся потребностью выражения той или иной мысли. В какой мере законы ряда могут поддерживать или осуществлять эту естественную функцию музыкального материала?

Во-первых, гармония, потенциально заключенная в серии, непосредственно регулируется самим рядом; иными словами, последование аккордов во многом предопределено последованием тонов и подчиняется заранее задуманному плану. Это обстоятельство может давать разные исходы, а

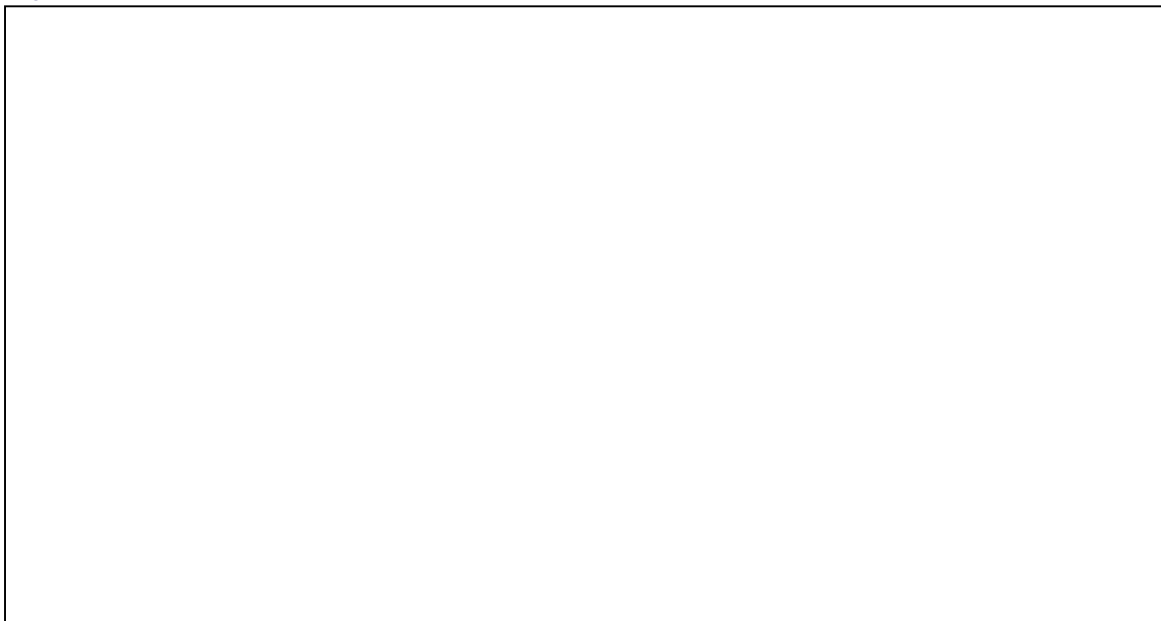
именно приводить как к механико-автоматическим, так и к художественно оправданным решениям.

Так, в «Серийных вариациях» Кор Ки, каждая секция которых кончается гармоническим кадансом (использована Р-форма), слабо выражена какая-либо иная идея, чем вертикальная проекция ряда. Об этом говорит и отсутствие регуляции гармонического напряжения в аккордосочетаниях.

40. К. Ки. Серийные вариации



226



Иное наблюдается, например, в Вариациях для фортепиано оп. 27 Веберна, чрезвычайно скромная гармония которых несет существенную структурно-композиционную и выразительную функцию:

41. А. Веберн. Вариации оп. 27, I ч.



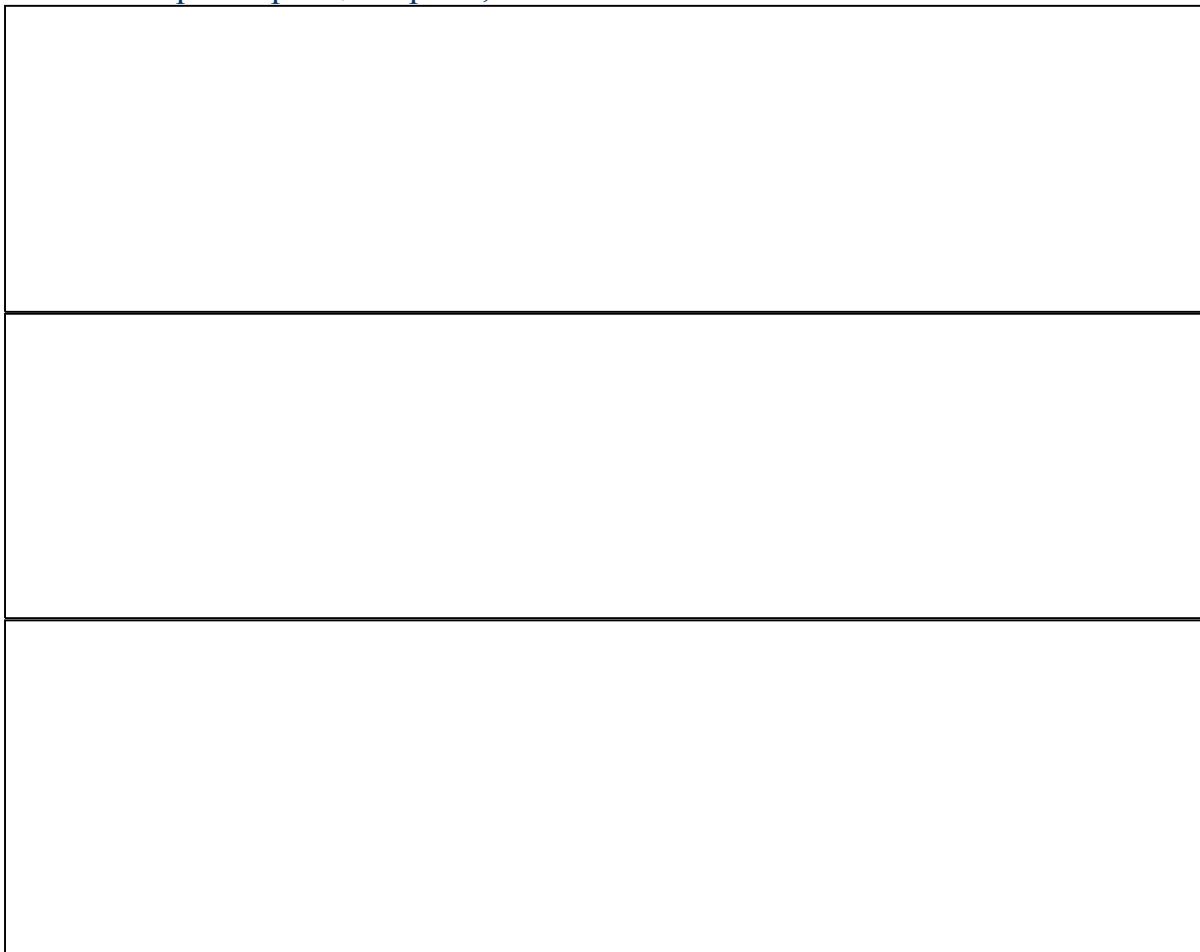
Трихордная сегментация серии — ([*соль#*, *ля*, *фа*] + [*соль*, *ми*, *фа#*] + [*до*, *до#*, *ре*] + [*си_b*, *си*, *ми_b*]) — позволяет при первом же появлении «темы» выделять сонорику больших септим (011) и малых нон (013), а затем «осевой» аккорд, трехзвучный квартаккорд с тритоном (0 6 11), содержащий объединяющую интонацию большой септимы (интервалы малой и большой терций присоединяются впоследствии, в развивающей сере-

227

дине, создавая гармонический контраст). Этот материал является базисным для всех трех частей вариаций, образующих логически оправданный гармонический цикл. И несмотря на то, что серия является определителем всех интервальных и гармонических структур — при строгом последовании компонентов, — образуется логическая «цепь» гармонических явлений, оправданных с точки зрения их структурной и интонационно-выразительной функции.

К тому, что было экспонировано в I части (со строгой дифференциацией диссонантно-консонантных качеств, диссонанс — консонанс — диссонанс), мимолетная II часть добавляет интонационно-рельефный «знак» — сочлененные симметричные аккорды, избранные из канонически соединенных P_0 и I_2 в качестве фонического инварианта (наряду с «буквальными»: *си_б* — *соль#*, *до#* — *фа*, *си* — *соль*, *ре* — *фа*):

42. А. Веберн. Вариации ор. 27, II ч.

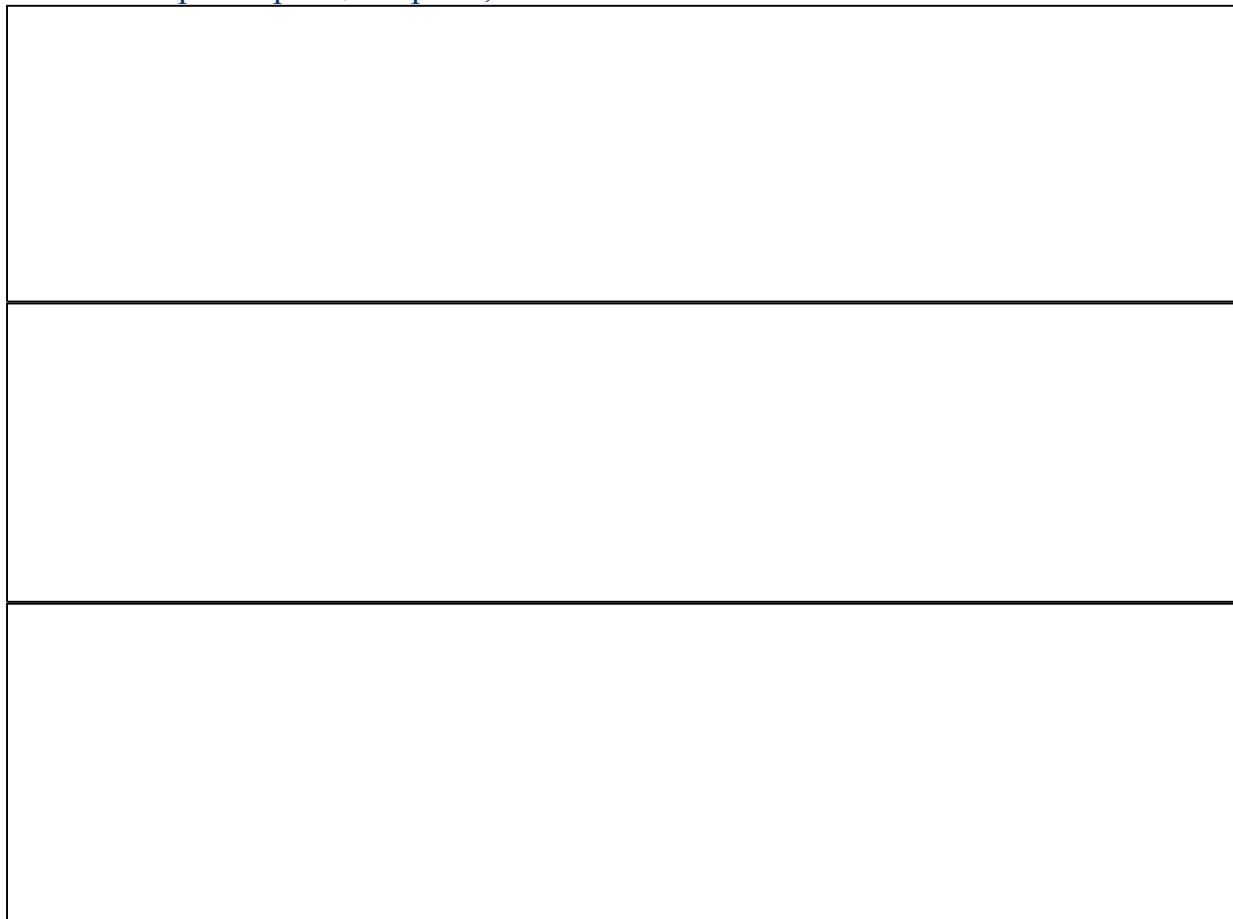


Подчеркнутые динамикой, кульминационным местоположением, эти аккорды, четыре раза повторенные на разных высотных уровнях (P_0 и I_2 , P_7 и I_7 , I_0 и P_2 , I_9 и P_5) в разных регистрах и с разными пространственными соотношениями компонентов, оказались способными аккумулировать динамику интонационного процесса пьесы.

228

В III части, в новых фактурных условиях возвращающей к взаимодействию «точек», интервалов (011+010) и аккордов (0611, 0511), гармонии отводится существенная структурная и художественно-выразительная функция. В коде (т. 56—66) внимание концентрируется на аккордике и точках-опорах, чему способствуют ритм и темп, а также тихие спокойные звучания (wieder ruhig):

43. А. Веберн. Вариации ор. 27, III ч.



Гармония, извлеченная из соседних тонов серии и предельно экономно рассредоточенная в предшествующих частях, берет на себя всю систему функций, характерных для завершающих разделов: принцип дополнения (наряду с ретроспективно звучащими аккордами — 0511, 0611, использован и «новый» материал, обобщающий в едином комплексе терцово-септовый состав серии) ; принцип завершения (тектоническая арка по отношению к высотным уровням экспозиции этой части — R_0 , IR_0 . P_0 . утверждение «основного тона», основной позиции серии).

Анализ гармонии Вариаций ор. 27 Веберна показывает, что серия постольку управляет аккордами (и интервалами), поскольку является «поставщиком» запрограммированных интонаций в их динамично и логично развивающихся метаморфозах. Однако соединить соседствующие звуки вместе и создать процесс живого интонирования — разные вещи. Поэтому не исключено, что если для одних авторов постулаты серийной техники — это средство к поиску высотно-гармонической выразительности, то для других — возможность механического конструирования заранее заготовленной горизонтали и вертикали.

229

2. Гармония, извлеченная из серии, регулируется рядом не столько непосредственно, сколько опосредованно — *путем реализации его потенциальных структурных возможностей*. Имеются в виду те принципы, которые «заложены» в серию и могут проявиться на разных уровнях.

Обратимся вновь к ор. 24 Веберна. Мы уже говорили о тотально-симметричной структуре серии этого произведения, указывали на существенную роль интервальных единиц в создании гармонического фонизма; гармония — продолжение отмеченных закономерностей на ином структурном уровне. На вопрос, управляется ли серией гармоническое последование, следует ответить неоднозначно. Как интервальные, так и аккордовые соотношения находятся в строгом соответствии с последованием тонов в серии — на «порождающем», базисном уровне. Но на слухателя, однако, направлена не порядковость тонов, что неподвластно восприятию, а некое *вторичное структурное образование, как бы вторичный, производный ряд*, имеющий вполне доступные звуковые очертания. Этот принцип распространяется и на интервальные «цепочки», и на аккордовые последования. Так, во II ч. (пример 44) господствуют, за исключением середины, симметричные интервальные группы (партия фортепиано), включающие интервалы большой септимы и большой терции, а именно: 11-4-4-11, 11-4-4-11, 11-4-4-11 (11-11-11-4) и т. д. Смена

форм серии и высотных уровней — мобильная сторона гармонического процесса, а чередование изоморфных фонических «фигур», сведенных к минимуму (четыре интервала в зеркально симметричной схеме, то есть две контрастные смены), — стабильная. Эти субсерии из четырех элементов, по существу, интегрируют звуковысотные отношения, сообщая им постоянно действующий опознавательный «знак».

44. А. Веберн. Концерт для 9 инструментов ор. 24, II ч.



Тот же принцип находит наиболее рельефное и обобщенное применение, будучи подготовленным еще в I части, в коде III части. Трехзвучные аккорды, завершающие процесс серийных метаморфоз концерта, извлеченные из различных серийных форм и транспозиций (P_6 , RI_1 ,

230

R_0), объединяются как бы вторичной микросерией, состоящей из чередования симметричных аккордов со структурой P_{0311} и I_{0311} . Самое любопытное здесь то, что симметрия внутриаккордовых связей проецируется и на пространственно-временные отношения, образуя определенные фактурные конфигурации, например (т. 59—70).

Отсюда существенное значение для восприятия гармонических явлений приобретают ритмические и регистровые «показатели», реализующие описанные конфигурации фактуры. Следовательно, *сериальная гармония, генетически заложенная в прекомпозиционном ряду, управляется им только в порождающем слое, уступая место иным, более «наглядным» факторам*, и в их числе симметрии фонизма, соединенной с неоднократной повторностью, пространственным конфигурациям музыкальной ткани.

3. Произрастание из серии всей ткани произведения — этот *процесс непрерывного варьирования находит непосредственное выражение и в гармонии*, ее элементах и их соотношениях. По типу этого варьирования в широком смысле слова определяются в итоге существенные признаки авторского, индивидуального стиля. Веберн писал: «Представьте себе: даны шесть тонов в виде построения (Gestalt), которое определяется последовательностью этих тонов, и все последующее... есть все то же построение, повторяющееся снова и снова!!! Правда, оно испытывает непрерывные „метаморфозы" (в музыке этот процесс называется „варьированием"), — но это опять и опять то же самое»²².

Комбинаторика гармонических единиц, определяемая структурой серии, находится в зависимости от трактовки композитором самих этих единиц и их фонизма, от включения дополнительных организующих факторов. Во избежание гармонической монотонии, которая может возникнуть в результате повторения аккордов и линейных аккордосочетаний, диктуемых порядком тонов серии, применяется *принцип метаморфоз как гармонического материала, так и методов оперирования с ним*. В качестве гармонической единицы может фигурировать не только интервал, аккорд, но и сегмент серии. Обладая определенным звуковым составом, сегмент — как субсерия — содержит возможности к внутренней реорганизации, вариантности аккордообразований. Здесь заложено зерно к единству в многообразии. Симметричные серии, характеризующиеся изоморфными сегментами, способствуют той *интеграции*, которой так не хватает организации, утратившей тональный ориентир и функциональные зависимости. С другой стороны, они побуждают

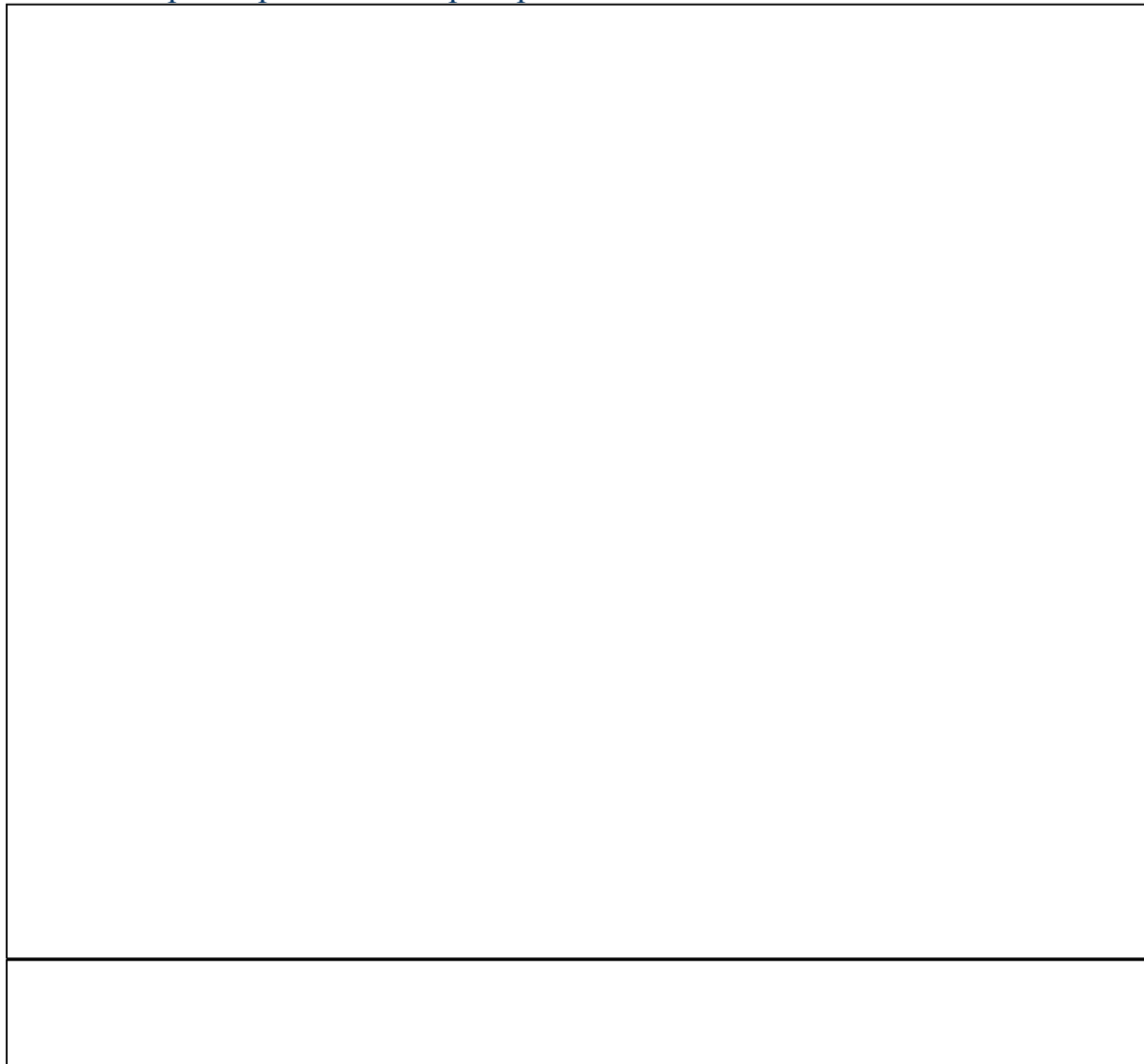
композитора к поискам «инакости», которая может быть сопоставлена с этими инвариантами, относительно «устойчивыми» звукокомплексами.

Комбинаторика гармонических сегментов, оперирование блоками разного фонизма и консонантно-диссонантной напряженности может производиться как в горизонтальной, так и в вертикальной координате. Все это создает специфический гармонический процесс, в котором не тяготения, а пульсация гармонической сонорики, регулируемой к тому же пространственно-временным фактором, создает своего рода *гармоническую «прогрессию»* в условиях серийной композиции. Вышеописанный метод организации — характерная стилистическая черта партитур позднего Веберна, в частности вариаций для оркестра ор. 30:

²² Веберн А. Цит. соч., с. 117.

231

45. Л. Веберн. Вариации для орк. ор. 3



Своеобразие структуры этого сочинения, состоящего из «темы» и шести вариаций, по словам Веберна, в том, что все оно произрастает из шести тонов — Gestalt — симметричной серии; на их основе создается тема, представляющая метаморфозы этого построения и в то же время особое единство; тема претерпевает в свою очередь ряд метаморфоз, которые, сливаясь в новое единство, дают форму целого.

Композитор в целом использовал двуплановую форму — вариаций и «увертюры», развивая принципы I части Струнного квартета ор. 28, . что имеет непосредственное отношение к гармонии, являющейся основным выразительным средством I и II вариаций (первая тема и связующий раздел), IV и V вариаций (реприза первой темы и связующей), а также коды.

Три секции симметричной серии являются источником варибельного гармонического материала. С одной стороны, выявляются мобильные возможности построения вертикали, например: первый сегмент представлен аккордами 11 4 11, 9 11 3, 3 11 3, второй сегмент — 8 7 8, 9 4 3, 3 4 9, 3 11 9, 3

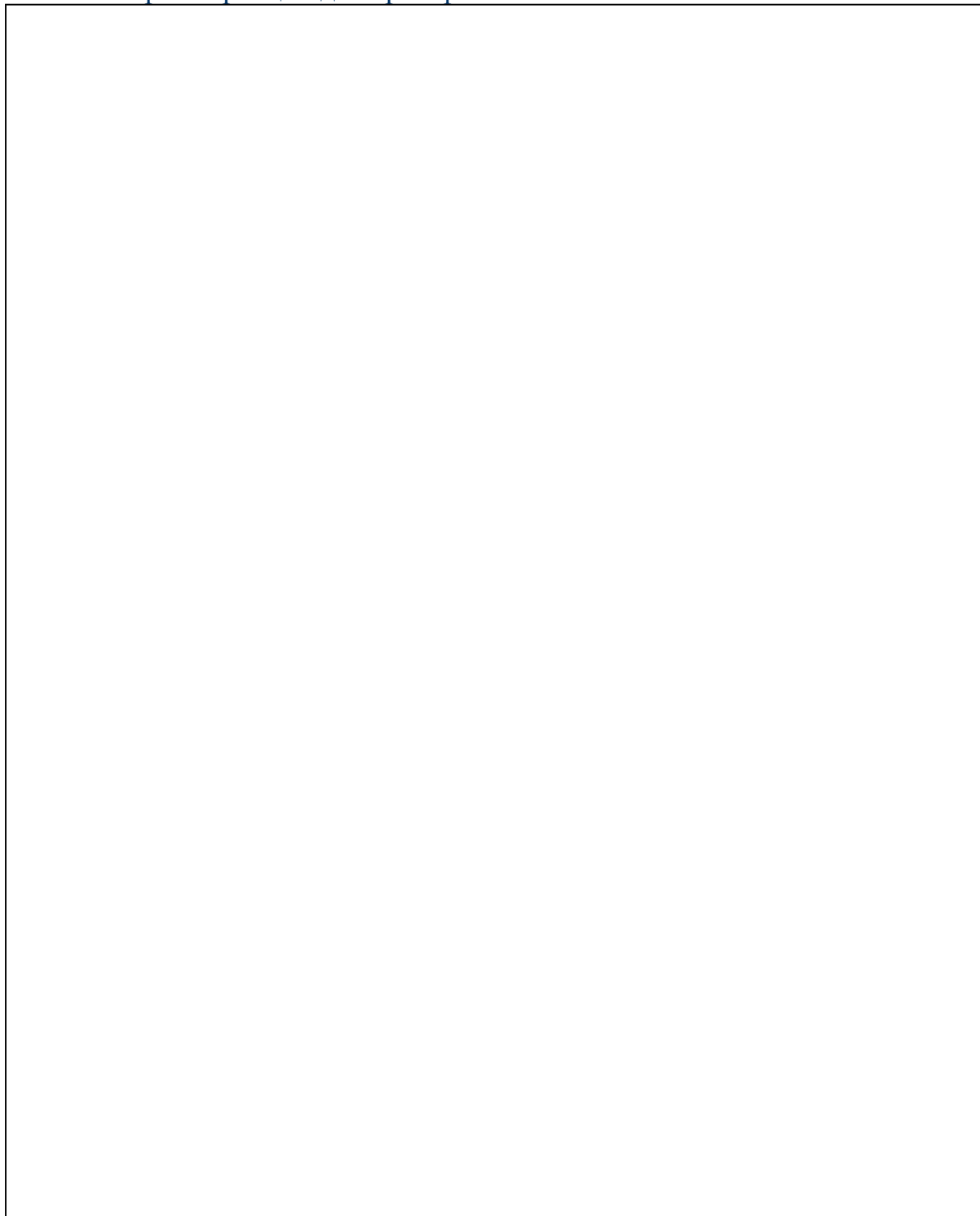
4 3, 3 11 3 (в полутонах обозначены интервалы между соседними звуками); с другой стороны, обнаруживаются стабильные, инвариантные фонические образования, объединяющие все три сегмента, а именно 3 11 3, а также интервалы 04, 08.

232

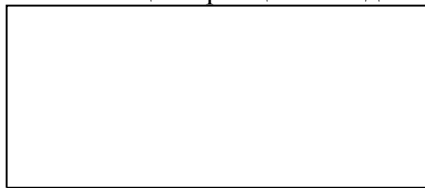
Все это позволяет композитору поддерживать процесс эволюционирующей вариантности, сопутствующий «стержневому» фонизму отдельных блоков.

Комбинаторика сегментов ведется с ориентацией на меняющиеся и сохраняющиеся фонические характеристики. Так, в первой вариации (главная партия), фактура которой имеет черты гомофонной (мелодические отрезки и аккордовый склад), в результате пермутации звуков сегментов возникают две группы четырехзвучных аккордов — с септимами и терциями (секстами) в крайних парах, нередко симметричных:

46. А. Веберн. Вариации для орк. ор. 30



Все это дает возможность организовать «пульсацию» гармонического напряжения, сочетая острые и мягкие диссонансы с относительно консонирующими созвучиями. В результате сравнения гармонических единиц и выяснения их принадлежности той или иной форме серии мы заметили любопытную закономерность. Высотные уровни серийных форм так же как и фонизм аккордов-сегментов, формируют «новое единство», а именно вполне завершённую *симметричную структуру*, отражающую в макроплане общий принцип исходного «гештальта».



Заметим, что «наглядность» этой симметричной гармонической структуры поддерживается почти симметричной динамикой, но асимметричной оркестровкой.

Во второй вариации (пример 47), чисто аккордового склада, заметна тенденция к акцентированию аккордов-сегментов, имеющих изоморфное строение; преобладает первый (равный третьему) сегмент, вертикализированный в аккорд 3 11 3, как сопоставленный со вторым сегментом и «приведенный» к одному «знаменателю» (3 11 3). Гармония носит скорее итогово-завершающий, чем связующе-переходный характер, что соответствует и составу транспозиционных уровней серийных форм, в основном утверждающих экспонированные в предшествующих секциях высоты — *ля, си_б, до, соль, фа, ми_б* (P-и R-формы).

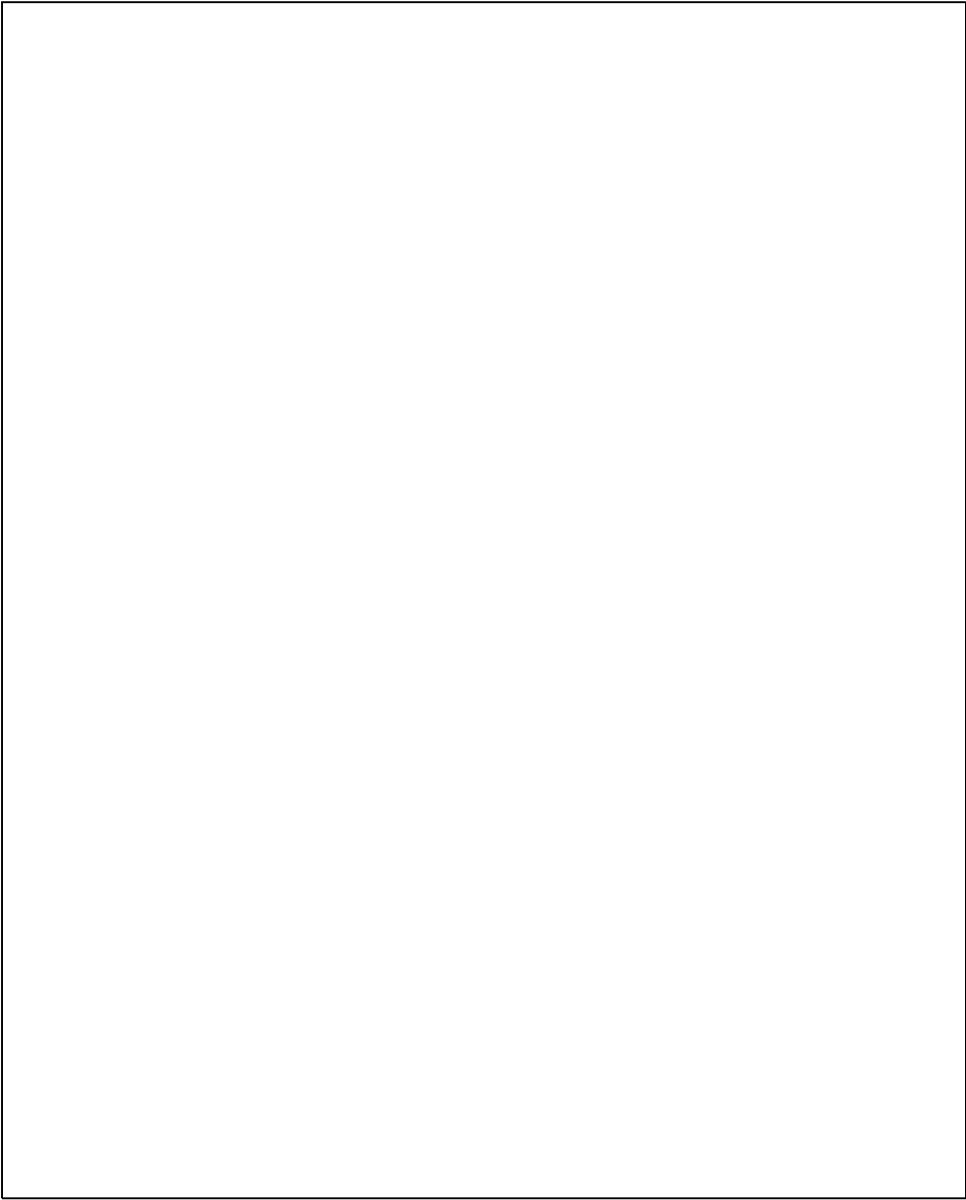
В связи с проблемой гармонических связей следует поднять вопрос *пространственно-временной дистрибуции аккордов*, то есть распределения созвучий в фактуре, конфигурация которой формирует представления о трех измерениях и текущем времени. Этот процесс, намеченный и развитый в первой вариации, продолжен и приведен к завершению во второй (а затем и последующих). Он воплощен не только через высотные отношения, но через комплекс музыкальных параметров — регистр, длительность, громкость, тембр. Представляет особый интерес анализ гармонии с учетом трехмерности фактуры — воплощения горизонтального, вертикального и глубинного измерений в гармонических отношениях.

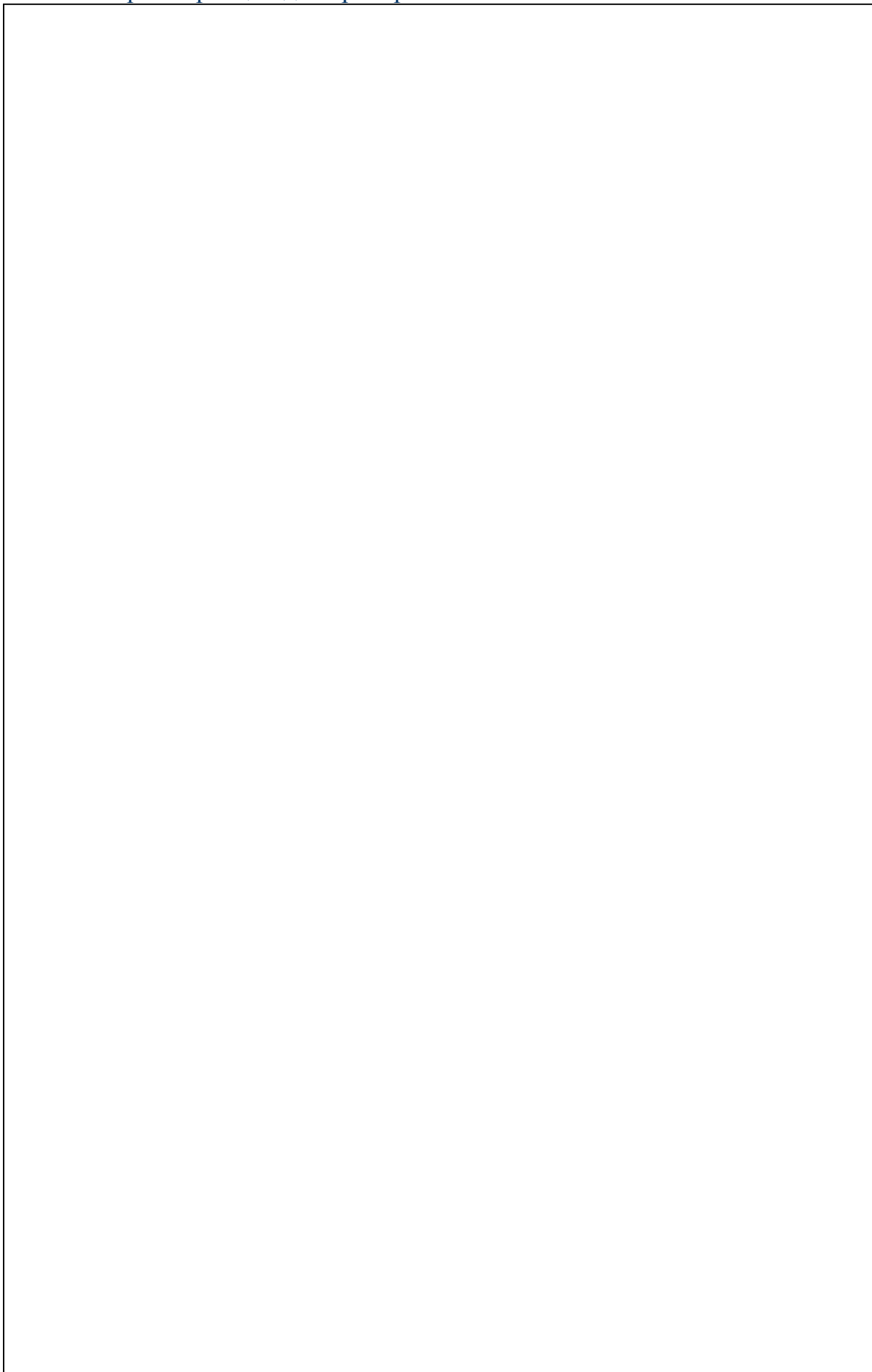
В первой вариации преобладает принцип Klangfarbenmelodie, но расширенный, мультиплицированный: сопоставлению звукоточек уподоблено соотношение звуковых групп, то есть аккордовых и мелодических сегментов. Ощущение рельефа и фона, переднего и заднего плана создается благодаря несмещению оркестровых тембров (за каждым блоком-сегментом «закрепляется» на каждый данный момент своя темброво-оркестровая краска, регистровое местоположение), а также благодаря определенной ритмической модели и виду артикуляции. Отметим, что «мелодия тембров», воплощенная в гармонических блоках-сегментах определенной консонантно-диссонантной напряженности, развивается линейно то есть сопровождающие мелодию гармонии следуют друг за другом (в сменяющихся темпах и гармоническом ритме), создавая то более разряженные, то более сгущенные сонорные «пятна».

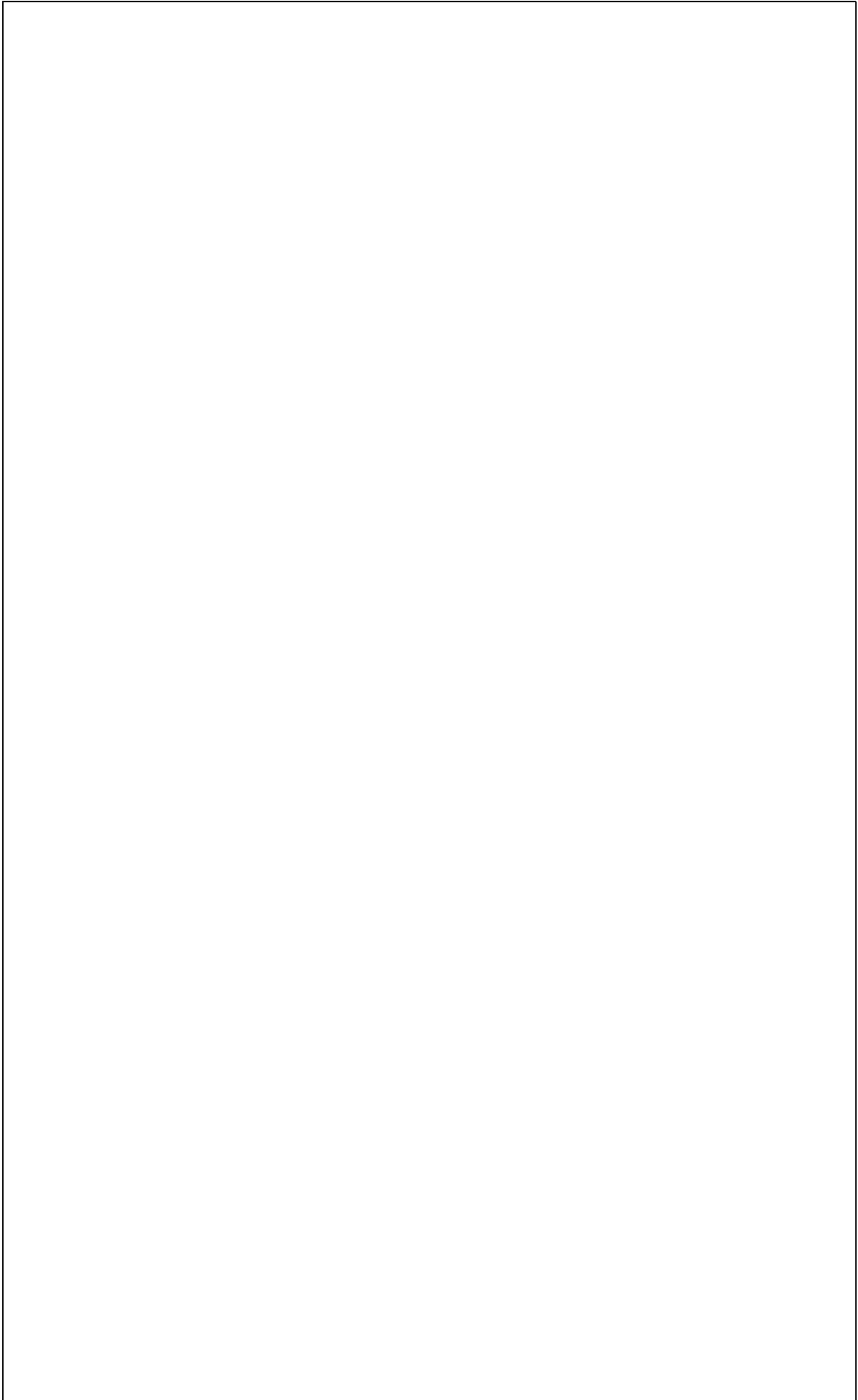
Во второй вариации картина меняется: краткость части сокращает горизонтальную координату, «сворачивая», как бы «нагромождая» ее на вертикальную (гармонический ритм четырехзвучных блоков-сегментов значительно уплотняется — вплоть до «стыковки» в потенциальное восьмизвучие); глубина фактуры создается не мелодико-гармонически-

ми соотношениями, а распределением чередующихся гармонических блоков между оркестровыми группами, сопоставлением коротких и более длительных, громких и тихих созвучий, исполняемых с разными штрихами. Это происходит на тонко регулируемом сонорном «поле», где сочетаются разнонапряженные аккорды — с акцентуацией фонизма первого (равного третьему) сегмента, инвариантного в определенных пермутациях второму сегменту. Возникает своего рода тональный «полюс», как и в Концерте ор. 24.

Управление, на наш взгляд, весьма опосредованно подчинено даже последованию блоков-сегментов в серии, что связано с совпадением содержимого первого и третьего сегмента, наличием «мостов», а главное — подчинением их дистрибуции более «наглядным» факторам. С помощью ритма Веберн создает движущиеся и постоянно варьирующиеся пространственно-временные конфигурации фактуры (прием, который будет подхвачен Булезом и другими сериалистами), например т. 5—8:







(Заметим, что аккорды в такте движутся вперед-назад в пределах размера $\frac{2}{4}$ — $\frac{3}{8}$, попадая на каждую из четырех-трех восьмых; их соотношения образуют последования симметричных по структуре пар, вписывающихся в пространственные конфигурации типа треугольников.)

Итак, подведем *итоги*. Исследуя гармонические единицы и их комбинаторику в серийных композициях, мы на примере веберновской гармонической стилистики установили:

- 1) варьирование аккордов-блоков, сформированных из сегментов серии, достигаемое путем рациональной перегруппировки тонов, — с целью создать аккорды определенной фонической структуры, в частности с симметричным расположением интервалов в четырехзвучиях;
- 2) создание *линейного последования* на основе дискретного свойства гармонических единиц (вариантности их строения), регулировка этой гармонической прогрессии путем расширения действия принципа симметрии;
- 3) формирование сонорных «полей», сопоставляемых по принципу сходства и различия на основе отчужденности, а также инвариантного единства гармонических единиц;
- 4) достижение на основе тех же свойств аккордики особого склада фактуры, в которой действуют пространственно-временные соотношения, реализующиеся через горизонтальную, вертикальную и глубинную координаты.

В целом закономерности гармонии оказываются продолжением и специфическим развитием закономерностей ряда, но это проявляется не в соблюдении самых его внешних свойств, порядковости тонов, а в реализации внутренних глубинных закономерностей структуры. Главным образом это касается широкого спектра действия принципа симметрии. И в этом смысле ряд действительно оказывается «законом», организующим микро- и макроуровни серийной композиции.

4. Рассмотрев единицы гармонического языка и их комбинаторику (вернее, некоторые ее приемы), обратимся к выяснению роли прекомпозиционного ряда в организации *звуковысотной тектоники целого* (части, произведения).

Мы указывали на то, что связи, возникающие между отдельными звуками серии, могут расширяться и охватывать интервалы, аккорды, аккордосочетания. Более того, единство принципа мультиплицирования и создания иерархически соподчиненных уровней проявляется в «правилах» синтаксических соподчинений. Другими словами, какая-либо синтаксическая единица может быть уподоблена единице другого уровня, а соотношение образует синтаксическую конструкцию, воспроизводящую глубинную структуру исходного образования серии. Это конкретно дает о себе знать в «тональных планах», создаваемых серийными транспозициями, в тектонических структурах, опирающихся на высотные уровни избранных серийных форм. Поясним мысль на конкретном примере.

Кантата № 2 ор. 31, последнее сочинение Веберна, демонстрирует особый подход к серийной технике, который связан, с одной стороны, с развитием сложнейших задач письма, а с другой — с открытием средств, способствующих воспринимаемости, коммуникативности. Веберн писал, что закон ряда выступает в этом произведении «в совершенно особом виде», смысл которого только здесь и становится по-настоящему действенным, что «закон» и «мелодия» (по-гречески «номос») — это одно и то же, и та мелодия, которая появляется в I части, будет *законом* для всего, что еще последует. Номос этот проявляется на различных структурных уровнях — от структуры серии до логики композиции.

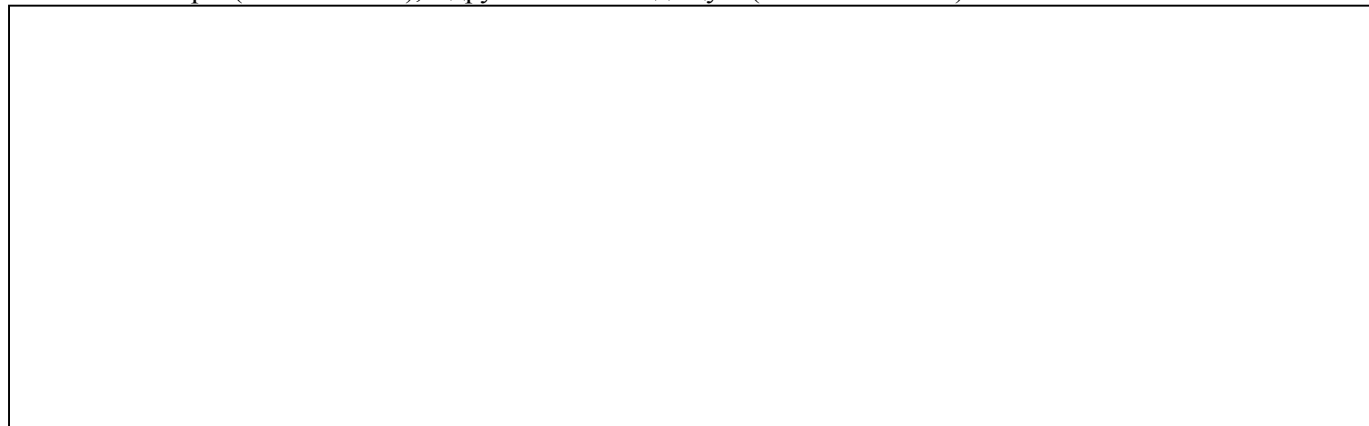
Закон не лежит на поверхности: он является глубинной структурой,

моделью для множества звуковоплощений. Так, во II части, несмотря на структуру сложнейшего четырехголосного канона («самая сложная задача этого рода, — писал композитор, — которую мне когда-либо приходилось решать»), возникают кристально, ясная форма, направляемая мелодией-законом, и конструктивно-совершенный «каркас», возведенный из четко взаимосвязанных серийных форм и транспозиционных уровней.

В четырехголосном каноне соединяются «мелодии» (соло сопрано действительно является таковой), скомбинированные в продолжительную линию путем соединения I- и R-форм в малосекундовом отношении, имеющих инвариантный «мост» (конец одной и начало другой).

В организации звуковой ткани мелодия — «номос» несет особую функцию мелодической централизации пуантилистской фактуры. Тем существеннее становится регулирующая роль высотных уровней, которые входят в имитационную ткань, состоящую из взаимодействия двух серийных «пар». (Их объединяет интегрирующая интонация малой секунды — по горизонтали и

вертикали.) В целом образуется 12-тоновая симметричная конфигурация транспозиционных уровней — своеобразная «ель», проекция одной стороны которой дает восходящую ветвь канонической пары (I — R+I — R), а другой — нисходящую (P — RI+P — RI):



Эта крайне жесткая конструкция детерминирована полифонической техникой, которая, однако, не могла бы иметь места за пределами 12-тонового метода. Порождающая функция серии проявляется на «поверхности» таких явлений, как объединение всей этой сложной и на первый взгляд запутанной ткани интонационной ячейкой «0 1 3», и секундой «0 1». Таким образом, серия-номос является действительно «законом для всего последующего».

Глубинная структура — серия — реализует свои ресурсы и в последующих частях кантаты, постепенно обнаруживая свои возможности. Во II части интегрирующую функцию выполняет высотная структура, формирующая звукоотношения по типу уменьшенного септаккорда (например, в начале части: по вертикали звучит $RI_{es} — RI_c — RI_a — RI_{fis} — P_c — P_a — P_{fis} — P_{es}$, $RI_{cis} — RI_b — RI_g — RI_e$). В III части на смену «полюсу» *до* появляется полюс *фа-диез* (он, также не является случайным: тритон циклически замыкает исходную серию — ее крайние звуки), который, наподобие I части, утверждает себя в различных серийных формах. В IV части активную контролирующую функцию приобретает тритон, проникающий в вертикальную и горизонтальную координаты фактуры, например в начале (затем и далее), которая состоит из аккордово-полифонических блоков:

240



Контролирующим инвариантом здесь является не только тритон, но и устойчивый вертикальный комплекс (0 2 5 6), буквально повторяемый в зеркально-симметричном последовании высотных комплексов RI и P. (Символ креста в музыкальном тексте, возможно, сопутствует литературному содержанию этой части: со слов «Weil er am Kreuz verstummte», согласно трактовке Веберна, возникает ракоход формы; причем «каданс» ее — вертикальная формация $I_g — I_a — I_c — I_{cis}$ — удерживает инвариантный фонизм, запрограммированный «законом» — серией.) В VI части канонически решенный хорал демонстрирует ту «теснейшую связь голосов на всем протяжении», о которой писал Веберн. Эта связь проявляется в построении мелодии каждого голоса путем сцепления через инвариант трех серийных форм (общими оказываются три последних и три первых звука или последний и первый — в разных ситуациях) :

сопрано :	P f#	Pc	RI d
-----------	------	----	------

альт :	I b	I e	R d
тенор :	P d	RI e	RI b
Бас:	I d	R c	R f#

Нетрудно заметить, что в каждой линии присутствует изоморфная структура — мета-ряд, в котором пермутируется сочетание уровней, управляемое упорядоченным последованием *c d f# d e b d e b c f#*, то есть 0 2 6, 0 2 6, 0 2 6, 0 2 6. Оказывается, что и здесь имеется симметрия, а именно звуковысотный состав крайних и средних голосов идентичен (линейная схема: P — R). Все время одно и то же!

Эта теснейшая связь проявляется, во-вторых, и по вертикальной координате: первое проведение обнаруживает согласование мелодических линий на основе увеличенного трезвучия *d — f# — b*, второе — большой терции (*c, e, e, c*), третье — того же увеличенного трезвучия (*f# — b — d*). Наряду с этим действует принцип пермутации, только здесь не горизонтально-подвижной, а вертикально-подвижной.

Входят ли структурные связи высшего уровня (соотношение серийных форм и транспозиций) в схему связей на первоначальном уровне (сочетание тонов в серии)? На этот вопрос следует ответить утвердительно — при условии учета не только непосредственных связей звуков

241

в ряду, но и перекрестных, опосредованных. (Добавим ко всему вышесказанному, что в VI части, как и в других, имеет место глубинная координата фактуры, выражающаяся самым «наглядным» приемом дублировки вокальных линий оркестровыми — даже ритмически синхронными.) Кроме того, «тональная» замкнутость целого возникает за счет как совпадения набора «опорных» тонов, так и их диагональных соответствий:



Итак, высотная система Кантаты ор. 31 Веберна — это целостный организм, строго детерминированная структура которого обусловлена «генным» набором звукоэлементов, несущим информацию о всей развивающейся звуковой организации. Более того, эта система не только рационально структурирована, она к тому же имеет признаки централизованной системы, если за централизацию принимать наличие ведущего компонента *C — Fis* — полярной оси. Она циклически объединяет звуки серии (первый и последний тоны), сцепляет серийные формы в мелодию — «номос», регулирует с определенного момента сочетание серийных форм, а также лежит в основе цикла из шести частей, где «вступительные» разделы прочно утверждают эти «точки отсчета», а остальные — ориентируются на них.

Но самое главное, характерное для стилистики такого рода сочинений (имеется в виду стиль Веберна), — это *тотальное действие принципа «прарастения»*: произрастание из единого зерна всех гармонических элементов и функциональной структуры.

Естественно возникает вопрос, достиг ли Веберн той воспринимаемости (Fasslichkeit), наглядности, постижимости, к которой постоянно стремился, удалось ли довести до слушателя ту взаимосвязь (Zusammenhang), которой действительно проникнута вся ткань его серийных сочинений, особенно стройно структурированная в его поздних произведениях. Для большинства слушателей наших дней, даже музыкально образованных, это остается неразгаданной загадкой.

§ 8. Методические рекомендации

Приступая к анализу гармонии в серийной композиции, необходимо прежде всего составить общее суждение о произведении — его содержании и художественной ценности, его стилевом облике и коммуникативных возможностях. Культурный контекст, сравнительно-историческая

ориентация будут способствовать выработке исходной позиции аналитической установки. Рассмотрев внешние связи произведения, следует обратиться к раскрытию внутренних, структурных особенностей. Все послужит определению стилеобразующих принципов на завершающем этапе анализа.

242

Предложим «набор» следующих операций.

1. При характеристике музыкальной композиции нужно установить ритм последования частей, их функциональные соотношения. Как уже отмечалось, в серийных композициях целый ряд конкретных типов музыкальных форм нашел применение и не был подвергнут такому пересмотру, как звуковысотная организация. Поэтому, анализируя сочинения такого рода, важно, с одной стороны, установить соответствия (если они есть) с традиционными явлениями формообразования, а во-вторых, выявить «новое единство», то есть композиционную целостность. (Мы не имеем в виду произведений, не удовлетворяющих требованиям художественности, музыкальности.)

2. Фактура как «трехмерная музыкально-пространственная конфигурация» является существенным компонентом серийной композиции. Отсюда важно охарактеризовать тип фактуры, учитывая, что в серийных сочинениях фактура претерпела значительные, по сравнению с традиционными, изменения. Анализируя фактуру, следует установить роль гармонического или полифонно-гармонического склада, присмотреться к гетерофонной или пуантилистской текстуре, нередко содержащей «скрытую» полифонию (особенно канонические формы). При этом невозможно обходиться без наблюдений над ритмом, тембром, динамикой (даже артикуляцией). И наконец, анализ звуковысотной системы будет более плодотворным, если учитывать роль фактуры в тектонике музыкальной композиции, в процессе становления музыкальной идеи и др.

3. Вышеозначенные положения относятся к серийным композициям в той же мере, как и к несерийным, — при всей специфике конкретных решений. Рассмотрение высотной системы, гармонии и полифонии как ее выразительных компонентов требует тщательного анализа серии (реже — серий), лежащей в основе сочинения. Поскольку обнаружение линейной серии — это не всегда легкая и доступная процедура, постольку следует расчленить методические операции. Прежде всего надо попытаться выявить линейную репрезентацию ряда, которая не обязательно должна быть в начале произведения.

Следующим шагом является анализ «клеточного строения» музыкальной ткани — рассмотрение ее вертикально-горизонтального и вертикального аспектов. Если ряд выступает в качестве «глубинной структуры», на основе которой возникают как бы более «поверхностные» вариативные структуры, то следующим важным шагом является анализ его внутренней организации.

4. Выяснение взаимосвязи звукоэлементов серии, определение типа серии, установление значения *порядковости* составляющих ее звуков в процессе развертывания музыкальной ткани, а также более внутренних, скрытых от слуха (а иногда и глаза) взаимосвязей — все это является важным этапом для последующих операций, в том числе и связанных с анализом гармонии.

Следовательно, к анализу гармонии можно подступать только после предварительного выяснения целого ряда общих структурно-композиционных и содержательно-выразительных аспектов серийного произведения. Оценочный фактор может ясно предстать уже на этой стадии — до более детального проникновения во внутренний «механизм» сочинения, и он может либо стимулировать дальнейшее движение мысли, либо ее приостанавливать, побуждая к «положительным» или «отрицательным» эмоциям аналитика и критика.

5. Вслед за анализом серии естественно следует рассмотрение *организации текста* произведения. Отсюда важно сделать последовательный разбор всей текстуры произведения с точки зрения опреде-

243

ления серийных форм и их транспозиций (очень удобно при этом пользоваться «матрицей серийных форм», входящих в этот «волшебный квадрат», — см. с. 206).

6. В подходе к гармонии сохраняются методы, позволяющие рассматривать гармонический материал и оперирование им в серийной композиции. Отсюда важно определить *типы используемых аккордов*, обращая при этом внимание на их «извлечение» из серии, а также гармонические формации, возникающие в результате сочетания серийных форм в одновременности, включая и комплементарные агрегаты. Следует обращать внимание на то, связана ли гармония с интонационным процессом — мелодическими оборотами, интерваликой; на то, какие вертикальные комплексы избираются и для каких целей (связь с музыкально-звуковым

смыслом). Здесь же небесполезно сопоставить гармонию и полифонию в плане их содержательных функций.

7. Гармонический материал, вернее единицы гармонического языка, могут обладать системообразующими свойствами, которые проявляются при их взаимодействии. В связи с распадом тональных связей возникает проблема отношений гармонических элементов, взаимосвязей аккордов, агрегатов, серийных форм и пр. Если вертикализация серии, создание одновременности (применяют термин «симультанность») не представляет особых затруднений, то организация гармонических отношений, функциональной структуры — вопрос мастерства композитора, вопрос владения логикой музыкальной композиции. Поэтому, выявляя направления организации гармонических взаимосвязей, комбинаторики гармонических элементов, следует обращать внимание на создание целостности, обеспечения взаимосвязи и постижимости.

Структурный анализ, как известно, не самоцель, а ступень к научной интерпретации и оценке того или иного явления. В нашем конкретном случае рассмотрение черт 12-тоновой системы и серийной гармонии — это рассмотрение внутренней организации произведения, выявление смыслообразующего значения его структурных характеристик. «Разум разрушает явление для того, чтобы оживить его для себя в новой красоте и новой жизни, если он найдет себя в нем, — писал Белинский. — От процесса разлагающего разума умирают только такие явления, в которых разум не находит ничего своего и объявляет их только эмпирически существующими, но не действительными. Этот процесс и называется „критикою"»²³.

В заключение, вновь обращаясь к произведению как целостности, аналитик, обогащенный детально-конкретным видением предмета, имеет возможность сделать вывод о стилеформирующих принципах в области звуковысотности, включив их в целостную стилевую систему на разных ее уровнях (произведения, авторского стиля, стиля направления). А стиль выступает, как известно, носителем эстетической ценности.

Общая оценка произведения может быть совершена на основе синтеза «многоконтактного» подхода — ряда аналитических процедур, каждая из которых дает свою оценочную информацию.

Музыкальная литература

Бабаджанян А. «Картины» для фортепиано

Берг А. Концерт для скрипки с оркестром

Веберн А. Вариации для фортепиано ор. 27. — В сб.: Пьесы современных зарубежных композиторов (М., 1968)

²³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 270.

244

Симфония ор. 21. — В сб.: Твори для оркестру (Киев, 1978) Концерт ор. 24. — Там же Вариации ор. 30. — Там же

Гринблат Р. Концерт для флейты и камерного оркестра (Рига, 1970)

Даллапиккола Л. Пьесы из цикла «Музыкальная тетрадь Анналиберы». — В сб.: Пьесы современных итальянских композиторов для фортепиано, вып. 1 (М., 1979)

Денисов Э. Вариации для фортепиано. — В сб.: Концертные пьесы советских композиторов, вып. 4 (М., 1974)

Соната для скрипки и фортепиано Караев К. Концерт для скрипки с оркестром (М., 1970)

Симфония № 3 (фрагменты)

Каретников Н. Две пьесы. — В сб.: Современная фортепианная миниатюра, вып. 2 (М., 1975) «Камерная симфония»

К и К. Серийные вариации в четырех секциях (М., 1975)

Леденев Р. Шесть пьес (III ч.). — В сб.: Сочинения для камерного оркестра (М., 1979).

Десять эскизов. — Там же. Пейко Н. Былина для фортепиано (М., 1973)

Соната № 2 для фортепиано, I ч. (М., 1976)

Салманов В. Симфония № 3 (фрагменты) Квартеты № 3 — 6

Соната для струнного оркестра и фортепиано Саркисян Р. Миниатюра. — В сб.: Современная фортепианная миниатюра, вып. 2 (М., 1975)

Сидельников Н. «Дуэли» Слонимский С. Песни трубадуров: № 8, 10

Стравинский И. «Движения». — В сб.: Произведения для камерного оркестра. (М., 1979)

Тищенко Б. Соната для фортепиано № 3, I ч.

Фалик Ю. Концерт для скрипки с оркестром

Шёнберг А. Сюита для фортепиано ор. 25. — В сб.: Шёнберг. Избранные пьесы для фортепиано (Л., 1978)

Пьеса для фортепиано ор. 33а. — Там же

Пьеса для фортепиано ор. 33. — В сб.: Твори сучасних зарубіжних композиторів для фортепиано (Киев, 1976)

Фантазия для скрипки и фортепиано. — В сб.: Зарубежные композиторы XX века, вып. 2 (М., 1971)

Шеффер Б. Вариации. — В сб.: Современная фортепианная миниатюра, вып. 2 (М., 1975)

Шнитке А. Импровизация и fuga для фортепиано

Концерт № 2 для скрипки и камерного оркестра

Щедрин Р. Соната для фортепиано, II ч.

Эшпай А. Концерт для оркестра с солирующими инструментами

Теоретическая литература

Интерес к серийной технике активизировался в 60-е годы: появился ряд работ, посвященных в основном анализу творческого метода композиторов. Среди них: Евдокимова Ю. «Шесть картин» Арно Бабаджаняна. — Советская музыка, 1967, № 2; Холопова В. Обновление палитры (о сонате для фортепиано и Пяти этюдах для арфы, контрабаса и ударных С. Губайдулиной). — Советская музыка, 1968, № 7; Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга. — В кн.: Музыка и современность, вып. 6. М., 1969; Тараканов М. Новые образы, новые средства. — Советская музыка, 1966, № 1, 2; Тараканов М. Новая жизнь старой формы. — Советская музыка, 1968, № 6; Тараканов М. Новое свидетельство таланта (о Третьей симфонии Кара Караева). — Советская музыка, 1968, № 10. Теоретические обобщения представлены в работе: Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. — В кн.: Музыка и современность, вып. 6 (М., 1969).

В 70-е годы, наряду с продолжающимися исследованиями в этом направлении (Холопова В. Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе». — В кн.: Музыка и современность, вып. 8. М., 1974) опубликованы

245

монографии, в которых проблеме серийной техники уделяется существенное внимание: Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. (М., 1976); Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века (М., 1976). Специальное исследование художественной системы А. Шёнберга (канд. дисс.) провел Р. Лаул, отразив результаты этой работы в ряде статей. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9 (Л., 1969) и в кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка (М., 1972); важные методологические положения содержатся в статьях Ю. Холопова. — В кн.: Проблемы лада: Сб. статей (Л., 1972); Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 2 (М., 1978) и др.

К этому периоду принадлежит и работа автора этих строк: Гуляницкая Н. Характеристика и критическая оценка некоторых тенденций серийности. — В кн.: Современная гармония: Цикл лекций для студентов музыкальных вузов (М., 1977).

Начало 80-х годов открыла статья Л. Дьячковой, ориентированная на изучение современной музыки в теоретических курсах «Додекафония и вопросы гармонического анализа». — В кн.: Современная гармония в теоретических курсах вуза (М., 1981).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

...Несомненно то, что музыкальная наука, постепенно совершенствуясь, найдет наконец ключ к теоретическому разъяснению гармонических таинств...

П. Чайковский

В этой книге мы пытались наметить пути изучения звуковысотных систем современной музыки, ввести в круг основных проблем гармонии, оцениваемой не только как языковой слой, но и как компонент «экспрессивно-образной», содержательной формы.

В поисках ответа на поставленные вопросы разрабатывалась и методика исследования этого объекта — скорее не детальная, а так называемая методика приближенного описания, макрохарактеристик. Естественно, что затронуто гораздо меньше проблем, чем не затронуто, и высказанное требует дальнейшей дифференцированной разработки.

«Каждая эпоха разрешает старые и ставит новые проблемы в развитии человеческого общества, культуры... Консерватизм состоит не только в том, что он мешает разрешать старые проблемы, но и в том главным образом, что он сопротивляется постановке новых»¹. В музыке, в частности учении о гармонии, решения требуют и старые, и новые проблемы.

Назовем некоторые из них:

— изучение художественного процесса, исторической стадийности в непрерывной цепи «событий», свершающихся в сфере тональной системы как одного из важнейших компонентов стилистической системы;

— определение типологической общности, образующей направление или течение, и проникновение в индивидуальный стиль композитора;

— изучение «типологических схождений» и общих закономерностей звуковысотного мышления, связанных в итоге с закономерностями музыкально-культурного развития в их общественной обусловленности, а также специфики национальных «музык», а соответственно и подходов к проблеме высотной организации;

— разработка типологии звуковысотных систем на разных классификационных уровнях — с учетом историко-эволюционного, историко-стилистического аспектов, как и конкретных форм тональных систем в их структурных разновидностях;

— применение комплексного подхода к рассмотрению высотности как одной из частей целостного музыкального организма — произведения, реализующего художественный замысел, художественное задание посредством всех музыкально-выразительных параметров;
— исследование элементов и их отношений в системе, определение функциональной структуры
— в плане синхронного, внутреннего рассмотрения предмета;

¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X — XVIII веков. Л., 1973, с. 217.

247

— характеристика и оценка научного знания в контексте его эволюционного становления и анализ языка науки в целях совершенствования и обогащения понятийно-терминологического аппарата.

Этот перечень — далеко не полный, открытый как для философско-эстетических, так и специально-«технических» тем.

Ограничив себя рассмотрением тех типов звуковысотности, которые в ряде специфических черт сформировались в первой половине века (явления централизованных и децентрализованных систем с присущими им свойствами и отношениями), мы не имели возможности проследить их эволюцию, достаточно дифференцированно изучить индивидуально-стилистические «преломления». Сочетая синхронный и диахронный подходы, важно при рассмотрении конкретных произведений исходить из общих принципов той или иной системы и выявлять специфическое. Так, исследуя тонально-гармоническую систему в разных «ипостасях» от начала к концу века, важно прежде всего направить внимание на то, как взаимодействуют художественная образность и языковые средства, а затем установить характерные черты тональной структуры. Накапливающаяся эмпирическая информация позволит совершить сквозной обзор отдельных компонентов этой системы, например: центрального элемента и способов его установления, свойств элементов гармонического языка и их функциональных взаимосвязей, а также обзор взаимодействия высотного и невысотных параметров, их роли в музыкальной композиции.

В отношении серийных методов нужна особая «предусмотрительность». Правила, установленные во втором десятилетии, по-разному преломленные в творчестве композиторов-нововенцев, как известно, подвергались модификации в творчестве большей плеяды послевоенных композиторов, в том числе и советских. Художественная оправданность применения 12-тоновых методов, связь с логикой музыкального замысла, специфика горизонтальной и вертикальной координат фактуры, выразительная роль гармонии, ее характерные структурные особенности — вот примерный перечень аспектов рассмотрения, которые создадут предпосылки для выявления авторского стиля.

Правильная методологическая " позиция в вопросе о «влияниях», взаимодействии — весьма важное условие интерпретации произведения, творческой манеры автора. Общие установки, которые дает искусствоведение о сравнительно-историческом и типологическом изучении явлений, имеют отношение и к музыке. «Своеобразие типологических исследований — в отличие от сравнительно-исторических — состоит в том, — пишет академик М. Храпченко, — что их объектом являются сходные родственные литературные явления, вне зависимости от того, существуют ли между ними генетические связи, прямые или опосредованные творческие контакты, влияния и т. д.»². Такие типологические общности в области высотных систем и были выделены на основании сходства, общих черт, структурных характеристик. Это, однако, не означает, что при типологических обобщениях следует игнорировать индивидуальное; напротив, не противопоставление, а установление их взаимосвязей даст наиболее полное представление о явлении.

Первая половина XX века дала современному слушателю обширный материал для освоения, представив возможность разобраться как в разных техниках композиции, так и художественных результатах. При различии творческих принципов и подчас открытом неприятии противопо-

² Храпченко М. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1982, с.388

248

ложных установок обнаруживаются некоторые перекрещивания приемов, попадающих в различную «стилистическую среду», отражающих различные идейно-художественные концепции.

1. На уровне *элементов* системы: а) структурное изменение гармонических единиц, а отсюда и изменение атрибутов гармонического материала, его свойств; б) отбор интонационного материала, аккумулированного в 12-тоновой шкале высот.

2. На уровне *структуры* высотной системы, функционального взаимодействия элементов: а) поиски индивидуализированных типов целостности, основанной на принципе единства в

многообразии; б) специфические методы реализации пространственно-временных координат музыки:

оперирование звуком как фоническим феноменом (тембро-высотно-громкостные нюансы), общая интенсификация тембра, сонорного фактора композиции,

оперирование звукокомплексом в трехмерной «среде», создание звуковых перспектив, глубины фактуры,

оперирование категориями «симметрия», «пропорция», «процесс» и др. В итоге отход от традиционных форм и опора на общие логические функции композиции.

Изучение эпохально-стадиальных взаимодействий, типологических общностей — задачи специальных исследований.

Во второй половине XX века наряду с параллельным развитием основных тенденций проявляются особые подходы к организации высотности музыкального произведения, формирующиеся в недрах различных художественных процессов. Принципы детерминизма и индетерминизма, тотального контроля или ограниченной свободы, получившие распространение в музыке композиторов разных стран, — эти принципы оказали воздействие и на гармонию как высотный компонент композиции. Кратко охарактеризуем эти явления в интересующем нас аспекте.

Сериализм («тотальный сериализм») — это распространение серийных «процедур» не только на высотность, но и на ритм, динамику, артикуляцию, темп, тембр, форму. Жесткость и строгость системы предопределила ее нежизнестойкость, что было ясно некоторым композиторам, например Булезу, с момента ее возникновения. Характерная черта сериализма, впервые заявившего о себе в таких произведениях, как «Три композиции» для фортепиано Бэббита (1948), этюд «Mode de Valeurs et d'intensités» из цикла «Четыре ритмических этюда» Мессиана (1949), «Kreuzspiel» Штокхаузена (1951), Structures la Булеза (1952), — наличие специфических композиционных установок в пределах творческого метода того или иного композитора. Отсюда инструмент анализа, подобранный для одних сочинений, оказывается непригодным для других. (Это обстоятельство усугубляется и тем, что при стилистической «модуляции», происходящей в довольно короткие промежутки времени, чуть ли не каждое произведение есть свой микрокосм со своей структурой.)

В связи с активизацией неспецифических выразительных средств, изменением подхода к морфологии и синтаксису приобретает новые черты интерпретация высотного параметра, а соответственно и гармонии. Понятие последней полностью не исчезает (его можно встретить, например, в теоретических описаниях Булеза и Штокхаузена), но получает специфическую окраску. Гармония как триада — «аккорд — связь — целостность» — распадается, на наш взгляд. Рациональное конструирование музыкальных сочинений, смещая акценты на различные параметры, придает значение скорее «изобретению» материала, чем процессуальной

249

стороне. Взаимосвязи, даже при их декларации, остаются за пределами реального восприятия; гармония, несмотря на большую или меньшую жесткость серийного «закона», фактически подвергается распаду. Гармонический материал, например такого рода «группы» в ряде сочинений Штокхаузена, включается в процесс общего структурирования, а гармония как тональная система в значительной мере распадается.

И этого не могут не замечать некоторые зарубежные критики: «Тенденция к удалению от вертикального измерения как важного структурного фактора музыки часто наблюдается в музыке начиная с 1945-50 гг. Акцент на ритме, тембре, текстуре и нарастающе сложном контрапункте стимулирует новую организацию звуков, которая, по-видимому, далека от традиций прошлого»³.

Гармоническое ощущение может формировать:

а) аккордика получаемая путем вертикализации сегментов серии или определенных интервальных групп, например: в «Kreuzspiel», Klavierstücke I — IV Штокхаузена, Structures la Булеза;

б) агрегаты, сочетающие горизонтально-вертикальные аспекты фактуры при активной роли невысотных параметров, например: в «Il canto sospeso», «Incontri» Ноно, «O King» Берно;

в) звукомассы, образованные путем пролонгации, как бы педализации, тонов линейного последования, например: в Klavierstücke V Штокхаузена, Structures-deuxime livre Булеза.

Гармонический фактор включается в общий процесс структурирования, создания, как у Штокхаузена, «пропорциональных серий различных объектов». Так, в Klavierstück V можно заметить некую подвижную шкалу отношений между такими «крайностями», как гармония и *не-гармония*, одновременно комплексные и разновременно раздробленные высотные блоки. На одном полюсе — группы, состоящие из гармонически слитного звучания, а на другом —

пуантилистски распыленные горизонтальные звукомассы. Смена постоянно варьируемых групп, производимых из трех исходных типов, создает некое подобие «событийности», и в эту цепь метаморфоз включается и гармония, вернее гармонические эффекты.

В композиции *Structures Ib* Булеза для двух фортепиано определенную организующую роль играет соотношение различных фактурных типов, имеющих постоянно движущиеся пространственно-временные характеристики. Созвучия чаще воспринимаются как уплотнение ткани, разворачивающейся в заданном направлении. О формообразующей роли гармонии говорить не приходится, но приемы пролонгации звучания — одной ноты, интервала, аккорда, — примененные на разных участках формы, в какой-то мере «стягивают», организуют пространство, насыщенное «точечными» звукоэлементами со своей высотой, ритмом, динамикой и артикуляцией.

Итак, в сериальных композициях мы наблюдаем:

а) усиление организующих функций негармонических, даже невысотных факторов и сведение аккорда лишь к элементу фактуры, которая в свою очередь значительно видоизменяется и усложняется;

б) ослабление выразительной роли гармонии вследствие трактовки произведения как структуры, воплощающей композиционно-конструктивные идеи.

Структурализм как метод, развитый в контексте определенных философско-эстетических установок, не оправдал возлагавшихся на него надежд в отношении «переустройства» музыкального мира. Единство и целостность, мыслимые в композиционном акте, как ни парадоксально, обернулись противоположностью в восприятии слушателя. Полностью

¹ *Aspects of 20-th Century Music*. Englewood Cliffs, 1975, p. 379.

250

прекомпозиционно детерминированное произведение не имело художественного смысла, образного содержания. Но это и не входило в задачи композитора. «Это заблуждение, — говорил Штокхаузен, — что ноты должны что-то выражать» ⁴.

Однако следует заметить, что некоторые гармонические приемы, найденные в сериальных композициях, обнаружили определенную жизнеспособность, будучи внедренными в другие музыкальные контексты. И более того, принцип рационального программирования музыкальных параметров, соединенный с содержательным аспектом произведения, художественной образностью, может давать художественно воспринимаемые результаты (например, в Симфониях № 3 Салманова, Кара Караева, Тищенко). Следовательно, важно разграничивать сериализм как течение от специфических структурных принципов, методов, имеющих мало общего с подходом, при котором структурное образование трактуется как соотношение «чистых» форм, замкнутая в себе система.

«Алеаторика», «индетерминизм», «импровизационность» — эти термины

«Алеаторика», «индетерминизм», «импровизационность» — эти термины относятся к технике композиции, распространившейся в Европе с середины 50-х годов. Конструктивным становится принцип «шанса», «случая», — непредугаданности, распространяемой на ритм, высотность, вертикальную координату фактуры, на форму. Отделяя ортодоксальные методы от ограниченной свободы, музыку от антимузыки, Лютославский отмечал, что последняя есть «попытка бегства от музыки, это все те ее виды, где всё — дело чистого случая или явление, сопровождающее нечто, что с музыкой не имеет ничего общего» ⁵.

Алеаторика, использованная в рамках, ограниченных композиторским замыслом, как, например, в произведениях Лютославского, Пендерецкого, Булеза, а также многих советских композиторов — Щедрина, Шнитке, Тертеряна, Денисова, Слонимского, Канчели, Тищенко и других, — такая техника может быть применена в соответствии с определенным идейным замыслом.

Отметим в самом общем плане некоторые особенности тональной структуры. Высотность в алеаторной композиции может включать: 12-то-новую шкалу, микрохроматику (повышение и понижение на 1/4, на 3/4 тона), звуки неопределенной высоты (например, высочайшие, низжайшие тоны), особые звуковые эффекты (нетрадиционное звукоизвлечение, перкуссивные шумы), различные виды вибрато (быстрые и медленные), глиссандирование в разных направлениях. Все это расширяет возможности сонорности, но основой продолжают оставаться двенадцать тонов, управляемые различными методами. Звуки могут быть сопряжены на основе интонационных моделей (например, в «*Livre pour orchestre*» Лютославского), принципа неповторности тонов —

вплоть до серийности (например, в «Passio secundum Lucam» Пендерецкого, концерте «Звоны» Щедрина, Втором концерте для скрипки с оркестром Шнитке, «Драматической песне» Слонимского). Причем организационные методы могут сменять друг друга в процессе становления музыкальной формы.

Гармония — это существенный компонент стилистики алеаторно задуманного произведения (или его фрагментов). Существенное влияние на нее оказывают ритм (приемы «приблизительных» длительностей), тембр (сонористические эффекты, создаваемые смешением и разобщением, напластованием и распластованием колористических звукомасс). Большое значение в организации звуковой ткани имеют три координаты

⁴ Цит. по кн.: Wörner K. Stockhausen: Life and Work. Berkeley, 1976. p. 51.

⁵ Kaczynski T. Rozmowy z Witoldem Lutoslawskim. Krakow, 1972, s. 155.

251

фактуры — горизонталь, вертикаль, глубина, — реализуемые через высоту, длительность, тембр, динамику. В такого рода текстах синхронность перестает быть показателем гармонической единицы и асинхронность, напротив, «продуцирует» разноликие гармонические формации, обладающие свойством дискретности и отчлененности.

Единицей гармонического языка нередко становится наряду с аккордом *звукоблок* как сонорная звукомасса, объединенная общим формальным принципом и смыслообразующей функцией. Если для неалеаторной музыки, как мы отмечали, свойственна иерархия: тон-интервал—аккорд—полиаккорд, то для алеаторных композиций характерна иерархия: блок — ансамбль блоков. Таким образом, развиваются не только синтагматические (линейные), но и парадигматические (вертикальные) аспекты гармонического языка.

Можно различать *моно-* и *полиблочные* фактуры, то есть сонорные пространства, в которых, соответственно, действуют линейная цепь или вертикальные наслоения высотных формаций. (Вероятно, можно провести параллели с моно- и полиаккордами.) Кроме того, можно выделять: а) *стабильные* блоки, имеющие устойчивые внешние очертания при выраженной внутренней подвижности; б) *мобильные* блоки, конфигурация которых неустойчива, а развертывание во времени подчиняется как бы $i : m : t$ — регуляции, то есть содержит исходный развивающий и завершающий моменты. «Прием как прием», естественно, не может быть гарантом «стильности», выразительности: вне связи с художественно убедительным замыслом то или иное средство бесполезно.

Наиболее распространенный сонорно-гармонический эффект — *кластерность*, достигаемая разнообразными фактурными приемами. Среди них: горизонтальные 12-тоновые плотные массы, часто с добавлением 1/4-тонов (например, в «Пушкине» А. Петрова), микрополифонические и полифонические звукомассы (например, в «Звонах», «Поэтории» Щедрина, Концерте для фортепиано с оркестром Денисова), гетерофонные образования (например, в «Книге для оркестра» Лютославского), особые конфигурации фактуры, имеющие либо геометрические, либо облакообразные очертания («Теп», «Магнификат» Пендерецкого). Используемые обособленно и в сочетании с другими приемами, вариативные кластеры — существенная черта стилистики произведений, содержащих алеаторную технику.

Специально обратим внимание на тесную взаимосвязь горизонтали и вертикали, полифонически и аккордово организованных музыкальных пространств.

Таким образом, алеаторика и сонористика, расширившие звуковой материал (вплоть до включения нетрадиционного), связаны с внедрением специфических звукомасс, активно варьируемых в структуре и фонизме, с развитой кластерной техникой.

Что касается гармонического процесса, то о нем можно ставить вопрос в связи с логикой композиции, драматургическим замыслом. Так, например, в «Книге для оркестра» Лютославского взаимодействие секций, организованных относительно строго и *ad libitum*, приобретает явно ощутимые драматургические очертания, а «противоборство» двух начал — центростремительного и центробежного — завершается «победой» первого (произведение кончается синхронной аккордикой). В оркестровом произведении «Mi-parti», наоборот, алеа-секции вытесняют к концу «управляемые».

Таким образом, в произведениях, содержащих «управляемые» и «неуправляемые» секции, временное соотношение звукоблоков образует

252

определенную сюжетную канву, сценарий, в котором имеют место и контраст и подобие, завязка — развитие — развязка. Кроме *линейного* развертывания, как уже упоминалось, большое значение

приобретает *стратификация* звуковой ткани, и звуковысотная драматургия, таким образом, получает новое направление — *вертикальное*, ансамблевое взаимодействие. Это существенная сторона такого рода текстов (яркий пример этого — национально-характерные черты симфоний Тертеряна).

Итак, по сравнению с сериальной алеаторная техника, по-новому активизировавшая ритм, тембр, фактуру, привнесла специфические гармонические решения, способствующие выявлению коммуникативных функций произведений. Целый ряд приемов организации высотности, сформировавшихся как «аппроксимативная» техника, нашел применение в композициях, структура которых в целом основывается на других принципах.

Специально коснемся проблем *синтеза техник* композиции, создания индивидуализированных тональных структур, сочетающих в целостном единстве высотно-композиционные принципы, имевшие место в специфических системах — тональной, модальной, атональной и др. Соотношение различных принципов высотных структур с их характерными свойствами может выглядеть как а) полистилистический прием, использованный со специальной образно-художественной целью, и как б) характерный стилистический признак, интегральная часть системы, воздействующей комплексно, нераздельно. Эти разграничения относительно, например: «Драматическая песня» Слонимского, «Поэтория», «Мертвые души» Щедрина, Вторая, Третья симфонии Канчели, Вторая симфония Тертеряна, Реквием, Concerto grosso Шнитке, Реквием Денисова — с одной стороны; Фортепианный квинтет и Третий концерт для скрипки с оркестром Шнитке, «Звоны», «Фрески Дионисия» Щедрина, «Песни трубадуров» и «Экзотическая сюита» Слонимского, Четвертая и Пятая сонаты для фортепиано Тищенко, «Знаки Зодиака», Партита Б. Чайковского, «Дуэли», «Русские сказки» Н. Сидельникова — с другой.

Исследование такого рода систем требует специально разработанной методики, что является актуальной задачей теории музыки. Ограничимся некоторыми соображениями относительно гармонического материала и организации целого.

Гармонический материал расширяется за счет «ретро-приемов», то есть привлечения как бы забытых или отстраненных временем выразительных средств, что, в частности, находит выражение в особой содержательной функции трезвучия (например, в «Космогонии» и «Страстях» Пендерецкого, Реквиеме Денисова), септаккордов (например, в Сонате для виолончели и фортепиано Шнитке, Славянском триптихе Сидельникова); сочетание сонорных звукомасс, нередко алеаторно и серийно организованных, с так называемыми простыми средствами создает действенный стимул музыкального становления (например, в Первой симфонии Тертеряна). Все это в соединении с идеями и принципами сонористики способствует небывало яркому, рельефному выявлению выразительных возможностей материала. И соотношение самих высотных блоков, по-разному структурированных, становится принципом организации целого. Так, в «Звонах» Щедрина вблизи и на расстоянии соотносятся: синхронные полиинтервальные, фонически недифференцированные «столпы» звуков, алеаторные звукомассы, организованные свободно-серийно, линейно-синхронные гармонические образования, имеющие модально-попевочную природу, темброво отчлененные аккорды, чаще

253

кластерного фонизма, гармонические блоки стратифицированной фактуры, соединяющие в единомраздельном звучании разновременные и разновысотные пласты.

При тех безграничных возможностях гармонического материала, которые накопились к последней четверти века, особое значение приобретает проблема его отбора и организации, то есть проблема создания функциональной структуры тональной системы.

В условиях «свободной» 12-тоновости системообразующую роль приобрели сами соотношения тонального и атонального, модального, и серийного, управляемого и неуправляемого, то есть компонентами драматургического плана стали сами типы высотной организации, образно-ассоциативно сопрягаемые с идеями порядка и беспорядка, случайности и закономерности, покоя и борьбы, красоты и безобразия. Гармония, таким образом, воплощает, качественно противоположные начала и как эстетическая категория соотносится с категориями прекрасного и безобразного, трагического и комического. Изучение свойств синтезированных систем — особая задача, решение которой значительно обогатит наши представления в области эволюции звуковысотности, поэтики выразительных средств.

Музыка XX века поставила немало проблем перед учением о гармонии, и поток новых вопросов так же неиссякаем, как бесконечно движение самого творческого поиска. «Чем более стараются подойти к искусству с попытками объяснить его приемы научно, — писал Блок, — тем загадочнее

и необъяснимее кажутся эти приемы»⁶. Научное объяснение следует за художественным процессом, а его развитие сложно и не прямолинейно. Каждая последующая стадия исторического развития дает новые ключи к пониманию предыдущих этапов, возникновение ранее неизвестных приемов порождает особый взгляд на прежде существующие.

Прогресс в искусстве — это восходящее, поступательное развитие (при всей его непрямолинейности, противоречивости), совершенствование способа художественно-образного мышления. «Пусть искусство богатеет техническими приемами», — писал Луначарский, имея в виду «новые эффекты», которые могут сыграть определенную роль в динамике художественного процесса. Не смена приемов определяет прогресс в искусстве. «Человек, который думает, что сочетание красок и линий представляет ценность само по себе, — это недоросль, которому и в самые новые мехи внутрь влить нечего, или полумертвый человек, который носится с формами, потому что уже пережил и утратил свое внутреннее содержание»⁷.

Музыкальное искусство XX века представило в своем поступательном развитии красочную палитру выразительных средств, в том числе и гармонических, и рачительное, идейно и технически оправданное использование их — путь к созданию творений, сохраняющих эстетическую ценность для человечества.

Введение в ряд актуальных проблем современной гармонии предполагает именно такой подход, который на основе *марксистско-ленинской* методологии позволяет осуществлять комплексный анализ музыкальных феноменов — философско-эстетический, историко-стилистический, содержательно-формальный. Интерпретация и оценка, исследование и критика — необходимые условия деятельности тех, кто пытается разобраться в противоречивом искусстве XX века.

⁶ Цит. по кн.: Блок об искусстве. М., 1980, с. 149.

⁷ Луначарский А. В. Об искусстве. Т. 2. М., 1982, с. 12, 62.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие3

Глава первая (вводная)

- § 1. Искусство XX века как предмет искусствознания 6
- § 2. Силевой анализ..... 10
- § 3. Понятие гармонии.....14
- § 4. Гармония и музыкальная композиция.....19
- § 5. К вопросу об интерпретации и оценке гармонических явлений..... 20

Глава вторая. Аккордика

- § 1. Вводные замечания..... 22
- § 2. Единицы гармонического языка. Общее понятие..... 23
- § 3. О классификации аккордов.....27
- § 4. Моноаккорды.....35
- § 5. Полиаккорды..... 50
- § 6. Аккордика и стилистика музыкально-поэтического языка.....60
- § 7. Методические рекомендации.....64
- Музыкальная литература65
- Теоретическая литература.....65

Глава третья. Модальность

- § 1. Общие сведения.....67
- § 2. Основные понятия..... 69
- § 3. К проблеме классификации ладов 72
- § 4. Типология ладообразований..... 73
- § 5. Диатоника и хроматика.....92
- § 6. Ладовый профиль произведений.....95
- § 7. Модальность и поэтика музыкальных средств.....108
- § 8. Методические рекомендации.....111
- Музыкальная литература.....112
- Теоретическая литература113

Глава четвертая. Тональность

- § 1. Общие сведения.....114
- § 2. Определение понятий115
- § 3. Типология тональных структур.....118
- § 4. Тональный центр.....121
- § 5. Новая тональность и гармонический синтаксис.....132
- 255
- § 6. Некоторые концепции тональности и индивидуально-авторский стиль 139
- § 7. Политональность..... 147
- § 8. Методические рекомендации..... 156
- Музыкальная литература..... 158
- Теоретическая литература..... 159

Глава пятая. Атональность

§ 1. Общие сведения.....	160
§ 2. Определение понятия "атональность".....	164
§ 3. Гармонический материал.....	171
§ 4. Некоторые стилистические особенности гармонии	179
§ 5. Методические рекомендации.....	191
Музыкальная литература.....	192
Теоретическая литература	192
Глава шестая. Серийность	
§ 1. Предварительные сведения.....	194
§ 2. Серия и ее назначение в композиции.....	196
§ 3. Структура и систематизация серий.....	199
§ 4. Серийные формы и транспозиции.....	205
§ 5. Вопросы фактуры и формы	209
§ 6. 12-тоновая гармония.....	215
§ 7. Комбинаторика единиц гармонического языка в серийных композициях.....	226
§ 8. Методические рекомендации.....	242
Музыкальная литература.....	244
Теоретическая литература	245
Заключение.....	247

Наталья Сергеевна Гуляницкая

ВВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННУЮ ГАРМОНИЮ

Редактор С. Котомина. Художник Е. Никитин

Худож. редактор А. Головкина. Техн. редактор С. Буданова

Корректоры Г. Мартемьянова, А. Пузин

ИБ № 3276

Подписано в набор 08.12.83. Подписано в печать 08.10.84. Формат бумаги

60х90 1/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем

печ. л. 16,0. Усл. п. л. 16,0. Усл. кр.-отт. 16,25. Уч.-изд. л. 20,50. Тираж 15 000 экз.

Изд. № 12715. Зак. № 1101. Цена 1 р.

Издательство "Музыка", Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома,

при Государственном комитете СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24