

1. ЛАДОГАРМОНИЧЕСКАЯ  
ОРГАНИЗАЦИЯ  
КАК ВЫБОР  
И СОЧЕТАНИЕ

II. ЗВУКОВОЙ  
МАТЕРИАЛ

III. О НЕКОТОРЫХ  
ОБЩИХ ПРИНЦИПАХ  
ЛАДООБРАЗОВАНИЯ  
В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

К ВОПРОСУ  
О ВАРИАНТНОСТИ  
ЛАДОВ

О ДВУХ ТИПАХ  
ПОДХОДА К ОТРАЖЕНИЮ  
В ГАРМОНИИ  
НАТУРАЛЬНО-  
МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДОВ

С

О ДВУХ ФУГАХ  
И. СТРАВИНСКОГО

1914  
К 64

# Ю. Кон ВОПРОСЫ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

**Ю. Кон  
ВОПРОСЫ  
АНАЛИЗА  
СОВРЕМЕННОЙ  
МУЗЫКИ**

**СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ**

ЛЕНИНГРАД  
«СОВЕТСКИЙ  
КОМПОЗИТОР»  
Ленинградское  
отделение  
1982

Предлагаемый сборник делится на две части, объединенные общей темой ладового строения музыки XX столетия.

Первая часть состоит из трех очерков, представляющих собой главы отдельного исследования, посвященного теоретическим основам лада и гармонии в тональной музыке XX века. Первый и третий из этих очерков ранее не печатались; второй основан на переработке материалов, ранее изложенных в статьях «О тональном родстве и некоторых особенностях ладотональных систем музыки XX века» (Сборник статей по музыковедению. — Новосибирск, 1969) и «Об искусственных ладах» (Проблемы лада. — М., 1972).

Во второй части сборника анализируются отдельные произведения тональной музыки XX столетия. Все они публиковались ранее. Статья «О двух фугах Стравинского» напечатана в сб. «Полифония» (М., 1975), статья «О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов» — в сб. «Музыка и жизнь» (Л.; М., 1973, вып. 2), статья «К вопросу о вариантности ладов» ранее была опубликована в сб. «Современные вопросы музыковедения» (М., 1976).

Автор пользуется возможностью поблагодарить О. А. Бочкареву и К. И. Южак за ценные замечания и советы, а также О. П. Белову, Т. Л. Мирошникову и А. А. Чернову — за помощь, оказанную ими при подготовке рукописи к печати.

# 1. ЛАДОГАРМОНИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КАК ВЫБОР И СОЧЕТАНИЕ

В поисках простых и общих принципов, позволяющих не только сгруппировать, классифицировать явления, но и установить главные свойства механизмов лада и гармонии, представляется целесообразным остановиться на выборе и сочетании<sup>1</sup>. Обоснованием может служить то, что именно они привлекаются с успехом для объяснения многих явлений в смежных областях и даже в далеких от музыкального искусства сферах человеческой деятельности. Поскольку названные понятия играют особо значительную роль в теоретическом языкознании, то в дальнейшем придется для разъяснения не раз обращаться к положениям этой науки. Это не значит, что здесь музыка рассматривается как язык. Проблема взаимоотношения последних сложна и требует особого рассмотрения. Но в данной статье она не является существенной и поэтому не подвергается разбору. Ссылки на те или иные положения языкознания обоснованы тем, что именно оно пользуется понятиями выбора и сочетания (селекция и комбинация, парадигматики и синтагматики). На самом деле они не являются специфическими для лингвистики и находят применение во многих областях науки.

Под выбором здесь и в дальнейшем подразумеваются те данности, из которых слагаются лад и гармония. В силу исторических причин в разные времена такие данности складывались по-разному. Для классической музыки это — прежде всего, звуки и трезвучия диатоники. Для современной — звуки, трезвучия и производные от них диссонирующие созвучия расширенных тональных систем.

Под сочетанием здесь подразумеваются только и исключительно последования звуков и аккордов (и вообще любых созвучий). Эти последования, естественно, зависят от характера выбранных

<sup>1</sup> Вместо терминов выбор и сочетание применяются как равнозначные комбинация и селекция, парадигматика и синтагматика.



в том или ином стиле, у того или иного композитора основных единиц.

Может показаться, что примененные термины выбор и сочетание не идет дальше синонимического наименования тех понятий, которые, как известно, используются едва ли не во всех учебных гармониях — строения аккордов и их соединений. На самом деле понятия выбора и сочетания гораздо шире. Они применяются в различных областях науки (в психологии, лингвистике и др.) и выявляют некоторые общие закономерности человеческой деятельности.

Понятия выбора и сочетания стали использоваться в лингвистике в конце XIX века и с тех пор находят широкое применение в этой области знания.

Первым ввел их в научный обиход видный представитель «казанской школы» языковедения Н. Крушевский. В его «Очерках науки о языке» указывается, что «всякое слово связано с другими словами узлами ассоциации по сходству». И далее: «...способность слов возбуждать друг друга основана на психическом законе ассоциации по смежности»<sup>1</sup>. Различие этих двух понятий стало впоследствии одним из основополагающих положений лингвистики. Не случайно языковеды стараются найти более широкие, не чисто лингвистические основания для этих понятий.

Известный советский психолог А. Лурья, много занимавшийся психологией речевой деятельности, пишет: «...есть все основания выделить два основных вида синтетической деятельности, которые позволяют осуществлять отражение различных сторон деятельности. Эти два вида были указаны еще И. Сеченовым в 1879 г [оду] в его известных «Элементах мысли». Первый из них состоит в объединении отдельных доходящих до мозга раздражений в симультанные, и прежде всего, пространственные, группы, второй — в объединении отдельных последовательно поступающих в мозг раздражений в серийно организованные, последовательные (сукцессивные) ряды»<sup>2</sup>. Лурья подчеркивает универсальный характер этого различения: «...овладение любой системой отношений, будь то грамматическая система языка или система арифметических понятий, необходимо предполагает размещение элементов в известную симультанно обозримую схему»<sup>3</sup>.

Далее Лурья подчеркивает не менее значительную роль сукцессивных синтезов (соответствующих принципу синтагматики, сочетания): «Рядом с только что рассмотренными симультанными синтезами следует поставить другой ряд синтезов, столь же существенных, но значительно менее изученных. Мы имеем в виду те сукцессивные синтезы, которые И. М. Сеченов описывал как способность мозгового аппарата объединять внешние влияния

<sup>1</sup> Крушевский Н. В. Очерки науки о языке. — В кн.: Хрестоматия по истории русского языковедения. М., 1973, с. 420, 421.

<sup>2</sup> Лурья А. Р. Мозг человека и психические процессы. — М., 1974, с. 70.

<sup>3</sup> Там же, с. 71.

или их следы в последовательные членораздельные во времени ряды... Сукцессивные синтезы отдельных возбуждений могут выступать как в различных сферах (слуховой, двигательной), так и на различных уровнях (сенсомоторных, мнестических и интеллектуальных процессов).

Типичным примером синтеза элементов в последовательные ряды являются ритмические или тональные мелодии, которые также организованы во времени, как система линейный, составляющих геометрическую фигуру, организована в пространстве»<sup>1</sup>.

Утверждения Лурия важны не только потому, что они объясняют целесообразность выделения важных категорий выбора и сочетания в науке о языке, но и потому, что они прямо указывают на возможность применения аналогичных понятий и в других областях. Хотя не все ученые считают, что язык может служить хорошей моделью различных проявлений человеческой деятельности, человеческого поведения, все же большинство склоняется к принятию этой модели. Американский психолог К. Лешли утверждает: «...проблемы, возникающие при изучении организации языка, кажутся мне характерными почти для всех других форм мозговой активности»<sup>2</sup>. Такого же мнения придерживаются многие психологи, и взгляды Лурия отнюдь не являются единичными, исключительными.

В этом свете представляется естественным, что понятие выбора и сочетания в настоящее время можно обнаружить в трудах по многим отраслям гуманитарных наук. Эти понятия играют немаловажную роль в исследованиях фольклора и мифов (К. Левин-Стросс, Е. Мелетинский, С. Неклюдов, Е. Новик, Д. Сегал, Ю. Рождественский и др.), поэзии (Р. Якобсон, Ю. Лотман и др.), живописи (Б. Успенский, В. Налимов и др.), кино (Н. Жинкин, В. Иванов) и, наконец, музыки (П. Шеффер во Франции, В. Медушевский, Б. Кац в СССР).

Здесь в целом не рассматривается проблема сходства и различия между музыкой и языком. В последние годы она обсуждалась неоднократно<sup>3</sup>. В данном случае речь идет о проведении аналогии между определенными сторонами музыки — ладом и гармонией — и языком. Проведение аналогии с языком позволяет группировать разнородные на первый взгляд явления гармонии в легко обозримые классы и выявить существующие между ними отношения. Введение понятий выбора и сочетания соответствует не только указанному выше пониманию гармонии как «строения аккордов и их соединений», но имеет и более глубокое основание.

<sup>1</sup> Лурия А. Р. Мозг человека и психические процессы, с. 72—73.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Миллер Дж., Галантер Е., Прибрам К. Планы и структура поведения. — М., 1965, с. 167—169.

<sup>3</sup> См.: Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика; Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора; Фарбштейн А. А. Музыкальная эстетика и семиотика. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974.

Оно заключается как в данных, указанных Лурней, так и в давно установившейся практике исследований. Как пишет Ю. Степанов, «современная нарративная семиотика, изучающая различного рода тексты — юридические, публицистические, религиозные, но главным образом, художественные, а также произведения живописи, архитектуры, музыки и рассматривающая их по аналогии с исследованием языка и речи в лингвистике и лингвосемиотике, а этом лишь завершает предшествующую научную традицию»<sup>1</sup>. Следует подчеркнуть, что предлагаемая работа не ставит задач семиотического характера. Ее цели гораздо уже. Они ограничиваются созданием схемы классификации и описания некоторых закономерностей гармонии XX столетия.

Представляется целесообразным сравнивать музыку с языком в его поэтической функции, то есть в том его применении, которое непосредственно становится строительным материалом искусства<sup>2</sup>. В этой функции язык без сомнения является более близким музыке, чем язык в его чисто коммуникативной функции. В силу этого попытаемся привлечь для дальнейшей аналогии то лингвистическое взаимоотношение обеих осей в поэзии, которое дано Р. Jakobsonом.

Подобно Н. Крушевскому и многим более поздним языковедам Jakobson считает выбор и сочетание двумя важнейшими системными основами языка. Сочетание создает контекст. Оно является средством соединения простых единиц в более сложные (например, слов в предложения). Это позволяет Jakobsonу говорить о «слитности» как одном из проявлений речевой деятельности. Предпосылкой сочетания является выбор, который производится говорящим между «в одном отношении эквивалентными, а в другом неэквивалентными возможностями»<sup>3</sup>. Под эквивалентностью понимаются здесь как семиотические, так и грамматические и специфические поэтические признаки (например, рифмы), объединяемые в парадигматические ряды. На этой основе Jakobson строит свою теорию поэтического языка (поэтической функции языка). Подчеркивая значение двух осей — выбора (сходства) и сочетания (слитности), Jakobson пишет: «В искусстве поэзии особо ясно выступают взаимоотношения этих двух элементов...

<sup>1</sup> Степанов Ю. С. Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Янв.-февр. 1975. т. 34, № 1, с. 3.

<sup>2</sup> Многие языковеды предпочитают говорить о поэтической (как и прочих) функциях речи, а не языка (А. Леонтьев, В. Аврорин и др.). Однако в «Тезисах пражского лингвистического кружка» имеется формулировка: «Каждая функциональная речевая деятельность имеет свою условную систему — язык в собственном смысле...» (цит. по кн.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. — М., 1965, ч. 2, с. 130). Следовательно, другие лингвисты не придерживаются ригористического различения понятий речи и языка применительно к функциям. В данной работе эти понятия везде использованы в их петерингологическом виде.

<sup>3</sup> Jakobson R. Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. — In: Jakobson R. Halle M. Grundlagen der Sprache. Berlin, 1960. S. 53.

Принцип сходства образует основу поэзии; метрическое совпадение строк или звуковое единообразие рифмующихся слов выдвигает вопрос о семантическом единообразии и противоречивости особенно остро: существуют рифмы грамматических или антиграмматических, но нет рифм аграмматических. Напротив, проза по существу определяется слитностью»<sup>1</sup>. В других работах, посвященных специально проблеме поэтического языка, этот же автор пишет: «...поэзия, налагая сходство на смежность»<sup>2</sup>. Более подэквивалентность в принцип построения сочетаний»<sup>3</sup>. Более подробно эта мысль развивается в ряде статей Якобсона. Здесь достаточно привести его формулировку этой проблемы в выступлении на IV Международном съезде славистов в Москве в 1962 году: «В поэтическом и только поэтическом языке мы видим проекцию оси тождества на ось смежности, то есть в плоскость сочетания, в план звукоряда... Пробной проекции нет в экспрессивном языке. Именно в такой проекции заключается неотъемлемая особенность поэзии. Эта проблема налицо в поэтическом творчестве всех стилей, времен и народов, но ставится она по-разному»<sup>4</sup>. Хотя взгляды Якобсона и подвергались неоднократно критике<sup>5</sup>, основным объектом этой критики всегда был не столько тезис о «проекции оси выбора на ось сочетания», сколько абсолютизация лингвистического подхода к решению проблем поэтики.

Наблюдается ли нечто подобное в музыке? Прежде чем ответить на этот вопрос, надо сделать существенные оговорки. Если Якобсон сравнивает поэтическое применение языка с его основной функцией, то такое сравнение в музыке невозможно, так как музыке как искусству не свойственна функция, аналогичная повседневному языку. Поэтому мерой сравнения в данной статье будет соотношение между выбором и сочетанием, которое характерно для семиступенных мажора и минора, для классической гармонии периода венских классиков, того периода, в который гармония достигла наибольшей ясности и уравновешенности, наибольшей чистоты проявления ее основных закономерностей. Эти последние определяются окончательной кристаллизацией мажора и связанной с ним функциональности (в специфическом смысле этого слова). Выбор и сочетание здесь ясно определены. Трезвучие, его простые производные — септаккорды — составля-

<sup>1</sup> Jakobson R., Halle M. Op. cit., S. 70.

<sup>2</sup> Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — В кн.: Poetics. Poetika. Поэтика. Warszawa, 1961, с. 403. См. также его работу «Лингвистика и поэтика» (1960), русский перевод которой опубликован в кн. «Структурализм: «За» и «против» (М., 1975). На вторую из названных статей Якобсона имеется рецензия В. Топорова в кн. «Структурно-типологические исследования» (М., 1962).

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М., 1963, с. 176—177.

<sup>4</sup> См.: Виноградов В. В. Цит. кн.; Шкловский Б. О статье Романа Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии». — В кн.: Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.



ют ось выбора. Общая направленность автентического кадансового оборота образует линию сочетания. Простота этих двух основополагающих начал позволила вывести известные «правила» гармонии, излагаемые во всех учебниках.

Нельзя не осознавать различий, выступающих между областями языка и музыки. Главнейшим остается все та же невозможность симультанности в языке (в частности в его поэтической функции) и допустимость одновременности звучания элементов выбора в музыке.

Необходимо обратить внимание на то, что симультанность в музыке носит особый характер. «По вертикали», в одновременности выступают такие единицы, которые на предыдущем этапе исторического развития появлялись только по с л е д о в а т е л ь - н о. Так, например, полифункциональность не играла никакой роли в музыке XVIII—XIX столетий, а в XX веке она занимает в гармонии одно из первых мест.

Рассмотрим теперь вопрос о проявлении принципов выбора и сочетания применительно к ладу, понимаемому только в его мелодическом, одноголосном аспекте, а затем перейдем к более сложной задаче — к постановке этой проблемы в связи с гармонией.

В одноголосном развертывании лада выбор и сочетание предстают в простом обличье. Исторически сложившаяся акустическая система строя (пифагорейского, темперированного и др.) представляет собой результат первичного выбора определенной шкалы звуков. Здесь достаточно сказать, что двенадцатизвуковая равномерно темперированная система, служившая основой музыки в течение трех столетий, до сих пор не потеряла своего значения и, по-видимому, сохранит его еще долго. Сама эта система тоже сложилась в результате выбора определенных высот и взаимоотношений между ними. Выбор этот был осуществлен из практически бесконечного разнообразия всех возможных высот. Каковы бы ни были причины выбора именно данных высот, образующих двенадцатизвуковую равномерную темперацию (здесь нет надобности их рассматривать), остается фактом, что именно число двенадцать оказалось наиболее пригодным для удовлетворения потребностей музыкального слуха<sup>1</sup>. Деление октавы на двенадцать полутонов (вне зависимости от абсолютной величины этих полутонов — темперированных или нет) является, как уже было отмечено, результатом первичного выбора и, в то же время, материалом для вторичных актов выбора. Эти последние образуют известные нам лады, из которых некоторые приобрели характер постоянно действующих стандартов (диатонические лады, гаммы, целотонная, тон — полутоном и полутоном — тон), другие же выступают как варианты этих типовых ладообразований.

<sup>1</sup> См.: Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха — М., 1948; Внутризонный хитонационный слух и методы его развития. — М., 1951  
Pirgner H. Die Zwölfordnung der Töne. — Zürich, 1953.

Анализ различных ладов, особенно большого числа ладов-вариантов, типичных для современной тональной музыки, приводит к мысли о том, что характер сочетаний звуков в различных ладах предполагает использование одних и тех же звуков в неадекватной функции. Это позволяет говорить о таком использовании двенадцати звуков, которое при различном функциональном значении отдельных звуков образует более чем двенадцатизвуковые системы. Акустическая система современной европейской музыки (если не учитывать производных, особенно настойчиво в наши дни, опытов расширения этой системы) состоит из двенадцати и только из двенадцати звуков. Ладовая, то есть собственно музыкальная система может включать и больше элементов, поскольку в ней появляется отмеченная функциональная двойственность отдельных звуков, известная в теории музыки под названием экгармонизма.

Многозвуковые современные ладовые системы образовались в результате объединения, взаимопроникновения отдельных ладов. И если эти последние — результат выбора, то объединение их в многозвуковые системы равносильно такому расширению материала, которое при помощи последовательных актов выбора образует все новые и новые возможности их сочетания. Лад, в частности, разнообразные лады современной музыки создаются на основе этих принципов. Для нашего времени характерны лишь две особенности, отличающие ладообразование современной музыки от аналогичного процесса, имевшего место в прошлом — в старинной и классической музыке и, особенно, в народном творчестве:

1) Музыкальный материал — основа выбора в современной музыке — отличается значительно большим богатством. Если в классической музыке основой служила диатоника, позволяющая образовать лишь семиступенные лады, и только постепенно эти последние обогащались дополнительными «альтерационными» звуками к хроматикой, то материал современных многозвуковых систем представляет в пределах октавы не менее двенадцати звуков. Если учесть упомянутую двузначность отдельных звуков, то эти системы оказываются гораздо богаче. Необходимо отметить тот факт, что возможности выбора звуков в ладообразовании современной музыки весьма широки. Отсюда и разнообразие и многочисленность ладов.

2) Расширение возможностей выбора влечет за собой и обогащение принципа сочетания. На уровне ладообразования этот принцип ограничивается соединением в последовании одних только звуков (не созвучий). Иначе говоря, ему свойственна строгая линейность, которой не отменяет психологический факт объединения звуков в интонации (гештальты). В прошлом основным «правилом» сочетания звуков в ладе было соединение тетрахордов или аналогичных небольших ячеек. Это соединение осуществлялось или через общий для двух таких образований звук (иногда два

звука) или через «соединительный тон» (древнегреческий «диазуксис»). В настоящее время, когда сочетание микроэлементов лада, попевок, зачастую осуществляется через «соединительный полутон», имеют также место строго периодические ладообразования. Разнообразие возникающих ладов хотя и велико, но все же позволяет ряд из них рассматривать только как варианты известных, устоявшихся ладовых стандартов. В этом одно из проявлений непрерывности великой традиции музыки от древности до наших дней.

После этих беглых замечаний о ладе как проявлении принципов выбора и сочетания можно перейти к обсуждению в этом же плане несравненно более сложного явления, образующего иной структурный уровень музыки, а именно к гармонии.

Все, или почти все учебники гармонии определяют свой предмет как учение об аккордах и соединениях аккордов. В явном или скрытом виде это определение содержится в различных по характеру и по времени их создания руководствах по данной дисциплине, появившихся за последние столетия. Покуда эти труды освещали (и продолжают освещать) вопросы «классической» гармонии, их содержание целиком сводилось и сводится, во-первых, к разъяснению основных принципов строения аккордов и, во-вторых, — к изложению «правил» соединения этих немногочисленных стандартных аккордов. Указание на ограниченность числа возможных аккордов, на известное однообразие допустимых соединений их друг с другом ни в коей мере не означает порицания или, тем более, прямого отрицания ценности огромной учебной и научной литературы, посвященной вопросам «классической» гармонии. Ее полезность не оставляет сомнений, и можно с уверенностью полагать, что «классическая» гармония останется еще долго основой обучения музыканта.

Тот факт, что учебники гармонии предлагают читателю небольшое число аккордов и очень простые принципы их возможного сочетания (именно в силу простоты приобретающие характер «правил», то есть категорических директив, преследующих чисто методические цели и поэтому иногда не объясняющих отдельных частных случаев живого композиторского письма), является отражением того периода истории музыки, который служит основой для теоретико-дидактических трудов, о которых идет речь.

Музыка XVII—XIX столетий в области гармонии ограничивалась применением небольшого числа трезвучий и производных от них септаккордов и (в поздний период развития) некоторых нон-аккордов. Единственным принципом образования вертикалей было наложение терций. При этом особая роль принадлежала большому и малому трезвучиям — консонирующим гармоническим образованиям, способным выполнять функцию тоники, устоя.

Простотой отличались и соединения аккордов. Два типа сопряжения четко определяли возможности последований аккордов, а именно гармонические (функциональные в узком смысле, кварта-

квинтовые) отношения основных звуков аккордов и мелодические (секундовые, особенно малосекундовые связи в отдельных голосах). Оба типа скреплялись объединяющим началом — тоналностью, точнее — ладотональностью (мажорной или минорной).

Немногочисленность основных аккордовых единиц и простота связей между ними определяли четкость всей структуры классической гармонии. Эта четкость и позволила создать учение о гармонической гармонии, то есть ясно, кратко сформулировать такие теоретические положения, которые, с одной стороны, содержат подлинные закономерности музыки указанного выше периода, с другой же стороны, дают точные методические указания для инструктивных целей. Простота и преимущественно дидактическая направленность многочисленных учебников гармонии обусловлены тем, что они отражают простоту самой гармонии той музыки, которая явно или неявно служит субстратом построения теорий, излагаемых в этих трудах.

Ясность и четкость структуры классической гармонии заключается в отмеченной уже количественной ограниченности аккордов. Композитор XVIII и даже XIX века имел в своем распоряжении немного возможностей выбора аккордов. Правда, перед ним открывались широкие возможности усложнения вертикали путем привлечения неаккордовых звуков. Однако последние получили свое наименование именно потому, что они воспринимались как незаконномерные. Для музыкантов названного времени они были чем-то вторичным, а не основополагающим. Выбор основных единиц — аккордов — ограничивался, как выше указывалось, небольшим кругом трезвучий и производных от них диссонирующих аккордов. В соответствии с этим простотой отличались и возможности последовательного во времени сочетания аккордов, их соединения.

Однако одно лишь указание на тот факт, что элементы музыкальной структуры можно расположить по двум осям, что их можно классифицировать как относящиеся к выбору или к сочетанию, дает еще мало материала для понимания закономерностей музыки, в частности гармонии. Сделанная выше попытка охарактеризовать при помощи этих понятий гармонию, свойственную музыке XVIII—XIX столетий, не вывела за пределы того, что очерчено обычным определением гармонии как учения о строении аккордов и их соединений. И все же эта попытка наметила путь к выходу за эти черты именно указанием на обогащение в XIX веке, точнее в его конце, как линии выбора, так и сочетания.

Обе эти оси не существуют изолированно. Они находятся в постоянном и тесном взаимодействии. Нормальная деятельность предполагает правильность функционирования как оси выбора, так и оси сочетания. Только их взаимодействие обуславливает сохранение целенаправленности и целесообразности деятельности.

Как выбор, так и сочетание подчинялись в классической музыке единой и в то же время простой в своей основе закономерности.

сти, а именно диатонической тональности. Физические и психологические первопричины определили тот факт, что диатоника и трезвучие стали на долгое время факторами, определяющими характер как выбора, так и сочетания — двух принципов, лежащих в основе гармонии.

Классическая гармония, при всей ее отточенности, не была и не могла быть чем-то неподвижным, не развивающимся. В ее недрах происходили (особенно в XIX веке) процессы, которые не оставляли ее облик нетронутым. Образование сложных ладовых систем (параллельного и одноименного мажоро-минора), привлечение в сферу гармонии натуральных мелодических ладов, альтерации, интенсивное внедрение хроматики — все это вело к существенному усложнению как линии выбора, так и линии сочетания. В XIX веке происходит значительное обогащение возможностей выбора. Хотя трезвучие и его производные — септаккорды, а также некоторые нонаккорды — сохраняют свое значение основных единиц выбора, в этот период их число в пределах одной расширенной тональности существенно возрастает. Аккорды низких и высоких ступеней существенно умножают множество возможных актов выбора. С другой стороны, расширяются и возможности сочетаний вертикалей друг с другом. Ведь увеличение числа элементов равнозначно приумножению возможностей их сопоставления. Иначе говоря, применительно к гармонии многочисленность аккордов в тональности представляет широкое поле для соединений их друг с другом. Расширение выбора неминуемо связано с расширением возможности сочетания.

В приведенной уже цитате из работы Якобсона «Две стороны языка и два типа афатических расстройств», да и вообще в языкознании обращено внимание на то, что в парадигматическом ряду (на оси выбора) находят место эквивалентные единицы, допускающие взаимную з а м е н у (субституцию). Точно так же в классической гармонии основные единицы — аккорды — можно считать взаимозаменяющимися, эквивалентными. Речь идет не о строгом понимании эквивалентности, а только о возможности субституции. Тот факт, что теория относит трезвучия, находящиеся в терцовом отношении, к одной и той же функции, может служить простейшим, а не единственным примером возможности взаимозаменяемости аккордов, а тем самым — их эквивалентности.

Здесь необходимо подчеркнуть тот хорошо известный из теоретического учения о гармонии факт, что аккорд представляет собой единство. Как пишет Ю. Тюлин, «аккорд есть логически дифференцированное созвучие, являющееся определенным представителем присущей нам ладогармонической системы... аккорд представляет собой некое гармоническое единство, конструктивное целое»<sup>1</sup>. С понятием гармонии неразрывно связано понима-

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. — 3-е изд. — М., 1966, с. 28. См. также: Kurth E. Musikpsychologie. — Berlin, 1931, S. 146.

ние аккорда именно как единства. В этом качестве он и представляет собой единицу выбора подобно отдельному звуку. Различие заключается в том, что аккорд и отдельный звук — явления разных уровней. Аккорд представляет собой не просто сумму звуков, а целое и в этом — новом по отношению к однотоноию — качестве выступает представителем иной сферы, иного уровня музыкальной структуры. Приходится подчеркнуть это общеизвестное в теории музыки обстоятельство, поскольку представители некоторых дисциплин порой недооценивают его. Так, например, известный французский языковед Э. Бенвенист выдвигает следующий аргумент против проведения аналогии между музыкой и языком. Бенвенист считает, что «ось одновременности в музыке противоречит самому принципу парадигматики в языке, который представляет собой принцип селекции (отбора), исключающий всякую внутрисегментную одновременность; точно так же и ось последовательности в музыке не совпадает с синтагматической осью языка, потому что музыкальная последовательность совместима с одновременностью звуков...»<sup>1</sup>. Все это рассуждение покоится на понимании элементарной «строительной единицы» музыки только и единственно как отдельного звука. Но аккорды, хотя и состоят из звуков, представляют собой неразрывное единство, и сама гармония формировалась лишь на почве осознания такого единства. Поэтому аккорды можно рассматривать не как сумму звуков, а как элементы оси выбора (парадигматики), составляющие «материал» сукцессивного, последовательного сочетания (синтагматики). Признаки последней (по Бенвенисту — правила совместимости, избирательность, повторяемость) несомненно можно наблюдать с достаточной определенностью в классической гармонии. В современной гармонии они претерпевают существенные изменения, но не исчезают.

Достоин внимания, что другие лингвисты не столь ригористичны в понимании роли двух осей, как французский ученый, а возможно, они глубже понимают музыку. Так, например, видный советский языковед А. Реформатский (касаясь в основном проблемы ритма, но выходя за ее рамки) пишет: «Не только важна сукцессивная последовательность, но и симультанное целое, будь то сонет Петрарки (самого!), или же «Сонет Петрарки» Листа, «Спящая красавица» Чайковского, или это: «Спозалицию» Рафаэля, «Амур и Психея» Кановы или храм Василия Блаженного, не говоря уже об орнаменте... Симультанность для последних очевиднее, чем для первых, но зато сукцессивность характернее для первых. Однако и то и другое — обязательно и для тех и для других»<sup>2</sup>. По мнению Реформатского обе стороны языка выступают, пусть в преображенном виде, и в различных искусствах.

Развитие гармонии в XIX веке не меняет соотношения линий

<sup>1</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974, с. 80.

<sup>2</sup> Реформатский А. А. ФONOЛОГИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ. — М., 1975, с. 53.

выбора и сочетания. Они обогащаются, но их функции остаются прежними. В недрах романтической гармонии лишь зарождаются такие явления, которые позже, в XX веке существенно повлияют на характер взаимоотношения обеих осей. Со временем формируются черты, позволяющие говорить о новом этапе в развитии гармонии — о современной гармонии. Здесь возникает некое новое утверждение: «Гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю. Эта история показывает, что аккорды постепенно утрачивали свою прямую функцию гармонического тяготения и начинали обольщать блеском колористических эффектов. В настоящее время новаторство в области гармонии исчерпало себя... Когда я говорю, что все еще сочиняю «гармонически», я придаю этому слову особый смысл, безотносительно к аккордовым отношениям»<sup>1</sup>. Достойно внимания, что Стравинский говорит здесь об аккордах и аккордовых сочетаниях, то есть о проявлениях двух осей, которые он различает, не указывая на них прямо. Вместе с тем примечательно, что композитор, внесший столь большой вклад в становление той гармонии, которую обычно называют «современной», провозглашает ее «мертвой».

Определение современной гармонии встречает серьезные трудности. Казалось бы, проще всего применить хронологический принцип и отнести к современной гармонии любые созвучия, наблюдаемые в музыке XX века. Однако анализ музыки нашего столетия заставляет считать этот принцип недостаточным. В музыке, созданной различными композиторами в XX столетии, а порой даже в сочинениях одного и того же композитора (например, Стравинского) можно отметить самые разнообразные явления. Некоторые из них полностью относятся к гармонии XIX века, другие развивают отдельные стороны прошлого, третьи представляют собой попытки создания новых принципов гармонии. Немалую роль в современной музыке играют и такие произведения, в которых, если применять сложившиеся представления о гармонии, она не имеет уже никакого значения, поскольку вертикаль не осознается как единство. Итак, в одно и то же время — в XX веке — существуют в музыке столь различные явления, что принимать за основу определения современной гармонии хронологический принцип не представляется возможным.

Не лучше обстоит дело и с попытками нахождения общих признаков, относящихся к свойствам самой гармонии. За исключением выделения таких общих и недостаточно четко очерченных признаков, как преобладание диссонансов над консонансами, как расширение ладотональной основы, до самого последнего времени обычно перечислялись негативные признаки современной гармо-

<sup>1</sup> Стравинский Игорь. Диалоги. — Л., 1971, с. 237—238. Об этом высказывании см. также: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М., 1972, с. 575.



нии. К ним относятся — непременно упоминаемое ослабление функциональных связей, «обеднение» этих связей, «нарушение» гармонического (как будто оно не подвержено развитию и изменениям), «отсутствие благозвучия» (как будто оно едино для всех времен и представляет собой цель, а не средство).

Весьма интересными и во многих отношениях плодотворными представляются попытки эксплицитного определения понятия «современной гармонии», сделанные Ю. Холоповым. Рассмотрев различные аспекты проблемы, он пишет: «Гармония есть высотная организация музыкальных звуков», или: «Гармония — это высотная организация музыкального произведения» (или да-звуквысотноя организация музыкального произведения)<sup>1</sup>. В другом же еще короче: «Гармония есть высотная структура». В другом месте и позже этот же автор формулирует свое понимание проблемы несколько иначе: «Новое понятие, функционально замещающее традиционную «гармонию», — высотная структура. Оно сравнимо с «гармонией» по частоте применения термина в наши дни... Таким образом, современная музыка прибавила еще один — третий — термин к тем двум, которые исторически уже обозначали систему высотных связей: 1) лад, 2) гармония, 3) высотная структура»<sup>2</sup>.

Думается, что при всей оригинальности такого взгляда на современную гармонию, его широта представляет известную опасность. Конечно, Холопов прав, когда пишет: «Как видно, основное отличие предлагаемых определений от общепринятых состоит в присоединении к гармонии как учению об аккордах еще большой области звуковысотных явлений, связанных с звуковысотной координатной по горизонтали. Фактически эта область уже давным-давно изучается в гармонии. Чем ближе к нашему времени, тем большее значение в учениях о гармонии получают проблемы тональности, изучение различных диатонических и хроматических ладов, помимо мажора и минора... Поэтому речь идет не столько о чем-то принципиально новом, сколько о констатации того, что фактически уже сложилось к началу XX века»<sup>3</sup>. Попутно стоит заметить, что тенденция к вовлечению некоторых проблем горизонтальной в изучение гармонии наметилась и получила развитие в трудах русских и советских теоретиков (Б. Яворского, Б. Асафьева) и, под их прямым и не прямым влиянием — многих других. На Западе эта тенденция проявилась слабее (Г. Шенкер, П. Хиндемит). Только за последние десятилетия она получает за рубежом свое развитие. С другой стороны, оказавшее столь сильное влияние на теоретическую мысль «Учение о гармонии» А. Шёнберга прямо противостоит этой тенденции. Но дело не в этом.

Определение Холопова слишком широко потому, что оно охватывает решительно любые явления в музыке. Ведь о «высотной

<sup>1</sup> Холопов Ю. Очерки современной гармонии. — М., 1974, с. 43—44.

<sup>2</sup> Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. — В кн. Музыка и современность. М., 1974, вып. 8, с. 234.

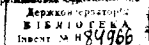
<sup>3</sup> Холопов Ю. Очерки современной гармонии, с. 44—45.

структуре» можно говорить не только в музыке тонально организованной (пусть в условиях самого расширительного понимания тональности). «Высотную организацию» можно описывать и тогда, когда она базируется на додекафонной, серийной или «тотальной» серийной технике сочинения (у Веберна, Штокхаузена или Булеза). Высотно организованной при помощи теории вероятностей оказывается и «стохастическая музыка» Я. Ксенакиса. Даже алеаторика может рассматриваться как некоторым образом организованная, если организованность понимать достаточно широко. Поэтому такая широта определения предмета — современной гармонии — какую предлагает Холопов, не отграничивает гармонию от любой другой звуковой организации, сколь бы она ни удалась от традиции.

Примечательно, что «зауженное» понимание проблемы Стравинским смыкается с расширительной формулировкой Холопова. Провозглашение гармонии умершей и растворение ее в море разнообразных явлений музыки второй половины нашего столетия в равной мере означает отказ от признания жизни за той гармонией, которая в преображенном виде (по крайней мере в творчестве некоторых композиторов, в частности того же Стравинского) сохраняет основные начала классической гармонии. Творческие достижения ряда крупнейших композиторов XX века — Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Онеггера и многих других — позволяют полагать, что исследованный Э. Куртом «кризис гармонии» не означает ее смерти.

В современной гармонии, покуда она остается гармонией, основу продолжают составлять созвучия в качестве самостоятельных, целостных элементов. О гармонии можно говорить тогда и только тогда, когда основной единицей остается аккорд. Необходимо оговорить то обстоятельство, что применительно к современной гармонии не приходится уже понимать под этим словом только созвучия, составные звуки которых могут быть расположены по терциям. По сути дела в современной гармонии возможны любые созвучия. Многие из них оказываются производными от традиционных аккордов, другие являются следствием новых качеств музыкального материала (звукорядов, ладов). Но до тех пор, пока они применяются как самостоятельные, повторяющиеся единицы, а не случайные звуковые пятна, можно считать гармонию пусть не универсальной, но все же существующей и действующей организующей силой. Естественно, что расширение понятия аккорда — прямое следствие опыта музыки XX века. Это расширение тесно связано с общезвестным фактом усиления диссонантности вертикали.

Обилие диссонансов, при условии сохранения отмеченной трактовки вертикали как организующего единства, отнюдь не означает произвола. Наоборот, до тех пор, пока гармония не расплывается в других формах звуковысотной организации, допускающих лишь частичное влияние принципов гармонии, ни в коем случае их не исключают.



щих, диссонантность подчиняется определенным закономерностям. Они выкристаллизовались в процессе исторического развития на основе классической гармонии. Их достаточно подробная характеристика содержится во множестве работ, посвященных вопросам современной музыки. Для того чтобы осмыслить их с точки зрения поставленной здесь проблемы — выбора и сочетания как двух принципов, осей — лучше всего обратиться к лаконичному и очень четкому описанию, данному Ю. Тюлиным в статье, посвященной проблемам гармонии музыки XX столетия. Ю. Тюлин, после изложения мыслей об общих закономерностях (ладотональных и функциональных) современной музыки, в ряде пунктов рассматривает характерные черты именно вертикали. Статья эта в основном направлена на раскрытие исторического аспекта проблемы, на разъяснение процесса вызревания тех или иных свойств гармонии нашего времени и в то же время ее краткие и точные формулировки отмечают важнейшие признаки гармонии музыки XX столетия.

Ю. Тюлин указывает, что:

1. «Диссонирующие терцовые аккорды... приобрели те же «права гражданства», что и консонирующие, то есть право совершенно свободного употребления...»
2. «...право на самостоятельное гармоническое значение стали приобретать неаккордовые звуки...»
3. «Чрезвычайно широкие выразительные возможности вытекают из многоплановости аккордной структуры... На основе этой общей закономерности возникли глубоко родственные между собой примы...» К ним по Ю. Тюлину относятся:
  4. органный пункт,
  5. полифункциональность. «возникающая непосредственно внутри данной аккордовой структуры»,
  6. полигармония «как вертикальное сочетание разных гармонических образований в виде аккордов или двузвучий»,
  7. политональность,
  8. внетональность, при которой «временно образуется некая, нейтральная в тональном отношении, по существу модуляционная зона, в которой не выступают достаточно ясно (или совсем не выступают) тональные центры».
  9. «Кажущаяся атональность... в которой тонально-ладовая организация наличествует в усложненном, более или менее скрытом виде».
  10. Полнладовость, «понимаемая как относительное вертикальное соотношение разных, противоречащих друг другу ладовых образований».
  11. Ладовое обогащение, «выражающееся во введении новых ладов, главным образом в качестве отдельных мелодических и гармонических оборотов».
  12. Мелодические связи, которые в современной музыке «в сущности определяют все гармоническое развитие... предоставляя ему большую, можно сказать неограниченную свободу

в соотношениях любых аккордов и тональностей всей «хроматической» ладо-гармонической системы».

13. «Раскрепощение» голосоведения, заключающееся в том, что оно освобождается от подразумеваемых элементарных ладовых связей тонов и аккордов».

14. Особые приемы голосоведения, вызванные тем, что «в современной музыке наблюдается частичное, а иногда и полное освобождение от веками установленных «правил» голосоведения».

15. Изменение роли тоник, которая в новой музыке может не быть консонантной<sup>1</sup>.

Попробуем рассмотреть названные черты современной гармонии в свете высказанных ранее соображений о двух сторонах гармонии — о выборе и сочетании. Все отмеченные признаки оказываются так или иначе связанными с этими линиями, причем по сравнению с классической гармонией отношения между ними оказываются усложненными.

Совершенно очевидно, что пункты 1—7 приведенного выше списка отмечают характерное свойство современной гармонии — ее диссонантность. Эта диссонантность возникает путем усложнения основного элемента оси выбора классической гармонии, а именно трезвучия. Повторяем — в гармонии XVIII—XIX веков именно трезвучие было определяющим для всей системы. Септаккорды и отдельные нонаккорды были преимущественно производными образованиями. В гармонии нашего времени они выступают наравне с трезвучиями как самостоятельные единицы. Более того, как указывается в первом пункте, линия выбора расширяется, «удлиняется» вовлечением в число ее элементов и более сложных терцовых по составу, диссонирующих ундецим — и даже децимаккордов. Они применяются, впрочем, нечасто. Обычно они могут быть отнесены к полигармонии. Но суть остается. Введение диссонансов есть не что иное, как внесение в единицы выбора проекции сочетания.

В зачаточной форме это имеет место уже в септаккордах. Значительно сильнее этот принцип проекции оси сочетания на ось выбора сказывается в нонаккордах и, особенно, в еще более сложных аккордах многогерцовой структуры. По сути дела все они уже представляют явления полифункциональности. Присоединение четвертого (а тем более пятого и шестого) терцового звука к трезвучию равносильно привлечению к нему — представителю определенной функции — элемента (или, соответственно — элементов) иной функции. Таким образом, в одновременности симультанно образуется такая единица оси выбора, которая включает одну или даже несколько единиц, возможных ранее в классической гармонии только в последовательности, сукцессивно<sup>2</sup>. Это значит, что

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. - В кн.: Вопросы современной музыки. Л., 1963, с. 113—154.

<sup>2</sup> В классической гармонии и отдельные септаккорды (V, VII, II ступеней), позже и некоторые нонаккорды (V ступени, а под конец «эры» классической

на ось выбора «проецируется» ось сочетания. Сказанное относится и к аккордам неаккордовых звуков (пункт 2), и к многоплановости аккордовых структур (пункт 3), и к органичным пунктам (пункт 4), к полифункциональности, полигармонии и политональности (пункты 5, 6, 7).

Само перечисление различных проявлений общего принципа проекции оси сочетания на ось выбора дает представление об известной градации яркости, различимости соотношения этих двух линий. В зависимости от числа привносимых элементов (звуков, не относящихся к первоначальным единицам классической гармонии, их конкретного оформления — здесь значительна роль фактуры) эта проекция отдельных штрихов может достигать степеней настоящего переплетения оси выбора с осью сочетания. В наиболее чистом виде такое переплетение, пересечение обеих осей наблюдается в случае прямой интеграции горизонтали и вертикали, то есть превращения первой во вторую и наоборот<sup>1</sup>.

Все характерные для современной музыки усложнения вертикальной структуры аккордов соотносятся с первоосновой гармонии — трезвучием. Более того, именно поэтому современную гармонию можно выделить как актуальную категорию музыкального языка, сохраняющую свою автономность и отличающуюся от других принципов звуковысотной организации. Следует лишь согласиться с утверждением Ю. Тюлина: «В современной гармонии можно проследить, что терцовые аккорды часто уступают место другим, но все же постоянно как бы «режиссируют» гармонические средства и в ответственных моментах выступают на первый план»<sup>2</sup>. Однако различные проявления одного и того же процесса — обогащения, «удлинения» линии выбора — приводят к значительному умножению числа трезвучий, возможных в современных ладотональных системах. В приведенном выше списке признаков современной гармонии отмечено ладовое обогащение. На самом деле применение самых различных, мгновенно сменяющих друг друга ладов приводит к их объединению в многозвучные системы. Наиболее часто применяемой системой является выросшая на основе десятизвучкового мажоро-минора (миноро-мажора) двенадцатизвучковая мажоро-минорная (миноро-мажорная) система, по-

гармонии также диакорда II ступени) играли роль самостоятельных единиц выбора. Но они всегда воспринимались как производные от трезвучий, что подкреплялось фактом их прямого или запаздывающего, но всегда имеющего место разрешения в трезвучие. Основной единицей выбора было именно последнее. Септ- и диакорды здесь рассматриваются как носители указанной проекции, потому, что в современной гармонии они или равноправны трезвучию или даже преобладают над ним.

<sup>1</sup> В случаях интеграции небольшого числа звуков, образующих одну из типичных организаций звукового материала (например тон — полутон), природа универсальности ее звукового материала, определить названные линии на базе используемых здесь понятий — затруднительно, а зачастую и невозможно. Но диакорфия находится уже вне пределов гармонии.

<sup>2</sup> Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение, с. 111.

лучившая название «хроматической тональности» (Ю. Холопов) или «расширенной диатоники» (М. Скорик)<sup>1</sup>. Не вдаваясь в детальное описание этой системы, а равно и других систем, включающих множество строго диатонических ладов или хроматических «искусственных» ладов (целотонной гаммы, гаммы тон — полутон, полутон — тон и родственных им), нужно отметить, что само богатство звукового состава этих систем создает почву для приумножения числа даже простейших элементов — трезвучий. Если учесть, что в современной музыке на любом звуке возможно любое трезвучие, то ясно, что в двенадцатизвуковой системе может возникнуть двенадцать мажорных и двенадцать минорных трезвучий. Таким образом выбор значительно возрастет. Если к этому добавить трудно обозримое множество созвучий, возникающих в такого рода системах на основе описанного выше принципа проекции оси сочетания на ось выбора, то число различных гармонических вертикалей становится очень большим. Этот факт создает одну из самых серьезных трудностей, возникающих при опытах построения единой теоретической концепции современной гармонии и тем более — при попытках создания инструктивных пособий и руководств по этому предмету.

Образование сложных ладовых систем равнозначно обогащению как оси выбора, так и оси сочетания в пределах одноголосия, и вследствие этого — и в области гармонии. Общие закономерности действуют на различных уровнях. Однако в силу того, что число гармонических единиц возрастает в несравненно большей степени, чем число мелодико-ладовых элементов горизонтали, именно линия выбора в гармонии оказывается наделенной практически неисчерпаемыми возможностями.

Обусловленные указанной проекцией линии сочетания обогащение и усложнение оси выбора не могут не оказывать существенного влияния на самые принципы сочетания. По сравнению с классической гармонией они претерпевают существенные изменения. Для того, чтобы пояснить сущность перемен в этой области, необходимо еще раз подчеркнуть, что закономерности последовательных аккордов (в инструктивной литературе они сформулированы в общезвестных «правилах») сложились в условиях ограниченности выбора, его строгой регламентации. Эти закономерности преследовали цель максимального обеспечения сохранности определенных свойств звукового материала. К ним относятся семиступенная диатоника и трезвучия в качестве основной единицы выбора в пределах этой диатоники. Ограниченность выбора предопределяла простоту сочетания, направленного всегда на максимально рельефное выявление свойств, вытекающих из самого материала, особенно из диатоники обычного мажора. Ясно выраженная гармоническая функциональность, принцип модуля-

<sup>1</sup> Скорик М. Особенности лада музыки С. С. Прокофьева. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.

ции, представляющие собой не что иное как перенесение простых законов сочетания на измененный внешне и качественно тождественный материал (введение новой тональности с сохранением основных признаков выбора), — все это было направлено на четкое разграничение основных двух осей. Конечно, было бы преувеличением сказать, что они не воздействуют друг на друга. Они, естественно, соприкасаясь, взаимно «проецировались». Однако разграничение их было настолько четким, что эти «проекции» носили лишь зачаточный характер. Они занимали столь незначительное место в общей картине классической гармонии, что ими можно было пренебречь. Именно поэтому можно было рассматривать и трезвучие и производный от него септаккорд как представителей одной функции, не вдаваясь при этом в различия, которые между ними существуют. Лишь по мере обогащения гармонии в XIX веке стало ясно, что не только чисто функциональная сторона играет роль в гармонии, но и мелодические связи оказывают на нее очень большое влияние. Признание этого факта есть выражение осознания все возрастающей роли проекции оси сочетания на ось выбора.

Расширение оси выбора, которое в XX веке приобрело основополагающий для гармонии характер, повлекло за собой решительные изменения в линии сочетания.

Тот факт, что основной единицей выбора может стать любое созвучие и даже — любое созвучие может стать центральным, предопределяет так называемую эмансипацию диссонанса. Отношение к диссонансу изменилось потому, что диссонанс стал органической частью (по выше указанным причинам), неотъемлемым элементом основной единицы выбора. Наряду с единственно возможными для музыки XVIII — XIX веков мажорными и минорными трезвучиями — консонирующими элементами выбора — в XX веке и любые диссонирующие созвучия могут стать такими единицами. Сразу же возникают вопросы, как определить эти единицы? Главным критерием может служить их повторяемость. Речь идет не только о буквальной повторяемости одного и того же созвучия и его транспозициях. Важна повторяемость основных качеств, определяющих характер таких вертикалей. Определенный уровень диссонантности, расположение звуков вертикали — все это при условии достаточной временной протяженности, общей роли в сочинении может сделать созвучие такой основной единицей. Естественно, что диссонанс не требует в этих условиях разрешения. Он перестает быть средством достижения цели (как это имело место в классической гармонии), а сам становится целью.

Это новое отношение к диссонансу накладывает отпечаток на всю линию сочетания. Отмеченные Ю. Тюлиным внетональным образом связаны именно с фактом внедрения диссонанса в качестве составного элемента основной единицы выбора. В этом



сказывается другая сторона современной гармонии — проекция оси выбора на ось сочетания. Она особенно отчетливо проявляется в изменившемся отношении к диссонансу, более не требующему разрешения. Но даже тогда, когда сочетаются консонирующие единицы выбора — трезвучия, — эта проекция играет значительную роль. В музыке XX века довольно часто можно наблюдать последования одних трезвучий — только мажорных или только минорных, иногда перемежающихся. В силу того, что таких трезвучий на основе сложных ладовых систем возникает, как уже отмечалось, много, то их успешные сочетания оказываются чрезвычайно разнообразными. Более того, они как правило не определяются гармонико-функциональными закономерностями. Такие ряды трезвучий (или ряды более сложных аккордов) зачастую выступают в параллельном движении (микстура, «утолщенный голос») или же на основе мелодических связей. По мнению Ю. Тюлина, последние имеют необычайно важное значение в современной гармонии (пункт 12). В случае применения ряда функционально неопределенных трезвучий эти связи оказываются единственным скреплением в процессе сукцессивного сочетания таких единиц выбора, которые в силу самой многочисленности не могут управляться единым центром (тоникой в традиционном понимании).

Отмеченные в пунктах 13 и 14 «раскрепощение» голосоведения и его особые приемы также представляют собой проекцию оси выбора на ось сочетания. Почти нормативное для современной музыки применение параллельных диссонантных ходов в двух и более голосах, комплексное голосоведение, нарушения плавности голосоведения — все это является прямым следствием обогащения выбора и его отражения в сочетании.

Итак, в современной гармонии имеет место своеобразное пересечение двух основных осей — выбора и сочетания. Ведущая роль принадлежит тому, что выше было названо проекцией оси сочетания на ось выбора. Однако и обратное явление имеет место. Эти проекции приводят к значительному усложнению гармонического языка. Если раздавались и раздаются голоса, упрощающие современную музыку в трудности для понимания, то они вызваны в немалой степени именно указанным пересечением, названными проекциями. Но вместе с ними необычайно расширяются и выразительные возможности музыкального языка. В руках мастеров эти возможности находят убедительное воплощение и тем самым оправдывают известные трудности слушания музыки XX века.

Нечто похожее происходит в других искусствах, в частности в поэзии. В ней, вернее в поэтическом языке, в его поэтической функции имеет место «проекция оси выбора на ось сочетания» (Р. Якобсон). Вероятно, поэтому поэзия, особенно современная поэзия, всегда труднее для понимания, чем обычная речь. И тем не менее ряды любителей поэзии, в частности современной, не

редеют. Об этом метко писал советский литературовед Б. Ларин: «Для поэтов способность забвения, преодоления традиции не менее важна, чем высокая культурность. В меньшей мере это свойственно и нужно пассивным их современникам. Они руководствуются в испытании поэзии именно выучкой, памятьливостью, начитанностью... убеждены в своем праве на легкое (по старине) и непереносимое понимание. Со всем этим, рано или поздно... они доходят (в большинстве) до понимания поэтических своеобразий, — очевидно, не благодаря учености»<sup>1</sup>.

Эти слова полностью можно отнести к музыке и ее слушателю! И причины, определяющие затруднительность понимания современной поэзии и музыки, сходны. При всем различии этих искусств в них (и не только в них) наблюдается сходство в путях усложнения и обогащения их языка. Именно это сходство, наряду с другими, изложенными в начале причинами, позволяет проводить некоторые параллели между ними.

Аналогия между гармонией и языком (речью) в его поэтической функции представляется плодотворной не только потому, что дает возможность наблюдать явления сходные. Пересечение двух осей — выбора и сочетания — в поэзии и музыке проявляется по-разному. При всем неравенстве посылок сравнение представляется правомерным, поскольку корни явлений общие. И не только для этих сфер, а для человеческой деятельности вообще.

Рассмотрение различных явлений современной гармонии в аспекте выбора и сочетания здесь только намечено. Требуется относительно подробное описание фактов современной музыки, чтобы попытаться создать стройную и хотя бы относительно полную картину тех характерных черт, которые определяют ее своеобразие. Эта задача может быть решена на основе изучения достаточно большого числа конкретных музыкальных произведений и обобщения данных, собранных в результате наблюдений над ними. Этот испытанный путь исследования позволит сделать более глубокие выводы относительно функционирования системы выбора и сочетания в музыке.

## II. ЗВУКОВОЙ МАТЕРИАЛ

Задачей данного очерка является характеристика многозвучных систем, служащих основой образования частных, более или менее индивидуализированных ладов<sup>2</sup>. Поскольку в музыке XX века обилие ладообразований приводит к утрате той всеобщности, стандартизации лада, которая была свойственна

<sup>1</sup> Ларин Б. А. О разновидности художественной речи. — В кн.: Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1947, с. 42.

<sup>2</sup> Предельным случаем этой индивидуализации является серийная музыка. Серия, то есть лад, понимаемый только как известный порядок, а не как система

минувшим эпохам, то представляется целесообразным попытаться найти общие принципы, охватывающие максимум разнообразных явлений и остающиеся при этом простыми и легко обозримыми. Рассмотрение многообразия ладов как результата выбора и сочетания (при этом на уровне звукорядов преимущественное внимание следует уделить именно выбору, поскольку сочетания здесь очень простые) позволяет свести множество явлений к небольшому числу общих начал.

Принцип выбора и сочетания (селекции и комбинации, парадигматики и синтагматики) действует на всех уровнях звуковысотной организации музыкального произведения. Тот факт, что в различные исторические эпохи складываются типичные для каждой из них признаки лада и гармонии, позволяет установить основные тенденции в развитии музыки. Хотя данная работа не ставит перед собой цели рассмотрения исторического аспекта становления звуковысотной организации, тем не менее отдельные наблюдения, касающиеся музыки прошлого, необходимо привести. Это вызвано не только необходимостью хотя бы беглого обращения к показу генезиса отдельных явлений. В небольшой степени это «касание прошлого» связано с тем, что, как уже отмечалось, все установившиеся в теории и особенно в учебной литературе понятия опираются на стили музыки прошедших времен (преимущественно XVIII—XIX веков).

В области учения о ладе это сказывается прежде всего в том, что в основе его лежит, как правило, жесткое представление о семиступенности. Хотя последняя действительно имеет непреходящее для нашего времени значение, тем не менее освещение характерных для современной тональной (именно тональной) музыки XX века многозвучных ладовых образованный является ключом к пониманию закономерностей как конститутивных признаков этой музыки, так и ее исторических корней.

Семиступенные лады можно рассматривать как результат выбора определенных звуковых отношений и самих звуков из всей многообразной массы возможных высот<sup>1</sup>. Оставляя в стороне вопрос об акустико-музыкальных системах (пифагорейской, натуральной, темперированных и прочих) здесь достаточно заметить, что общая тенденция в развитии ладов заключается в движении в сторону обогащения их звукового состава. В самом деле — семиступенность можно легко представить как «заполнение пробелов» пентатоники. «Хроматизация» звукорядов (не всегда однозначная с хроматизацией ладов) является

---

тяготений, устанавливается заново для каждого произведения. Двенадцатизвучная серия представляет собой гипертрофию принципа сочетания при полном аннулировании принципа выбора. Эта односторонность — одна из причин того, что серийная музыка требует для понимания значительной подготовленности со стороны слушателя.

<sup>1</sup> Точно так же можно рассматривать и пентатонику и другие малозвучные лады (так называемые протодиадонические лады).

следствием дальнейшего расширения звукового материала, привлечения все новых звуков к ладообразованию. Этот процесс, бурно протекавший на протяжении XIX и первой половины XX века, проявлялся двояко. В чисто мелодическом плане он приводил к обогащению звукоряда. С другой же стороны, не без сильного воздействия гармонии, происходило суммирование устоявшихся ладовых форм. Это относится прежде всего к взаимнопроникновению семиступенных ладов, хотя в XX столетии можно отметить, по-видимому, в связи с интересом многих композиторов к арханке, и тенденцию к объединению более простых ладов, что приводит порой, как будет показано ниже, к своеобразным результатам в области гармонии.

Совершенно очевидно, что обогащение звукового материала, значительное увеличение числа звуков отдельных ладов, создает большие возможности построения в пределах темперированного строя (поскольку в настоящей работе речь идет исключительно о музыке, основанной на этом строе) сотен различных ладообразований. Их перечисление вполне возможно. Более того, многие из них как будто реализуются в конкретных мелодических образованиях в произведениях современной музыки.

Однако подход, заключающийся в описании звукового состава отдельных, изолированных образцов, страдает существенными недостатками, прежде всего сложностью. Обилие звукорядов труднообозримо. Но важнее другое. Бесспорно, что лад реализуется в интонации. Это, естественно, отражается и на его звукоряде, так как любой звук появляется в процессе интонирования. Было бы, однако, неверным отождествлять лад и интонацию. Теория музыки никогда не ставила перед собой задачи описания, например, семиступенного мажора во всем разнообразии возникающих на его основе интонаций. Есть ли необходимость рассматривать любое построение, отличающееся от стандартного семиступенного лада, как самостоятельный лад? Думается, что нет. И не только из-за сложности такой процедуры и нечеткости возникающей при этом картины, охватывающей несколько сотен образцов (хотя соображения простоты должны приниматься во внимание во всяком исследовании). Существеннее то, что понятие интонации и понятие лада относятся к разным уровням теоретической абстракции. На основе любого лада реализуется множество интонаций. Интонация, несмотря на факт существования исторически устойчивых интонаций, является главным носителем индивидуального начала в музыке. Именно она делает каждое произведение самостоятельным, непохожим на остальные. Интонируя тему, можно узнать произведение.

Иное дело — лад. Если информацию о каком-либо произведении ограничить тем, что оно разворачивается в мажоре (или каком-то другом ладе), то нельзя определить, о каком конкретно образце музыкального искусства идет речь. Лад относится к

типизирующим факторам. В силу этого, задача исследования ладов современной музыки должна решаться как выявление наиболее общих, типических ладообразований, лежащих в основе большого числа единичных явлений, объединяющих последние в немногочисленные, легко обозримые группы.

Для решения этой задачи принцип выбора (селекции) и сочетания (комбинации) оказывается весьма пригодным. Любые ладообразования можно представить как выбор из определенного множества звуков и последовательное сочетание выбранных звуков. Легче всего было бы сказать, что имеется одно и только одно универсальное множество, на почве которого и происходят акты выбора и сочетания. Однако внимательное изучение вопроса приводит к мысли, что исторически сложилось несколько типов многозвучных объединений, которые служат материалом (звучным музыкальным материалом) для построения множества единичных ладообразований. Рассмотрению этих типов музыкального материала посвящается дальнейшее изложение.

Универсальный, двенадцатизвучовой музыкальный материал можно рассматривать как результат суммирования отдельных ладов, в частности мажора и минора. Со времени Г. Катуара в отечественной литературе по вопросам гармонии прочно укоренилось понятие мажоро-минора, а также миноро-мажора. Позже, в работах А. Должанского и особенно Л. Мазеля, мысли о взаимопроникновении ладов нашли дальнейшее развитие, продолженное затем в ряде исследований других авторов. Неслучайно все труды, в которых объединение семиступенных ладов рассматривается как средство обогащения ладового мышления, направлены на объяснение явлений современной музыки. Это подсказано композиторской практикой XIX—XX веков. На ранних порах исторического процесса формирования ладов путь к расширению лада вел преимущественно через заполнение промежутков в звукоряде. В более же позднее время установившиеся прочно ладовые стандарты, особенно мажор и минор, стали объединяться в многозвучные. Лад можно рассматривать как «выборку» из этих систем, как их частичное проявление.

В дальнейшем изложении лады будут рассматриваться преимущественно со стороны состава их звукоряда. Хотя лад не ограничивается одним лишь звукорядом, нельзя преуменьшать значение последнего. Применительно к ладовому строению современной тональной музыки справедливо утверждение Ю. Холопова: «Лад следует понимать как такую систему звуков и звуучий (подчиненных одному центральному звуку или аккорду), которая выражается системой звукоряда. Своеобразие, характерность звукоряда—специфический признак, регулирующий различие между ладами. Само собой разумеется, лад нельзя отождествлять со звукорядом. ...Лад есть структура

звукоряда (разумеется целесообразно организованного)»<sup>1</sup>. Этот, на первый взгляд, возвращающий к давним представлениям о взаимоотношениях понятий лада и звукоряда подход Холопов подкрепляет глубокими и убедительными соображениями об особенностях ладов музыки нашего времени. Изменения самого характера внутрिलाдовых связей, ослабление функциональных отношений, на самом деле требуют некоторого пересмотра установившихся теоретических положений. Звукоряд является «первым приближением» в теоретическом описании лада и изучение его приобретает существенное значение, хотя оно знаменует собой лишь один шаг на пути исследования музыки XX столетия. Поскольку теория музыки еще не выработала однозначных и безупречных определений своих основных понятий, разделяя в этом отношении участь не только гуманитарных, но отчасти и естественных наук, то зачастую встречаются трудности дефинирования основных понятий. Подробнейшее обсуждение вопроса о природе диатоники и хроматики, проведенное Л. Мазелем, показывает, насколько неодинаково пользуются этими понятиями разные авторы. Представляется небесполезным опыт применения некоего подобия аксиоматического метода в теории музыки. Этот опыт заключается в том, что за исходные принимаются некоторые формальные определения. Они выбраны, естественно, на основе наблюдений над музыкальными явлениями. Трудности, возникающие при попытке определения по существу таких понятий как диатоника и хроматика, заставляют обратиться к их формальной дефиниции<sup>2</sup>.

В данной работе приняты следующие определения (только для мелодических построений, так как даже очень простая гармония неизбежно вносит в звуковую материал дополнительные элементы):

1) к строгой диатонике относятся такие лады, звукоряды которых в квинтовом разложении состоят из максимально семи членов, а их числовые индексы образуют непрерывные ряды, причем самый большой индекс не превышает шести;

2) к расширенной диатонике относятся лады, звукоряды которых в квинтовом разложении состоят из максимально семи членов, а их числовые индексы образуют неперIODические прерывные ряды, причем величина разрывов не превышает шести;

<sup>1</sup> Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессенана. — В кн.: Музыка и современность. М., 1971, вып. 7, с. 268.

<sup>2</sup> Представляется слишком узким определение Л. Должанского, предлагавшего «диатоническим называть не всякий полный разноступенный звукоряд (то есть не всякий секундовый звукоряд), а только такой, который содержит пять больших и две малых секунды (то есть пять интервалов объемом в две ступени и один тон каждый и два интервала объемом в две ступени и полтона каждый), расположенных определенным образом, а именно периодически, в чередовании: три больших — одна малая — две больших — одна малая...» См.: Должанский А. Некоторые вопросы теории лада. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972, с. 19.

3) к строгой хроматике (возникающей как надстройка над диатоникой) относятся лады, звукоряды которых в квинтовом разложении состоят из более чем семи членов, причем, по крайней мере, один индекс больше шести;

4) к свободной хроматике относятся лады, звукоряды которых в квинтовом разложении, независимо от числа членов, обнаруживают периодическую прерывность («искусственные лады»).

Понятия диатоники и хроматики относятся к ладам. Эти понятия неприменимы к многозвучным системам, возникшим из расширения и объединения ладов. Звукоряды систем всегда хроматические, но образуемые путем выбора из систем лады могут быть или диатоническими или хроматическими.

Необходимо отметить следующие свойства систем:

1) взаимопересекаемость, сказывающуюся в том, что многие звуки различных систем совпадают точно или энгармонически; это приводит в ряде случаев к полному или почти полному совпадению звукового состава ладов, выходящим из разных систем. Вопрос о том, к какой из систем отнести данный лад, решается в каждом случае на основе анализа контекста;

2) иерархичность систем, а также ладов. Диатоника включает все известные типы протодиатонических ладов (тринорды, пентатонику); система объединенных ладов расширенной диатоники включает строго диатонические лады; система строгой хроматики охватывает всю диатонику; наконец, система свободной хроматики может объединить весь звуковой материал во всем его разнообразии.

В дальнейшем изложении будут применяться следующие обозначения:

К — квинтовый шаг;

М — мажорная тональность или мажорное трезвучие;

м — минорная тональность или минорное трезвучие;

— (знак минуса) — нисходящий ряд чистых квинт;

+ (знак плюса) — восходящий ряд чистых квинт;

0, 1, 2, 3, 4... — индексы, означающие число шагов чистых квинт.

Представление различных звукорядов в виде квинтовых рядов (квинтовое разложение) применяется не только в силу древней традиции. Квинта, а также кварта позволяют представлять любые звукоряды при помощи одного мерла. Ни терция, ни секунда не могут выполнять такой роли. Чистая кварта служит здесь мерой, определяющей состав звукоряда<sup>1</sup>.

Общезвестные диатонические лады, относящиеся к строгой диатонике, можно представить в виде непрерывных рядов чистых квинт:

<sup>1</sup> В отличие от трудов А. Оголева здесь показатель удаленности очередной квинты от исходного звука не отождествляется со степенью ладовой динамики, напряженности.



- |                        |                                   |
|------------------------|-----------------------------------|
|                        | $K(0), +K(1, 2, 3, 4, 5, 6);$     |
| 1. Лидийский лад:      | $-K(1), K(0), +K(1, 2, 3, 4, 5);$ |
| 2. Ионийский лад:      | $-K(2), K(0), +K(1, 2, 3, 4);$    |
| 3. Миксолидийский лад: | $-K(3, 2, 1), K(0), +K(1, 2, 3);$ |
| 4. Дорийский лад:      | $-K(4, 3, 2, 1), K(0), +K(1, 2);$ |
| 5. Эолийский лад:      | $-K(5, 4, 3, 2, 1), K(0), +K(1);$ |
| 6. Фригийский лад:     | $-K(6, 5, 4, 3, 2, 1), +K(0).$    |
| 7. Локрийский лад:     |                                   |

Предлагаемое разложение по хвнтам делает весьма наглядной мелодическую противоположность следующих пар ладов: лидийского и локрийского, ионийского и фригийского, миксолидийского и эолийского, а также самопротивоположность дорийского лада. Мелодическая противоположность выявляется в том, что одинаковые числовые показатели имеют место при неодинаковых знаках ( $-$  и  $+$ ) в формулах соответствующих ладов.

Для более сложных ладов это дает возможность быстро найти мелодически им противоположные. Для этого достаточно заменить соответственные знаки при индексах данного лада.

Объединение всех этих ладов в общую систему при единой тонике  $-K(0)$  — образует тринадцатизвучковой звукоряд:



Такое объединение — достаточно богатый материал, из которого путем выбора можно образовать множество ладов не только семиступенных, но и многоступенных. Эта система может выступать и в качестве единого хроматического лада. Следует, однако, заметить, что эта система, генетически возникшая из объединения всех натуральных ладов при общей тонике, не была, по-видимому, магистральным путем образования многозвучного музыкального материала. Нельзя не учитывать, что возрождение интереса к натуральным ладам (кроме мажора и минора) имело место после периода интенсивного формирования мажоро-минора как единой, объединенной системы, получившей широкое распространение в практике и, по этой причине, освещение в теории. Более того, надо полагать, что именно мажоро-минор и миноро-мажор послужили почвой для привлечения в сферу профессиональной музыки натуральных ладов, что, как известно, имело характер бурного процесса в русской, а под ее воздействием и во всей европейской музыке второй половины XIX столетия. Эта система чаще всего проявляется как вариант двенадцатизвучковой системы, о которой речь будет ниже.

Тринадцатизвучковая система позволяет — и это есть проявление иерархичности систем — путем выбора образовать лады расширенной диатоники. К ним относятся:

- 1) мелодический минор<sup>1</sup>;
- 2) мелодический мажор;
- 3) лидийско-миксолидийский лад (лидийский с VII низкой ступенью);
- 4) эолийский лад с V низкой ступенью;
- 5) локрийский лад с IV низкой ступенью;
- 6) дорийско-фригийский лад (дорийский с II низкой ступенью);
- 7) лидийский с V высокой ступенью;
- 8) мелодический минор с II низкой ступенью, а также производные от него: имеющие основным звуком любые из его ступеней при сохранении звукоряда;
- 9) гармонический мажор;
- 10) гармонический минор;
- 11) другие лады с увеличенной секундой<sup>2</sup>.

В квинтовом разложении эти лады можно представить следующим образом:

- 1) —K(3, 1), K(0), +K(1, 2, 3, 5);
- 2) —K(4, 2, 1), K(0), +K(1, 2, 4);
- 3) —K(2), K(0), +K(1, 2, 3, 4, 6);
- 4) —K(6, 4, 3, 2, 1), K(0), +K(2);
- 5) —K(8, 6, 5, 4, 3, 2), K(0);
- 6) —K(5, 3, 1), K(0), +K(1, 3, 5);
- 7) K(0), +K(2, 3, 4, 5, 6, 8);
- 8) —K(5, 3, 1), K(0), +K(1, 3, 5);
- 9) —K(4, 1), K(0), +K(1, 2, 4, 5);
- 10) —K(4, 3, 1), K(0), +K(1, 2, 5).

Лады, представленные здесь в пунктах 5 и 7, в указанной тринадцатизвуковой системе могут образовываться от ее второго и, соответственно, двенадцатого звуков. Построение их от основного звука вводит новые элементы. При общей тонике эти лады образуют пятнадцатизвуковую систему, дающую весьма богатые возможности ладообразования (помимо названных ладов). Ее проявления можно найти в произведениях Б. Бартока, Э. Сухона и близких им по стилю и фольклорным истокам композиторов.



<sup>1</sup> О ладах, названных в пунктах 1—8, см.: С о х о р А. О природе и выразительных возможностях диатоники. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. М.: Л., 1965, вып. 4. См. также: Б о ч к а р е в а О. О некоторых формах диатоники в современной музыке. — В кн.: Музыка и современность. М., 1971, вып. 7.

<sup>2</sup> О ладах, названных в пунктах 9—11 (с увеличенной секундой), см.: Г о р к о в с к и й А. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.

В данном фрагменте из входящей в сюиту «На вольном воздухе» пьесы «С барабанами и дудками» Барток пользуется одновременно двумя ладами из сферы расширенной диатоники. Нижний голос обрисовывает звукоряд мелодического минора (тональный от лада, схема которого дана в пункте 8 таблицы ладов расширенной диатоники. В данном случае этот лад дан Бартоком с узором на V ступень (аналогично доминантовому). Как видно, он содержит шесть звуков, расположенных по целым тонам и «обораченных» полутонами. Расширенная диатоника в данном случае выявлена необычайно ярко двумя «представителями». В целом она выявлена девятью звуками (из четырнадцати), но наиболее для данной сферы характерными, а именно тахими, которые образуют три интервала увеличенной кварты (*до — фа-диез, ре — соль-диез, си-бемоль — ми*) и интервал уменьшенной квинты (*ми — си-бемоль*). Эти характерные интервалы не оставляют сомнения в принадлежности данного отрывка именно к расширенной диатонике.

Строго хроматические лады оказались наиболее распространенной и стандартизированной группой. Это обстоятельство является следствием исторического развития не столько мелодико-ладового мышления, сколько гармонического. Нет сомнения, что гармония влияла и на обе формы диатоники. Но влияние гармонии оказалось особенно сильным в сфере образования таких простых, но имеющих первостепенное (значительно большее, чем расширенная диатоника) значение систем, как двенадцатизвуковая мажорно-минорная система и, особенно, двенадцатизвуковая мажорно-минорная<sup>1</sup>.

Если описанные выше системы носили преимущественно мелодический характер (в прошлом), то двенадцатизвуковая система и более богатая, универсальная семнадцатизвуковая сложилась преимущественно в сфере гармонии. Обогащение, взаимопроникновение семиступенных ладов происходило главным образом путем внедрения хроматических и альтерированных аккордов. Поэтому, говоря об этой системе, нельзя не учитывать некоторых сторон гармонии.

В дальнейшем изложении будут применяться следующие термины и обозначения:

Моделью (гармонической) будут называться характерные для ладов, входящих в данную систему, трезвучия. Для мажорно-минорных систем две — большое (мажорное) и малое (минорное) трезвучия (соответственно М и м). Числовые индексы относятся к основным звукам трезвучий. Буквой «П» обозначается трезвучие, параллельное предыдущему.

<sup>1</sup> Эти системы подробно описаны в кн.: К а т у р Г. Теоретический курс гармонии. — М., 1924. См. также: Х о л о в Ю. Современность черты гармонии Прокофьева. — М., 1967; Очерки современной гармонии. — М., 1974; Совершенно явным путем пришел к построению двенадцатизвуковой системы П. Хиндемит. См.: H i n d e m i t h P. Unterweisung im Tonsatz. — Mainz, 1937—1939.

Мелодической системой (Смел) будет называться всякий одно-голосно представленный звукоряд.

Основной гармонической системой (Сго) будем считать такую, в которой модели содержат только звуки, соответствующие Смел.

Вторичной гармонической системой (Сгв) будем называть такую, в которой обе модели (М<sub>и</sub>) образуются на всех ступенях Смел по принципу ассоциативности. Таким образом, в Сгв только основные звуки больших и малых трезвучий (моделей) полностью совпадают с Смел, а терцовые и квинтовые звуки зачастую выходят за ее пределы. Это, с одной стороны, делает данные гармонические системы нерархичными — Сго содержится в Сгв; с другой стороны Сгв, выходя за пределы заданной Смел гармонической системы, обогащает первоначальную систему. История гармонии показывает, что приблизительно так происходило развитие ладогармонических систем в прошлом, в частности на протяжении XIX и в начале XX века.

Гармоническая противоположность выражается в формулах во взаимной смене знаков + и — (аналогично мелодической противоположности, описанной выше) и вместе с этим во взаимной замене обозначений большого {М} и малого {м} трезвучий<sup>1</sup>:

$$M_n = +K(M_1, m_2, m_3, m_4), K(M_0), -K(M_1) = K(M_0, П) + K(M_1, П), -K(M, П);$$

натуральный минор — соответственно:

$$m_n = -K(m_1, M_2, M_3, M_4), K(M_0), +K(m_1) = K(M_0, П), -K(m_1, П), +K(m_1, П).$$

Объединение гармонически противоположных натуральных мажора и минора происходило, как уже отмечалось, на основе гармонии. Их десятизвучковая мелодическая система (Смел) возникает как результат этого объединения. Она может быть выражена следующей формулой, представляющей собой лишь новый вариант схемы, данной Г. Катуаром:

$M_m \equiv mM = -K\{4, 3, 2, 1\}, K(0), +K(1, 2, 3, 4, 5)$ , где знак  $\equiv$  означает взаимозаменяемость, эквивалентность формулы для мажоро-минора и миноро-мажора. В этой десятизвучковой системе могут образоваться путем выбора гармонические мажор и минор, а также мелодические мажор и минор. Каждая из этих пар строится по принципу гармонической противоположности<sup>2</sup>:

$$Mg = K(M_0), +K(M_1), -K(m_1);$$

$$mg = K(M_0), +K(M_1), -K(m_1);$$

$$M_{мел} = K(M_0), +K(m_1), -K(M_1, M_2);$$

$$m_{мел} = K(M_0), -K(M_1), +K(M_1, m_2).$$

<sup>1</sup> Определение гармонической противоположности дано в названной уже работе А. Должанского, а также в других его трудах.

<sup>2</sup> В этих ладах число основных моделей М и м невелико. Остальные трезвучия их основной гармонической системы — уменьшенные и увеличенные. В силу этого они бедны переменными гармоническими функциями. Самостоятельно эти лады выступают не часто, возможно по этой причине. Здесь и дальше для упрощения не приводятся формулы с указанием параллельности трезвучий.

Рассмотрим теперь формулы объединенного одноименного мажоро-минора (приняв за исходный лад мажор) и миноро-мажора (приняв за исходный—минор):

$$\begin{aligned} M_m &= +K(M_1, m_1, m_2, m_3, m_4), K(M_0, m_0), -K(M_1, m_1, m_2, \\ &M_3, m_4); \\ m_M &= -K(m_1, M_1, M_2, M_3, M_4), K(M_0, m_0), +K(m_1, M_1, m_2, \\ &m_3, m_4). \end{aligned}$$

Эти формулы эквивалентны, то есть взаимно заменимы ( $M_m = m_M$ ). Они базируются на десятизвуковой мелодической системе, также обнаруживающей, как отмечено выше, эквивалентность расширенного мажора и расширенного минора.

Как известно, широкое распространение получило и объединение параллельных гармонических мажора и минора ( $M_{pm}$  и  $m_{pM}$ ), формулы которых:

$$\begin{aligned} M_{pm} &= +K(M_1, m_2, m_3, m_4, M_4), K(M_0), -K(M_1); \\ m_{pM} &= -K(m_1, M_2, M_3, M_4, m_4), K(m_0), +K(m_1). \end{aligned}$$

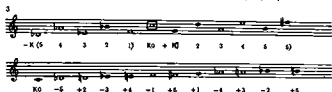
Эти системы также являются противоположными, но не эквивалентными. Они отличаются от описанных выше тем, что в них имеются звуки, совпадающие лишь энгармонически—VI ступень параллельного гармонического минора. Такие звуки являются терцовыми в характерных аккордах объединенного параллельного мажоро-минора и миноро-мажора—мажорного трезвучия III ступени  $+M_4$  в мажоре и минорного трезвучия VI ступени в миноре— $m_4$ . Важно отметить, что они могут выступать как самостоятельные аккорды, представляя соответственно тональность, параллельную основной. В этом случае они несут с собой элемент тонального отклонения. Однако часто (это относится прежде всего к трезвучию— $m_4$ , то есть к аккорду VI минорной ступени минора) они выступают как псевдотрезвучие. Псевдотрезвучием назовем такое нетерцовое созвучие, которое энгармонически совпадает с большим или малым трезвучием. При разрешении названных аккордов в тонiku они выступают как псевдотрезвучия (при усложнении—как псевдосептаккорды) и зачастую соответственно записываются композиторами. Обилие примеров позволяет не приводить их в настоящей работе.

Отмеченные аккорды можно рассматривать и как проявление вторичной гармонической системы ( $C_{gv}$ ) объединения одноименных мажора и минора, о чем будет сказано вкратце в дальнейшем.

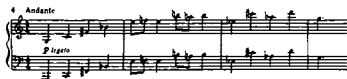
Нельзя, наконец, не отметить, что именно система параллельных мажора и минора была стимулом развития однотерцовых мажоро-минора, миноро-мажора, которые будут рассмотрены ниже<sup>1</sup>. Все это является показателем неоднократно уже отмеченных пересеканности и иерархичности различных звуковых систем, образующих чрезвычайно богатый материал музыки XX века.

<sup>1</sup> Эта роль параллельного мажоро-минора и миноро-мажора была отмечена еще в начале нашего столетия З. Карп-Элертом, как указывает его последователь Ф. Рейтер. См.: Reiter Fr. Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. — Halle (Saale), s. a., S. 119.

Указав системы, сложившиеся из объединений семиступенных ладов и допускающие образование путем выбора множества ладов, включающих как семь, так и меньше или больше ступеней, перейдем к описанию важнейшей двенадцатизвучковой системы. Ее структуру можно представить путем добавления к десятизвучковой системе (мажоро-минорной по происхождению) по одной квинте «справа» и «слева» квинтового ряда последней:  $M_{12} = m_{12} = -K(5, 4, 3, 2, 1), K(0), +K(1, 2, 3, 4, 5, 6)$ .



Не анализируя пока подробно отдельных случаев полного или частичного использования этой системы в музыкальной практике (что будет предметом главы, посвященной принципу сочетания, связи), укажем интересный случай выявления ее двенадцати звуков в начальной теме первой части Сонаты для скрипки и фортепиано Шостаковича:



На основе расширенной двенадцатиступенной системы (Смел) к основной гармонической системе, то есть  $S_{10}$  производной от Смел, прибавляются следующие аккорды  $+K(M_2, m_3), -K(m_2, M_3)$ . Из них аккорд  $+M_2$ , обычно называемый двойной доминантой, а также  $-M_3$ , то есть «неаполитанское» трезвучие, известны по столь многочисленным примерам из музыкальной литературы, что нет надобности их подробно здесь рассматривать.

Аккорд  $-m_2$  в мажоре может быть представлен началом «Лирической прелюдии» — «О цветах» Дебюсси:



Образцом применения этого же аккорда в миноре служит кода «Цыганской пляски» из балета Прокофьева «Каменный цветок»:



Что касается аккорда  $+M_2$ , то в музыке XX века его можно особенно часто наблюдать у композиторов тех стран, где бытует в народной музыке лидийский лад, то есть Чехословакии, Польши, Венгрии<sup>1</sup>.

Вот пример его использования у Л. Яначека в фортепианном сочинении «Спокойной ночи» из цикла «По нехоженой тропинке»:



В меньшей степени связан с мелодической ладовой системой аккорд  $+M_5$  в миноре, где ясно сказывается его функция как модели, образующей три вводных тона к однородной модели  $-M_0$ , являющейся тоникой. Показательным примером может служить окончание вступления к первому акту балета «Золушка» Прокофьева, где этот аккорд появляется на фоне одноименной минор-мажорной системы. Сначала он обрисовывается мелодически, а затем выступает в четвертом такте примера, причем после него следует аккорд хроматической системы — единственный в данном случае (вторично аккорд использован в кадансе):



Итак, основная гармоническая система двенадцатиступенной расширенной диатоники  $Mm$  и  $mM$  выражается следующей формулой:

$S_{12}$  для  $Mm = -K(M_5, M_4, M_3, m_2, M_2, M_1, m_1), (M_0, m_0), +K(M_1, m_1, M_2, m_2, M_3, m_3, M_4, m_4, M_5)$ .

Нужно еще раз обратить внимание на тот факт, что всякая **Смел** и соответствующая ей **Сго** при расширении систем входят в

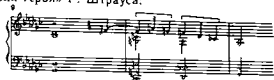
<sup>1</sup> В музыке эпохи *ars nova* (XIV век) этот аккорд встречался часто в кадансах, что было обусловлено типичными мелодическими оборотами с «акциденциями», то есть полутоковыми шагами в трех голосах.

эти последние в качестве их элементов. Так, семиступенная строгая диатоника является частью элементов десятиступенной, а эта последняя — двенадцатиступенной, которая в свою очередь входит в состав хроматки.

Вторичная гармоническая система двенадцатизвучковой системы включает как большие, так и малые трезвучия, построенные на любом звуке Смел<sup>12</sup>. Поскольку многие из них входят в классическое учение о гармонии, а некоторые другие были упомянуты выше, то остается коснуться лишь следующих:

+M<sub>6</sub>, +m<sub>6</sub>, +M<sub>5</sub>, +M<sub>4</sub>, +M<sub>3</sub>, —m<sub>5</sub>, —m<sub>4</sub>, —m<sub>3</sub>.

Эти трезвучия (и производные от них септ- и нонакорды, которые здесь не затрагиваются) играют большую роль в музыке XX века, а в известной мере и в музыке конца XIX века. Приведем сначала образцы использования +M<sub>6</sub>, то есть большого трезвучия, отстоящего на тритон от тоники в мажоре. Вот его появление в «Жизни героя» Р. Штрауса:



Р. Лунс и Л. Тюлле усматривают здесь отклонение в Фа мажор<sup>1</sup>. Такая интерпретация представляется искусственной. На самом деле здесь — ранний пример использования +M<sub>6</sub> в мажоре (Соль-бемоль мажор).

В миноре этот аккорд применил Дебюсси в этюде ля минор № 12 (эгармонически записано как —M<sub>6</sub>):



Сравнительно реже встречается минорное трезвучие, отстоящее от тоники на увеличенную кварту +m<sub>6</sub>. Как образец его применения в мажоре можно привести Юмористическое скерцо Прокофьева:



<sup>1</sup> Louis R. und Thuille L. Harmonielehre. — Stuttgart, 9 Aufl., s. 3., S. 382.



Прекрасным образцом использования  $+M_6$  в миноре служит Скерцо Прокофьева (запись энгармоническая):



Аккорд  $+M_3$  в новейшей музыке выступает чрезвычайно часто, особенно в мажоре («прокофьевская доминанта»). Приведем лишь интересный пример его использования одновременно с  $-M_3$ , то есть неаполитанской субдоминантой. Здесь проявляется мелодическая противоположность:  $+M_3$  образует три восходящих, а  $-M_3$  — три нисходящих вводных тона к  $M_0$ , то есть к тонике. Этот случай наблюдаем в конце второго действия балета «Каменный цветок» Прокофьева:



В миноре  $+m_3$  встречается реже, поскольку его терция энгармонически совпадает с терцией тоникой и мелодическая функция целого здесь менее определенная. Его можно в условиях минора рассматривать как созвучие нетерцового строения (псевдотрезвучия). Тем не менее образцы применения  $+M_3$  в миноре можно найти в современной музыке. Вот один из них, почерпнутый из третьей части Десятой симфонии Шостаковича:



Аккорды  $+M_4$  и  $+M_3$  в мажоре применяются давно, начиная с первой половины XIX века. Они обычно понимаются как проявления параллельного объединения гармонических мажора и минора

(первый) и параллельного и одноименного гармонических мажора и минора (второй). В музыке последнего столетия они выступают и в миноре.

Аккорд  $+M_3$  в миноре встречается реже, чем предыдущие. Вот его использование в кантате «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» Фр. Мартена:



Аккорд —  $m_5$  — минорное трезвучие II низкой ступени выступает, начиная с Шуберта, в мажоре и в миноре. В этом последнем он образует три нисходящих вводных тона к звукам тоник. В мажоре же его можно рассматривать как псевдотрезвучие. Применения этого аккорда столь многочисленны, что нет надобности их здесь приводить.

Аккорд —  $m_4$  звучит довольно часто в музыке конца XIX и XX веков. Вот его использование в мажоре во второй песне из цикла «Le promenoir de deux amants» («Галерея влюбленных») Дебюсси:



В миноре этот аккорд широко применяется как гармоническая субдоминанта параллельного мажора и может быть понимаем как созвучие нетерцового строения (псевдотрезвучие). Многочисленные образцы делают ненужным приведение примера.

Трезвучие —  $m_3$  также можно встретить и в мажоре и в миноре. Не следует забывать, что эквивалентность системы мажора и минора делает их слабо различимыми, определяемыми исключительно тоникой. В мажоре его применил Фр. Мартен в упомянутой уже кантате, где данный аккорд сопровождается другими аккордами  $Cg_{12}$ , в частности  $+M_6$ .



То же трезвучие в миноре, записанное как псевдотрезвучие, встречается в Рапсодии для двух флейт, кларнета и фортепиано Онеггера (на тоническом органном пункте):



Аккорды —  $M_3$  и —  $m_3$  встречаются весьма часто в малотерцовых «цепочках», образующих периодические структуры. Они будут рассмотрены ниже в связи с «искусственными ладами». Тот факт, что Онеггер записал в приведенном выше фрагменте аккорд —  $m_3$  как псевдотрезвучие, не меняет его сущности.

На этом заканчивается обзор аккордов вторичной гармонической системы (СГв), возникающей на почве мелодической двенадцатиступенной расширенной диатоники (Смел<sub>12</sub>).

Необходимо теперь обратить внимание на некоторые явления, связанные с аккордами, которые можно рассматривать как энгармонически равные трезвучиям нетерцовые структуры (псевдотрезвучия, по терминологии Катуара — «ложные аккорды»).

Обратимся к частному случаю — фрагменту из «Электры» Р. Штрауса (4 такта до цифры 68):



Рассматривая данное построение как модуляцию из Фа-диез мажора в До-диез мажор, надо отметить «стержневое» положение первого аккорда третьего такта. И в конструктивно-формальном и в ритмическом отношении он выделяется. Его следует считать общим аккордом обеих тональностей.

Казалось бы, имеются основания, чтобы второе трезвучие примера 19 понимать как созвучие минимонотерцового строения, то есть как следующее псевдотрезвучие:



Нетерцовость строения здесь мнимая. Это созвучие можно считать квинтсекстаккордом VII ступени без квинты и с повышенной терцией в тональности Фа-диез мажор. Эту интерпретацию следовало бы принять, если бы не факт удвоения (в этом случае) альтерированного звука, что вызывает «неправильное» его движение в басу. Поэтому и здесь лучше придерживаться интерпретации этого аккорда как —*m*<sub>4</sub> в Фа-диез мажоре.

Итак, аккорды основной и вторичной гармонических систем (Cg<sub>0</sub>, Cg<sub>1</sub>) расширенных диатоник (Смел<sub>10</sub>, Смел<sub>12</sub>) допускают в ряде случаев две интерпретации. Выбор той или иной из них определяется голосоведением, то есть мелодическими связями гармонии. Подчеркнем, что этот вывод относится к объединению параллельных гармонических мажора и минора, характерные трезвучия которых записываются порой как аккорды терцового строения, а порой как нетерцовые созвучия.

Применяя данный вывод в процессе анализа гармонии, можно значительно ограничить необходимость установления сложных энгармонических связей, выявляя их лишь там, где это действительно нужно и неизбежно, например, при определении модуляций.

Вторичная гармоническая система (Cg<sub>12</sub>) содержит все элементы строгой хроматики, включающей семнадцать звуков, образующих дальнейшее расширение квинтового ряда:



Хорошим примером использования этой системы может служить заключение второй части Сонатины для фортепиано Б. Блахера:



Вплоть до предпоследнего такта основные звуки движущейся модели (мажорной) обрисовывают часть звукоряда двенадцати-ступенной расширенной диатоники. Модель, естественно, включает в качестве неосновных звуки, принадлежащие к хроматике, но здесь подчиненные диатонике благодаря настойчивому применению одной модели. Начиная со второй доли 6-го такта может показаться, что аккорд *соль-диез* — *си* — *ре-диез* является хроматическим. На самом деле звуки *соль-диез* и дальше, на первой доле предпоследнего такта, *до-диез* следует понимать как, соответственно, *ля-бемоль* и *ре-бемоль*. В этом случае указанный аккорд пред-

составляет собой минорное «шубертовское» трезвучие VI ступени гармонического До мажора. К такой записи, какую мы видим в тексте, склонило композитора желание сохранить графический облик модели (здесь — минорной). Этот пример хорошо иллюстрирует значение моделей для образования вторичной гармонической системы.

Катуар считает эту семнадцатизвучковую систему предельной, а трезвучия, содержащие звуки, выходящие за ее пределы, называет «ложными», находя их созвучиями нтерцового строения<sup>1</sup>. Такими являются, по его мнению, —M<sub>3</sub>, —m<sub>4</sub>, —m<sub>5</sub>, хотя он и признает их частое применение. Катуар считает также, что «одновременное употребление такого сложного звукоряда, конечно, невозможно» и указывает, что «одновременно можно пользоваться только двенадцатью тонами нашего ряда»<sup>2</sup>, а затем устанавливает шесть типов таких двенадцатиступенных звукорядов.

Это верно для гармонии XIX века. В более позднее время стали применяться «неожиданные» (с прежней точки зрения) гармонические последования, которые обычно определяются как эллипсис. Эти «неожиданности» есть проявления хроматической системы, расширенной до двадцати звуков, то есть образующей непрерывный ряд чистых квинт, причем со стороны плюс (диезной) их число достигает десяти, а со стороны минус (бемольной) девяти.

23



Естественно, что эта многозвучковая система обладает такой универсальностью, что из нее можно путем выбора образовать любые известные лады и немало таких, которые пока еще не нашли применения в композиторской практике<sup>3</sup>. Эта система возникает путем взаимопронихождения указанной выше семнадцатизвучковой мажоро-минорной системы с особой группой объединения ладов — с однотерцовой системой.

Прежде чем перейти к характеристике последней, надо заметить, что все сложные системы, образовавшиеся путем взаимопронихождения диатонических ладов, зачастую трактуются так, что музыкальный материал четко обрисовывает их подсистемы, то есть лады, составляющие основу объединения в систему.

Охватывая две или несколько диатоник и объединяя их, эта однотерцовая система может последовательно выявлять включенные в нее лады (подсистемы), что напоминает быстрые отклонения в отдаленные (с точки зрения семиступенной диатоники) тональ-

<sup>1</sup> Катуар Г. Теоретический курс гармонии, ч. I, с. 69—70, 86—88.

<sup>2</sup> Там же, с. 69—70.

<sup>3</sup> Большое число таких ладов описано в книге И. Пустыльников «Принципы ладовой организации в современной музыке» (Л., 1979).

ности. Для пояснения можно привести несложный пример — начало «Песни о лесах» Шостаковича:



Здесь ясно отличимы две строгие диатоники — До мажор и Ми-бемоль мажор. Переход от одной к другой совершается без модуляции. Ясно, что обе они образуют объединенную систему одноименной расширенной мажоро-минорной системы До мажор — до минор, в которой III низкая ступень оказывается временным центром.

Раздельное выявление диатоник, входящих в расширенные системы или хроматику, будем называть полидиатоникой. Приведенный пример из «Песни о лесах» Шостаковича дает простейший образец полидиатоники, вычленившейся из одноименной мажоро-минорной системы. Рассмотрим более сложный пример, почерпнутый из Литании Шимановского:



1-й и 2-й такты этого примера четко указывают на одноименную мажоро-минорную систему До, как на основу данного построения (за исключением проходящего звука *до-диез*). В 3-м такте появляется диатоника до-диез минора со II низкой и VI высокой ступенями тональности.

Этот звукоряд можно выразить следующей формулой:

— К (4, 3, 2, 1), К (0), + К (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8).

Как видно, система, схемой которой и является данный звуко-ряд, является тринадцатизвуковой, хроматической. Теперь можно сказать, что Катуар считал предельной возможностью реализации хроматической системы двенадцать звуков, поскольку он не имел в виду полидиатоники. Принимая во внимание эту последнюю, можно сказать, что полидиатоническое использование хроматической системы допускает наличие более чем двенадцати звуков «одновременно», если под этим словом подразумевать материал построения не крупнее пернода.





В приведенной фрагментарной системе (неполном двенадцатиступенном одноименном мажоро-миноре) — эту систему следовало бы нотировать так:



Такая запись грубо искажает тему. Явно полидиатоничные последования в такой орфографии представляются как хроматизмы. Таким образом, становится ясным, что систему следует определять, исходя из интонационного склада музыки, а не из абстрактных положений. В то же время обнаруживается, что полидиатоника возникает на основе хроматики так же легко, как и на почве расширенной диатоники.

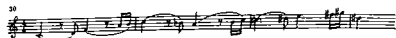
Система мажора, объединенного с лежащим полутоном выше минором (однотерцового мажоро-минора), получила довольно широкое распространение в музыке XX века. Она встречается в сочинениях столь различных композиторов, как Прокофьев, Шостакович, Кабалевский, Хиндемит, Бриттен. Эта система привлекает внимание тех, кто твердо стоит в своем творчестве на почве tonальной (точнее ладотональной) музыки, что, конечно, не означает само по себе совпадения их эстетических тенденций.

Яркий пример этой системы находим в Сонате для виолончели и фортепиано Прокофьева:





Система может обогащаться и элементами мажоро-минора (основанного на взаимопроникновении одноименных ладотональностей). Это заметно на примере 25. Аналогичный случай имеет место в следующей теме из второй части симфонии «Художник Матис» Хиндемита:



Ярко выраженная мелодическая система Мм обогащена здесь VII низкой ступенью До мажора (элементом мажоро-минора).

Для однотерцовой системы Мммел характерно повышение ступеней, что делает интервалы увеличенных прим, секунд, кварт, квинт и октав ее существенными признаками.

Рассмотрим теперь мелодически противоположную систему (обозначается мМмел). Она возникает путем объединения фригийского лада (противоположного мажору) с миксолидийским ладом (противоположным натуральному минору). Формула ее приобретает следующее выражение:

мМмелот = —K (9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1), K (0), +K (1).

Ее звукоряд представляется следующим:



Для однотерцовой системы мМмел характерно понижение ступеней, что делает интервалы уменьшенных кварт, квинт, септим и октав ее существенными признаками.

На основе этой системы возникают лады, описанные А. Должанским<sup>1</sup>.

- 1) фригийский лад с пониженной IV ступенью<sup>2</sup>;
- 2) фригийский лад с пониженными IV и VIII ступенями;
- 3) фригийский лад с пониженными IV, V и VIII ступенями;
- 4) фригийский лад с пониженными IV, V, VII и VIII ступенями<sup>3</sup>.

Эти лады — не «выдумка» Шостаковича, который лишь последовательно и систематически их применяет. Они сложились как

<sup>1</sup> Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. — Сов. музыка, 1947, № 4.

<sup>2</sup> А. Должанский принимал за исходный лад фригийский. Упомянутый Должанским эолийский лад с пониженными IV и VIII ступенями является мелодически противоположным часто встречающемуся варианту однотерцовой системы, в которой миксолидийский лад объединяется с лежащим полутоном выше минором, как это имеет место в приведенной выше теме П. Хиндемита (пример 30).

<sup>3</sup> Примеры музыкальных построений на основе этих ладов обильно приведены в указанной статье А. Должанского, а также в других его трудах, посвященных исследованию музыки Шостаковича.

результат исторического развития музыки. Об этом свидетельствуют образцы (пусть «зачаточных») аналогичных объединений минора с лежащим полутоном ниже мажором, какие можно встретить в произведениях композиторов, оставшихся в русле традиционной гармонии (например, у Метнера). Для иллюстрации приведем начало прелюдии «Каюпа» (№ 22) Дебюсси:



В 1-м — 3-м тактах — ясно выраженный ре минор. В 4-м такте, после трезвучия неаполитанской субдоминанты, появляются два аккорда Ре-бемоль мажора + K ( $M_1$ ) — K ( $M_1$ ). Если рассматривать данный фрагмент как одноголосное построение с «утолщенным» голосом, что возможно благодаря последовательному применению моделей, то и тогда обращает на себя внимание звук ля-бемоль (такт 4), необъяснимый с точки зрения семиступенного ре минора. Благодаря объединению двух тональностей, расположенных одна на полутон ниже другой (ре минор — Ре-бемоль мажор), в ре миноре, наряду с элементами фригийского и дорийского ладов, оказываются пониженными IV, V и VIII ступени.

Примером одновременного возникновения однотерцовых  $M_{\text{от}}$  и  $m_{\text{от}}$ , приводящим к понижению V ступени мажоро-минора, может служить следующий фрагмент из оперы «Электра» Р. Штрауса (цифра 31):



Вокальная партия здесь явно в одноименном Ре мажоро-миноре. В момент появления в ней звука *фа*, определяющего минорный элемент, в сопровождении появляется секстаккорд, который легко объясним как проявление тональности (III ступень), лежащей полутоном ниже, то есть Ре-бемоль мажора. Отсюда и появление пониженной V ступени, к тому же на фоне мажоро-минора.

Однотерцовая система  $M_{\text{от}}$  и противоположная ей  $m_{\text{от}}$  (мелодического) часто вступают во взаимодействие с  $M$  и  $m$  од-

номенными, что создает основу для возникновения большого числа частных ладообразований.

Это приводит к появлению ладообразований, образец которых встречаем в главной партии первой части Второй симфонии Онегера:



Эту тему можно считать построенной во фригийском ладу с пониженными V, VII и VIII ступенями. В основе лежит однотерцовая система мМмел, в которой ре минор объединен с Ре-бемоль мажором с VII низкой ступенью (миксолидийским). Этот последний является частичным выражением мажоро-минорной системы Ммел с тоникой Ре-бемоль.

На основе мелодической однотерцовой системы возникает также основная гармоническая система, выражающаяся формулой:

Ммел го =  $+K(M_1, M_2, m_2, M_3, m_3, M_4, m_4, M_5, m_5, M_6, m_7, M_8)$ ,  
 $K(M_0), -K(M_1)$ .

Противоположна ей:

мМот го =  $-K(m_1, m_2, M_2, m_3, M_3, m_4, M_4, m_5, M_5, m_6, M_6, m_7, M_8)$ ,  
 $K(m_0), +K(m_1)$ .

Обе эти системы чрезвычайно часто встречаются в сочинениях Прокофьева, Шостаковича (особенно последнего) и других композиторов.

Учитывая, что эти системы обогащаются элементами различных видов мажора и минора, а также вступают во взаимодействие с мажоро-минором, и что на этой почве возможен переход ко вторичной гармонической системе, приходится сделать следующий вывод.

В музыке XX века, остающейся на почве ладотональности, выбор аккордов не ограничивается, а ладотональное начало зачастую выражается через полидиатонику. Именно в этом кроются первопричины яркости оформления кадансов (Прокофьев).

Анализ произведений современных композиторов дает обширное поле для наблюдений над проявлениями этих систем в самых различных сочетаниях<sup>1</sup>.

Подводя итог изложенному выше, надо подчеркнуть следующие обстоятельства:

<sup>1</sup> Расширение звуковых систем оказывает воздействие и на структуру аккордов. Этот вопрос будет рассмотрен в главе, посвященной принципу выбора на уровне гармонии, то есть аккордики.

а) для одноименной мажоро-минорной (Мм) системы характерны большие трезвучия бемольной стороны: — К(М<sub>2</sub>, М<sub>3</sub>, М<sub>4</sub>, М<sub>5</sub>); противоположные им — для одноименной миноро-мажорной системы (мМ);

б) для однотерцовой мажоро-минорной системы характерны малые трезвучия диезной стороны: + К(м<sub>2</sub>, м<sub>3</sub>, м<sub>4</sub>, м<sub>5</sub>); противоположные им — для однотерцовой миноро-мажорной системы.

Необходимо учитывать, что любые из этих трезвучий могут возникать и в иных системах в качестве проявлений вторичной гармонической системы (Сгв). Аналитическое решение вопроса о природе того или иного гармонического явления определяется нотно-национным складом произведения, точнее, музыкального построения.

Все рассмотренные выше системы описывались как состоящие из октавных ладов, образующих их подсистемы. На самом деле, хотя октавные лады занимают, пожалуй, первое место по численности, они отнюдь не являются единственно возможными. Наряду с ними в музыке XX века немалое значение приобретают лады узко-объемные и протодиадонические, а также лады, составленные из этих образований<sup>1</sup>. В последнем случае нередко наблюдается выход за пределы привычного представления об октаве как границе лада, за которой происходит лишь повторение звукового состава в новом регистре. На самом же деле в практике музыки XX столетия часто имеет место гипероктавность ладов. При этом они укладываются в описанные выше многозвучковые системы; различие между ними и октавными ладами состоит в том, что хроматические варианты звуков в гипероктавных ладах выступают в разных регистрах, а не в пределах одной октавы (как это имеет место в октавных ладах). Но детальное описание принципов построения таких ладов относится уже к вопросу о сочетании, о связи звуков. Поэтому здесь достаточно ограничиться общим замечанием, относя более подробное освещение таких ладов к главе третьей.

Остается рассмотреть теперь свободную хроматику. Под этим термином подразумевается такая хроматика, которая допускает введение хроматического полутона в любом месте звукоряда и свободный перенос этого полутона. Такая хроматика и называется здесь свободной, поскольку она допускает нерегламентированность записи. Если же представить лады, образующиеся на основе свободной хроматики, в виде диатонического звукоряда (ниже это называется квазидиатоникой), то этот последний окажется бесконечным, нигде не приводящим к повторению основного звука, а включающим лишь энгармонические равенства последнего.

Наиболее распространенными ладами, входящими в свободную хроматику (и в то же время образующими свободную хроматическую систему — материал выбора звуков этих ладов), являются так называемые искусственные лады. Из них особое значение при-

<sup>1</sup> Известна роль пентатоники в музыке нашего века.

обрели целотонная «гамма»<sup>1</sup> (в дальнейшем обозначаемая  $X_c$ ) и «гаммы» тон — полутон ( $X_{tp}$ ) и полутон — тон ( $X_{пт}$ ).

Искусственными будем называть лады хроматической системы, неприводимые к непрерывному квинтовому ряду, причем прерывность этого ряда является периодической или непериодической.

Простейшим, получившим широкое распространение в композиторской практике искусственным ладом является целотонная гамма. Ее структуру можно представить следующей формулой:

$$X_c = K(0), +K(\dots 2, 4, 6, 8, 10\dots)$$

Эта формула сохраняет силу как при направлении квинтовых шагов вверх, так и при направлении вниз, что указывает на самопротивоположность целотонной гаммы. Для простоты в дальнейшем изложении принимается за основу восходящее направление, что придает формуле следующий вид:

$$X_c = +K(2, 4, 6, 8, 10\dots)$$

Представление хроматических, в частности искусственных, ладов в виде периодически прерывного ряда чистых квинт будем называть квазидиатонической формой этих ладов. Выраженная нотными знаками целотонная гамма, построенная по этой формуле, приобретает следующий вид:



В композиторской практике правописание целотонной гаммы обычно упрощается. Тем самым обнаруживается ее хроматическая природа и в то же время затемняется целый ряд особенностей ее строения. Вот возможный вариант вышеприведенной записи:



Характерным признаком целотонной гаммы (как это показывает само ее наименование) является ее структура, основанная на периодическом повторении определенной интервальной ячейки — целого тона, точнее — большой секунды<sup>2</sup>.

Квазидиатоническая форма целотонной гаммы ясно обнаруживает ее существенное отличие от всех форм диатоники и строгой

<sup>1</sup> Слово гамма поставлено в кавычки, поскольку оно не соответствует общепринятому смыслу. С другой стороны, термин лад, особенно в случае целотонности, требовал бы некоторых оговорок, так как потенциальная устойчивость любой ее ступени равносильна потенциальной ее неустойчивости. В дальнейшем изложении кавычки опускаются.

<sup>2</sup> В целотонной гамме имеет место периодичность не только большой секунды, но и большой терции, увеличенной кварты, увеличенной квинты, увеличенной сексты и т. д. Однако для аналитических целей удобно принимать за основу наименьший периодический интервал квазидиатонической формы искусственных ладов.

хроматики. В основной гармонической системе этого искусственного лада полностью отсутствуют большие и малые трезвучия. В качестве единственной модели здесь выступает увеличенное трезвучие. Естественно, что это обстоятельство сильно ограничивает возможности использования только основной гармонической системы. Образцом применения ее в относительно развернутом произведении может служить прелюдия «Паруса» Дебюсси, в которой, наряду с увеличенными трезвучиями, выступают и производные от них (а в конечном счете, от целотонной гаммы) псевдосептаккорды. Эти последние принимают внешний облик реальных септаккордов только при условии энгармонической замены отдельных ступеней целотонной гаммы.

Основная гармоническая система рассматриваемого искусственного лада, базирующаяся на одной модели, не перерастает во вторую гармоническую систему. Отсюда — узость, ограниченность целотонной гаммы как лада, приведшие к тому, что она, пережив на переломе XIX—XX веков период блестящего короткого расцвета, не сыграла большой роли в последующее время.

В XIX столетии целотонная гамма применялась как явление мелодическое на фоне мажоро-минорной системы (Глинка, Даргомыжский, Бородин, Лист). В этом случае она трактовалась как заполнение цепи шестых низких ступеней, что соответствует свойственной целотонной гамме периодичности больших терций, или как цепь седьмых низких ступеней, являющаяся следствием периодичности больших секунд.

Весьма показательным представляется то место «Великой священной пляски» из «Весны священной» Стравинского, в котором тема, построенной на целотонной гамме (тема проводится скрипками и флейтами), противопоставляется движению параллельными секстаккордами по звукам другой транспозиции целотонной гаммы (трубы и валторны). Даже не принимая во внимание дополнительные голоса, прежде всего остинато, здесь следует отметить полноту использования двенадцатизвукового материала свободной хроматики в сочетании с «проекцией» на нее мажоро-минорной системы:



<sup>1</sup> Последний случай встречается, например, в сонате «По прочтении Данте» и в Данте-симфонии Листа.

Хотя принято считать, что только Дебюсси полностью использовал ее гармонические возможности (как видно из предыдущего изложения — не столь уж большие), следует помнить, что в произведениях Римского-Корсакова есть страницы не менее полно использующие эти возможности, как, например, в начале второго действия «Золотого петушка».

Квазидиатоническая форма целотонной гаммы (пример 1) показывает, что она полностью соответствует первому определению.

Она является:

а) незамкнутой, поскольку ни один ее звук не повторяет начального и никакие добавления звуков не приведут к такому повторению;

б) она сводится к прерывному квинтовому ряду, причем его прерывность является периодической, а ее мера равняется двум. Важными особенностями целотонной гаммы являются следующие ее свойства:

в) она делится на две равные части тритоном;

г) она выступает лишь в двух высотных положениях (транспозициях). Последнее ее свойство представляется особенно важным. Две транспозиции целотонной гаммы исчерпывают двенадцатиступенный звукоряд, как это видно на примере Концерта для фортепиано, скрипки и 13-ти духовых инструментов А. Берга:



Прежде чем описать некоторые свойства такого звукоряда, надо указать, что, подобно тому, как отдельные диатонические лады можно рассматривать в качестве частей более высокой ладовой системы, так и целотонную гамму можно считать частью хроматического (следовало бы добавить — и ультрахроматического) звукоряда, включающего двенадцать ступеней. Однако здесь возникает существенное различие между двумя двенадцатиступенными звукорядами. Двенадцатиступенная мажоро-минорная система является регламентированной в пределах октавы, она обладает жесткой, не поддающейся изменениям, структурой. Иначе обстоит дело с двенадцатиступенной системой, служащей основанием целотонной гаммы (и, как будет показано ниже, — других искусственных ладов).

Если взять за основу любую целотонную гамму, то она может быть дополнена до двенадцатиступенного звукоряда любыми

квазидиатоническими формами другой целотонной гаммы (принимая во внимание лишь две возможности их представления).

Так, например, целотонная гамма от *До* дополняется до двенадцатиступенного звукоряда любой из квазидиатонических форм аналогичной гаммы во второй транспозиции (как это видно из примеров). Отсюда следует, что целотонную гамму можно считать частью двенадцатиступенного звукоряда нерегламентированной, свободной структуры.

Именно поэтому она допускает, как уже отмечалось выше, столь частое в композиторской практике упрощение записи эгармонической заменой отдельных ступеней. Тот факт, что при этом меняется форма записи (квазидиатоническая форма из-за необходимости применения множества знаков альтерации почти не встречается в литературе), несколько не влияет на реальное звучание целотонной гаммы<sup>1</sup>.

В структуре целотонной гаммы, в противоположность диатоническим ладотональным системам, конструктивное значение имеет лишь количественный интервальный признак. Качественный признак не играет никакой роли в этой структуре.

Приведение целотонной гаммы к квазидиатонической форме, полезное для исследования ее структуры, теряет смысл при расширении диапазона или видоизменении (альтерации) этого искусственного лада. Не случайно здесь выступает такая форма записи, какая представляется зрительно простой, а не строго регламентированная квазидиатоническая запись. Редким образом приближения к последней может служить следующий фрагмент Бурлески ор. 8 Бартока:



Выше уже отмечалась важная роль тритона, как интервала, делящего целотонную гамму на две равные части<sup>2</sup>. Более внимательное сопоставление этого свойства со структурой целотонной гаммы, понимаемой как проявление одностороннего, бесконечного, хроматического звукоряда, заставляет обратить внимание на следующие обстоятельства:

а) поскольку в упомянутом звукоряде и производных от него построениях отсутствует интервал октавы, то существенно меня-

<sup>1</sup> Надо подчеркнуть то обстоятельство, что здесь вопрос рассматривается только со структурной стороны, с точки зрения выбора звукового состава, выбора из универсального звукового материала.

<sup>2</sup> Эта роль тритона выступает не только в целотонной гамме, но и в других искусственных ладах и является одним из характернейших признаков последних.



ется понятие обращения интервалов. Они дополняются в данной системе не до октавы (как мы привыкли и как это имеет место в диатонической системе), а до увеличенной септимы. Поэтому диатонические интервалы обращаются в хроматические, а хроматические в диатонические. Так, например, большая терция *До—Ми* обращается при перенесении нижнего звука на увеличенную септиму вверх (двенадцать квинт) в увеличенную квинту *Ми—Си-диез*.

Исключением является тритон, который при обращении в условиях бесконечной хроматической системы остается тождественным себе. Так, например, увеличенная кварта *До — Фа-диез* в описанных выше условиях обращается в интервал *Фа-диез — Си-диез*, то есть в ту же увеличенную кварту;

б) это свойство тритона в хроматической системе вполне аналогично некоторым свойствам октавы в диатонической системе. Последняя, хотя и не является самообратной, но ее обращение оказывается качественно идентичным первоначальному интервалу. Именно это обстоятельство и сделало октаву «рамкой» диатонических ладов;

в) в условиях бесконечной хроматики и ее частных проявлений ладообразующую функцию выполняет тритон<sup>1</sup>. Этот интервал и является характерным для всех искусственных ладообразований, в частности, для целотонной гаммы.

Более сложным и обладающим большими возможностями по сравнению с последней, искусственным ладом являются восьмиступенные гаммы тон — полутон и полутон — тон. Две разновидности этой гаммы мелодически противоположны друг другу, что видно при представлении их в виде квазидиатонических формул: по квинтам:  $-K (... 12, 9, 7, 6, 4, 3, 1), K(0), +K(2);$   
 $X_{пт} = -K (... 14, 12, 11, 9, 8, 6, 5, 3), K(0);$   
 по ступеням:  $X_{тп} = K(0), +K(2), -K(3, 1, 6, 4, 9, 7, 12 ...);$   
 $X_{тп} = K(0), -K(5, 3, 8, 6, 11, 9, 14, 12 ...).$

Для обеих разновидностей характерно:

- а) деление на две равные части тритоном;
- б) периодичность структуры.

Эта последняя особенность заметно сказывается в кратности числа три, имеющей место в обеих формулах. Соответствующий этому числу интервал малой терции будем называть периодом гамм тон — полутон и полутон — тон. Внутри каждого периода в них взаимно наблюдается противоположность строения, что видно из формул. Это дает возможность высчитать любую ступень этих гамм путем обычного сложения индексов звуков (выраженных квинтовыми шагами). Так, например, поскольку второй звук первого периода обозначен  $+K(2)$ , а сам период (в квазидиатонической бе-мольной форме) равен  $-K(3)$ , то второй звук второго периода

<sup>1</sup> Это объяснение не является исчерпывающим. Как и вся данная глава, оно основано только на структурных свойствах описываемых явлений.

равен сумме данных индексов с учетом их знаков, то есть  $+2 - 3 - 1$ . Если принять за исходный звук *До*, то искомый звук расположен чистой квинтой ниже его и соответствует звуку *Фа*. Повторяя эту простую арифметическую операцию, можно найти звуки любого периода в их квазидиатонической форме, что бывает затруднительно при определении на нотном стане.

Гаммы тон — полутон и полутон — тон дополняют друг друга до двенадцатиступенного звукоряда.

Такой двенадцатиступенный звукоряд, выраженный в квазидиатонической форме, может быть представлен следующим квинтовым рядом:

—K(14, 11, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 1), K(0), +K(2).

Как видно из формулы, этот звукоряд не является непрерывным. Не делает его таковым и энгармоническая замена единственной восходящей квинты  $+K_2$  на нисходящую  $-K_{10}$ . Возможны и другие объединения, базирующиеся на транспозициях гамм тон — полутон и полутон — тон и дающие более чем двенадцатиступенные звукоряды. Поскольку, однако, практически они превращаются (благодаря энгармоническим заменам) в двенадцатиступенные, то нет надобности рассматривать эти весьма многочисленные и громоздкие структуры в общетеоретическом плане.

Аккордика гамм тон — полутон и полутон — тон в основной гармонической системе походят на одной модели — уменьшенном трезвучии. Оно возникает на любой ступени этих гамм. Однако по сравнению с целотонной гаммой аккордика рассматриваемых гамм оказывается богаче, так как в их основной гармонической системе содержится ряд псевдотрезвучий, соответствующих в каждом случае и мажорной и минорной моделям. Эти псевдотрезвучия возникают:

- а) в гамме тон — полутон на II, IV, VI и VIII ступенях;
- б) в гамме полутон — тон на I, III, V и VII ступенях.

Это обстоятельство позволяет отнести эти искусственные лады к четырем тональностям. О. Мессиаен в своей книге «Техника моего музыкального языка» указывает, что построенные им искусственные лады (в систему которых входит гамма тон — полутон) «находятся — без прибегания к политональности — в атмосфере нескольких тональностей»<sup>1</sup>. Применительно к гамме тон — полутон и полутон — тон эти четыре тональности (считая каждое псевдотрезвучие тоникой), а точнее восемь ладотональностей, находятся в малотерцовых отношениях. Это и позволяет интерпретировать эти искусственные лады в мажоро-минорной системе и гармонизовать их при помощи цепи третьих низких ступеней (Римский-Корсаков). Достоянию внимания, что Скрябин в поздних своих сочинениях зачастую записывал мажорные и минорные трезвучия, возникающие на почве  $X_{11}$  и  $X_{12}$ , именно как псевдотрезвучия, о чем свидетельствует заключение Поэмы ор. 69, № 2.

<sup>1</sup> Messiaen O. Technique de mon langage musical. — P., 1944, p. 57.

Такая практика стала обычной для Мессяна, что можно заметить хотя бы в следующем фрагменте фортепианной пьесы «Почелуй младенца Иисуса» (№ 15) из цикла «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса»:



Отличным примером гармонизации гаммы полутон—тон аккордами (вторичной гармонической системы этого искусственного лада) может служить тема Фата-Морганы из оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (вторая картина):



В данном случае применена секвенция из малого трезвучия и квинтсектаккорда (в верхних голосах) на фоне баса, очерчивающего остов гаммы полутон — тон (третью и малую терцию). Ни один аккорд не относится целиком к основной гармонической системе, все они включают звуки, отсутствующие в гамме. Однако все они принадлежат основной гармонической системе гаммы тон — полутон, построенной от того же начального звука *Си*. Модели, почерпнутые из иной сферы (в данном случае надо учесть и мажоро-минорный оттенок в гармонизации), образуют вторичную гармоническую систему.

Особенно близкое родство с мажоро-минором обнаруживает гамма полутон — тон. Она может быть представлена как неполная мажоро-минорная система. Впрочем, в этом случае она представляет собой неполную двенадцатиступенную мажоро-минорную систему и в качестве таковой не относится к искусственным ладам. Поскольку интервальные отношения сохраняются, то периодическое строение гаммы полутон — тон отражается на тенденции указанной мажоро-минорной системы к модуляции в тональности, тоники которых находятся с исходной в отношении малой терции и тритона.

Последовательное применение гаммы тон — полутон (или полутон — тон) может быть внетональным, не отнесенным ни к одной из четырех тональностей, потенциально определяемыми псевдотрезвучиями.

В музыке XX века можно найти немало примеров такого рода. Так, например, Скрябин, стремившийся к выражению «неземных», экзотических порывов, неоднократно прибегал к этому искусственному ладообразованию как к материалу, применяемому в гармонической вертикали. Хороший образец дает Седьмая соната:



Материалом этого построения служит гамма полутон — тон (если считать от *До*, нижнего звука первого такта примера). Она не может быть отнесена ни к одной мажорной или минорной тональности. Характерные признаки искусственного лада сказываются не только в самом строении созвучий, но и в специфике их связей. Так, в верхнем голосе движение затрагивает преимущественно типичный интервал периода гаммы полутон — тон, малую терцию. Сложностью записи Скрябин интуитивно подчеркивает искусственно-ладовый характер приведенного фрагмента. То же самое относится и к факту различного правописания одного и того же звука (*до* и *си-диез*). Тончайший слух Скрябина подсказывал ему такую орфографию, которая вплотную подводит к той форме записи искусственного лада, которая выше была названа квазидиатонической. Наконец, необходимо указать на большую роль тритона в этом построении, особенно ярко проявляющуюся в движении басового голоса.

К искусственному ладу типа гаммы тон — полутон сравнительно часто обращается Барток. Чрезвычайно любопытный случай представляет пьеса № 101 из «Микрокосмоса» (четвертая тетрадь) — «Уменьшенные квинты». Уже само название позволяет предположить обращение к гамме тон — полутон (или полутон — тон), поскольку в ней на любой ступени образуется уменьшенная квинта. И действительно, эта гамма является основой этого небольшого сочинения. Однако трактовка материала здесь совершенно иная, чем в приведенном выше примере из Седьмой сонаты Скрябина. Начальные такты сочинения Бартока сразу же это обнаруживают:



Восьмизвучный комплекс гаммы тон — полутон разделен здесь на две части по четыре звука. Каждая из них образует минорный тетракорд. Оба эти тетракорда находятся в отношении уменьшенной квинты друг к другу, причем звучат одновременно. Таким образом, здесь возникает политональность (для минор и ми-бемоль минор), базирующаяся на материале гаммы тон — полутон.

Основные искусственные лады — целотонная гамма и гаммы тон — полутон и полутон — тон — зачастую выступают в модифицированном виде. При этом, однако, всегда сохраняется особая роль тритона как ладовой основы. Простейшими изменениями можно считать:

- 1) полное использование звукоряда;
- 2) вариант звукоряда;
- 3) дополнение звукоряда.

В качестве иллюстрации для первого из этих случаев можно указать на многократно применявшийся Бартоком звукоряд, ярко выступающий в пьесе № 109 цикла «Микрокосмос» (четвертая тетрадь) — «На острове Балн»:



Здесь охватывается полный материал гаммы тон — полутон. Но первый такт основан на четырех звуках, на чистой кварте с прилегающими к ней малыми секундами<sup>1</sup>. Такие построения встречаются у Бартока настолько часто, что венгерский исследователь творчества этого композитора Эрно Лендван выделяет их в одну из основных форм ладообразования<sup>2</sup>. В качестве другой формы он указывает на периодическое чередование малых терций и малых секунд, также весьма часто встречающихся в сочинениях Бартока. Хотя Лендван указывает, что все эти формы находятся в органической связи, он все-таки не обращает внимания на то, что они просто являются производными от гаммы тон — полутон, представляя собой неполное использование звукоряда последней.

Образцом варианта звукоряда искусственного лада может служить тематический и гармонический материал «Прометея» Скрябина:

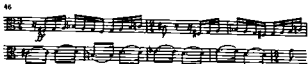
<sup>1</sup> Этот мотив, использованный композитором во многих сочинениях, является одним из характерных для Бартока мелодических оборотов.

<sup>2</sup> Len d v a i E. Introduction aux formes et harmonies Bartokiennes. — In: Bartók sa vie et son oeuvre. Publié sous la direction de Bence Szabolcsi. Budapest, 1956.



Он представляет собой пять звуков целотонной гаммы с прибавлением одного полутона. Такой «ослабленный» вид данного искусственного лада в большой мере обогащает его гармонические возможности. Как указывалось выше, эти последние достаточно скромны в «чистой» целотонной гамме и дакий вариант призван преодолеть ее узость.

И, наконец, примеры дополнения звукорядов. В Седьмом квартете Шостаковича вступление и сама тема третьей части построены на гамме полутон — тон с прибавлением одного звука, одного полутона:



В данном случае звукоряд полутон — тон оказывается тонально определенным, так как он совпадает с типичным для Шостаковича ладом — минором с пониженными IV, V, VII и VIII степенями.

Звуковой материал в музыке XX века достиг такой степени обогащения, что практически позволяет формировать путем выбора и сочетания лады любого состава. Тем не менее внутри этого материала сложилось несколько групп, которые позволяют, в большинстве случаев, отнести конкретные ладообразования к различным видам диатоники и хроматики. В дальнейшем — при рассмотрении тех принципов сочетания, которые и вызывают новизну в области ладов тональной музыки XX века, — станут яснее как самостоятельность этих групп (и самих ладов), так и их взаимосвязь. После характеристики звукового материала, сложившегося как под воздействием мелодики, так и под воздействием гармонии, установление основных принципов сочетания будет преследовать цель установления общих, охватывающих максимальное число индивидуальных случаев и при этом простых принципов сочетания. Выбор, допускаемый разнообразным, а в конечном счете — универсальным звуковым материалом, представляет собой одну из сторон процесса образования ладов. Другая сторона этого процесса — сочетание — будет описана ниже. Единство этих двух сторон дает возможность наметить основы общей характеристики ладов тональной музыки XX века.

### III. О НЕКОТОРЫХ ОБЩИХ ПРИНЦИПАХ ЛАДООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Раскрытие процесса развертывания ладов нельзя признать полным до тех пор, пока не показаны принципы становления лада на основе конкретных интонаций. Как указывал Б. Асафьев, «сам по себе лад является поступенным (кварта, терция, тон, полутон — смотря по системе интонирования) чередованием закономерных для него ступеней... жизнь лада непременно ладо наблюдать в образовании и преобразовании опорностей, в прилегании, в приплетении к ним характерных «неустоев», например в истории европейской музыкальной интонации — в эволюции полутона, в превращении полутона в вводный тон или эволюции тритонности»<sup>1</sup>.

Лад раскрывается в интонации, в процессе ее становления и выявления. Отсюда следует, что лад конкретизируется только в отдельных произведениях, в отдельных музыкальных текстах. Теоретическое обобщение может быть лишь результатом наблюдения максимально большого числа текстов. Закономерности музыки устанавливаются на основании типичности явлений, их наибольшей распространенности. По сути дела они носят вероятностный характер, что в последнее время становится основой для применения соответствующих математических методов.

История изучения ладов представляет собой непрерывный опыт раскрытия связей между звуками. Было бы неверно считать, что эти связи могут носить жесткий характер. Ни одна ладовая система и соответственно — ее описание не предполагает установления такой схемы, при которой тот или иной звук, та или иная ступень должны бы непременно переходить в какой-либо другой строго определенный звук. Представление об устойчивости и неустойчивости, о ладовой сопряженности звуков не означает ограничения интонационных возможностей музыки. Лад представляет собой лишь идеальное, абстрагированное из огромного множества текстов реальных музыкальных произведений построение. Закономерности его не носят жесткого характера, они лишь проявляются в интонации как преобладающая для того или иного стиля, для той или иной эпохи тенденция. Для пояснения можно привести следующий пример: вводный тон мажора выявляет самое острое, наиболее непреложно действующее тяготение этого лада. Но это не значит, что вводный тон всегда, во всех случаях следует (разрешается) в тонiku. Так происходит в большинстве случаев, но не во

<sup>1</sup> Асафьев Б. В., академик (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. — 2-е изд. — Л., 1971, с. 347—348.

всех. По сути дела ладовые закономерности носят статистический характер<sup>1</sup>. Для того чтобы VII ступень выполняла функцию вводного тона, мало ее простого наличия. Нужно еще, чтобы она была «участницей» определенной интонации. Лишь тогда он образует «качество вводного тона»<sup>2</sup>.

Выявление указанных связей — иначе говоря, принцип соотнесения — возможно только на основе анализа конкретных интонаций и такого их обобщения, которое позволило бы систематизировать и сделать легко обозримым разнообразие ладов, выступающих в данной культуре или в определенную ее эпоху. Все теории лада, начиная с древности, были направлены на решение этой задачи. Понятия тетра-, пента-, гексахордов, октавности, представления о ладовых «ячейках», о «гласах» отражали скрытую тенденцию к теоретическому обобщению наиболее типичных интонаций, в которых реализовался лад. Глубокие мысли по этому поводу высказал Б. Асафьев, для которого названные простейшие ладовые элементы были именно типами интонаций. Так, например, он писал: «Гексахорд», шестиступенность, то звучит как самостоятельный лад (знаменитый пример — баллада Финна в «Руслане»), то образует своеобразный «внутрилад», особенно характерный в миноре...»<sup>3</sup>. И дальше: «Так называемые средневековые лады, т. е., в сущности внутриладовые метаморфозы «тетрахордов трех структур» (в зависимости от расположения полутонов внутри них), никогда не исчезали из европейской музыки»<sup>4</sup>. Реализуясь в музыкальном произведении, лад, как правило, выявляется по частям, в отграниченных структурно группах звуков. Такие группы образуют отдельные элементы становления мелодического и вообще музыкального материала. Введенные еще в древности как на Западе, так и на Востоке в теорию музыки понятия тетрахорда, пентахорда и гексахорда были отражением и обобщением именно этого явления — складывания лада из отдельных ячеек.

Прежде чем приступить к описанию некоторых типичных черт ладов тональной музыки XX века целесообразно высказать некоторые общие гипотезы.

1) Все многообразие ладов можно понимать как многочисленные варианты некоторых твердо сложившихся в процессе исторического развития музыки инвариантов.

Обращая внимание на возможности применения в музыковедении психологической теории узнавания, Е. Назайкинский пишет: «...восприятие не требует неперенной регистрации всех признаков объекта. Ценно выдвинутое в теории узнавания понятие обра-

<sup>1</sup> Статистическое понимание лада разрабатывается ленинградским музыковедом А. Милхой.

<sup>2</sup> Асафьев Б. В., академик (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс, с. 229.

<sup>3</sup> Там же, с. 346.

<sup>4</sup> Там же, с. 346—347.



за-эталона. Опираясь на хранящиеся в памяти образы-эталоны, сознание при восприятии вылавливает среди множества разнообразных объектов единственно нужный, даже если он относится к классу вариантных. При этом образ-эталон выполняет роль своеобразного фильтра... Чтобы убедиться в принципиальной значимости понятия образа-эталона для исследования закономерностей музыкального восприятия, достаточно вспомнить, сколь велика в музыке роль принципа вариантности на самых разных уровнях ее организации»<sup>1</sup>.

Можно предположить, что на уровне ладовой организации роль образов-эталонов выполняют устойчивые, прочно закрепившиеся в сознании основные формы ладовых систем — диатоника и периодические ладообразования. Всевозможные варианты, возникающие на этой базе в качестве «альтерационных ладов» (термин Ю. Тюлина), относятся к оперативной памяти. Если лады отнести к предлагаемому Назайкинским делению на два типа эталонов — «языковые» и «речевые», то следует диатонику и периодические лады считать «языковыми», закрепленными в долговременной памяти, а их варианты «речевыми», остающимися в оперативной памяти.

2) Существуют определенные границы насыщения лада, при которых не нарушается оптимальность восприятия музыки и возможность обнаружения связи варианта с инвариантом. Наиболее действенными из вариантов останутся те, которые не слишком перегружены числом входящих в них звуков.

Известный психолог Дж. Миллер показывает, что объем непосредственной памяти таков, что она способна охватывать в среднем семь объектов с отклонениями приблизительно до двух единиц в обе стороны. Ссылаясь на опыты по распознаванию звуков, Миллер пишет: «Полученный результат означает, что нельзя выбрать более 6 тонов, если мы хотим, чтобы испытуемый никогда не ошибался»<sup>2</sup>.

Исследования непосредственной памяти легли в основу гипотезы В. Ингве, которая рассматривает вопрос о построении языковых сообщений в условиях их оптимального понимания. Согласно модели Ингве, «глубина предложения», то есть объем оперативной памяти, необходимый для порождения легко понимаемого предложения, равняется  $7 \pm 2$  синтаксическим единицам<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972, с. 62—63.

<sup>2</sup> Миллер Дж. А. Магическое число семь плюс или минус два. — В кн.: Инженерная психология. М., 1964, с. 198.

<sup>3</sup> См.: Ингве В. Гипотеза глубины. — В кн.: Новое в лингвистике. М., 1965, вып. 4; его же. Вычислительные машины и перевод. — В кн.: Автоматический перевод. М., 1971. Проблема «глубины лада» рассматривается в ст. Ю. Кона «К вопросу о вариантности ладов». — В кн.: Современные вопросы музыковедения. М., 1976. См. также в настоящем изд., с. 83—98.

Аналогичные закономерности действуют и в музыке — искусстве, хотя и условно фиксируемом на бумаге, но по сути своей направленный на слуховое восприятие<sup>1</sup>. В цитированной книге Назайкинского прямо указывается, что, «как показали исследования, в среднем длина музыкальных фраз (по числу звуков) совпадает с длиной речевых фраз, равной шести — семи слогам»<sup>2</sup>. Общеизвестные положения теории музыки относительно диатоники и, прежде всего, изучения музыкальных произведений заставляют думать, что в области ладообразования, в частности в многочисленных вариантах ладов, характерных для музыки XX века, действуют те же закономерности, выражающиеся в преобладании таких конструкций, объем которых определяется числом  $7 \pm 2$ . По аналогии с глубиной предложения можно говорить о глубине лада. Если она оказывается слишком большой — возникают известные трудности в восприятии музыки. Трудности эти преодолимы, причем их преодоление без отказа от сложного письма может достигаться как со стороны композитора, так и слушателя. Первый может сознательно или бессознательно так строить музыкальный материал, что при всей сложности он не будет создавать слишком больших затруднений для восприятия. Второй может выработать навыки, облегчающие понимание все расширяющегося круга явлений музыки, в частности, современной.

3) Известную роль в облегчении восприятия многозвучковых ладов может играть темп. Как показали исследования, при высокой скорости предъявления сигналов в оперативную память попадает большее их число. В статье Р. Монти, Г. Тауба и К. Логхерк, посвященной этому вопросу, указывается: «...при более низких скоростях отдельные события, вероятно, различаются каждый раз по одному и подсчитываются в уме, таким образом, точность зависит преимущественно от процессов памяти. В случае более быстрого предъявления предполагается, что слишком большая скорость не позволяет считать события по отдельности, и поэтому испытываемые преобразовывают последовательности в более крупные единицы или «куски» (по Миллеру); последние и являются основными единицами для мысленного счета»<sup>3</sup>. Это важное наблюдение указывает на необходимость рассматривать процесс ладообразования — принцип сочтения звуков — всесторонне. Такие факторы как темп (скорость предъявления звуков), а по-видимому, и другие, которые обычно не учитываются при анализе ладового строе-

<sup>1</sup> Можно предполагать, что многие современные композиторы (начиная с А. Шёнберга) в силу трудности их музыки для слухового восприятия охотнее обращаются к созданию теоретических концепций, допускающих обращение к нотам, аналогично обращению к записям математических и логических обозначений, о котором упоминает Ингве.

<sup>2</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия, с. 265.  
<sup>3</sup> Монти Р., Тауб Г. и Логхерн К. Оперативное запоминание последовательных событий: влияние скорости предъявления, числа категорий и длины пробы. — В кн.: Инженерная психология за рубежом. М., 1967, с. 312—313.

ния музыки, имеют существенное значение. В дальнейшем изложении, однако, они будут учитываться лишь частично, так как их введение в исследование потребовало бы значительного расширения рамок данной работы, а возможно, что они являются самостоятельной темой. Более существенным представляется указание на возможность образования «кусков», которые воспринимаются как основные единицы. Это явление требует — применительно к музыке — разъяснений. Именно в нем проявляется принцип сочетания (ось сочетания) на уровне лада.

4) Лад, как в старинной, так и в современной музыке, выявляется, складывается по частям, отдельные интонации, «куски» образуют легко запоминаемые и узнаваемые ладовые единицы и благодаря этому память способна охватывать значительное число звуков. Эти единицы, интонации — относительно постоянны. Они живут веками и подвергаются изменениям лишь в той степени, которая не делает их неузнаваемыми. Можно смело сказать, что основные интонации, образующие лады, остаются постоянными, а меняются формы их сочетания в зависимости от увеличения возможностей выбора. Такое становление ладов из небольших интонаций есть проявление в музыке общей психологической закономерности, известной под названием перекодирования.

В цитированной статье Дж. Миллера указывается: «Поскольку объем памяти равен ограниченному числу отрезков информации, мы можем увеличить число двичных единиц, приходящихся на один отрезок информации, путем построения больших и больших отрезков, причем так, чтобы каждый отрезок содержал больше информации, чем раньше... В теории связи такой процесс называется перекодированием»<sup>1</sup>. И дальше: «...перекодирование оказывается исключительно мощным инструментом для увеличения количества информации, которое мы можем обработать. В нашей повседневной практике мы постоянно в той или иной форме прибегаем к процессам перекодирования... Процесс запоминания можно рассматривать как процесс формирования отрезков информации или групп из объединяемых совместно символов до тех пор, пока не образуется достаточно малое число единиц, которое мы сможем в дальнейшем воспроизвести полностью по памяти»<sup>2</sup>. На роль этого явления указывают часто советские психологи. Так в коллективной статье Е. Бойко, Н. Жинкина, А. Захарова, Б. Ломова, Л. Шеншева мы читаем: «Психологи предложили воспользоваться свойством воспринимающих аппаратов человека объединять множество раздражителей в целостное изображение (так называемое «гештальтирование»)». Исследования показали, что человек довольно быстро научается работать с такими компактными образами. В этом случае синтез отдельных сигналов осуществляется на сенсорном уровне и не требует сложной ра-

<sup>1</sup> Миллер Дж. А. Магическое число семь плюс или минус два, с. 217—218.

<sup>2</sup> Там же, с. 220—222.

баты мышления, которое «освобождается» для решения других, более творческих задач»<sup>1</sup>.

В музыке первичным кодом является звук. В большинстве случаев, однако, люди воспринимают музыку не на уровне разрозненных звуков, а на более высоком «этаже» (если пользоваться термином Н. Амосова) в виде только что упомянутых стабильных интонаций. Эти интонации — группы звуков — и являются тем, что Б. Асафьев называл попевками.

Важно отметить, что указанная ранее вариантность ладов оказывается тесно связанной с перекодированием. Как пишет Амосов, «порции информации, записанной низшим кодом, лишь приблизительно, а не точно соответствуют знакам высшего кода. Одни высший знак может соответствовать нескольким вариантам низших моделей»<sup>2</sup>.

Итак, ось сочетания на уровне лада выявляется в связи не столько звуков как таковых, а попевок. При этом последние (а в конечном счете и лады в целом) выступают во множестве вариантов, возникающих на основе немногочисленных ладовых стереотипов.

Достоин внимания, как приведенные выше положения современной науки были на почве теории музыки предвосхищены Б. Асафьевым, внесшим огромный, основополагающий вклад в учение о ладе. Еще в 20-е годы он подчеркивал: «Не механическое деление на периоды, предложения, фразы, мотивы вскрывает структуру мелодической ткани, а наблюдение за движением и взаимоотношениями сходных и несходных образований, групп или тонов лада, которые повторяются и комбинируются в той или иной мелодической ситуации. Я называю эти объединения тонов попевками, а в инструментальной музыке — иногда папиргизмами... <...> ...Мелодическая ткань в динамическом воззрении на музыку понимается как живая ткань, в которой «попевки» играют роль подвижных, постоянно видоизменяющихся «клеток» (выделенные слова — курсив в оригинале.— Ю. К.)»<sup>3</sup>.

В многозвучковых ладах, представленных октавным или сверхоктавным звукорядом, происходит своего рода суммирование диатоник. Это равносильно тому, что при хроматизации звукоряда отдельные попевки остаются диатоническими. В простейших случаях они сохраняют облик, первоначально сложившийся еще в древности и поэтому известный в течение многих веков. В других случаях — в музыке XX века — эти попевки или элементарные мелодико-ладовые модели выступают в преобразованном, трансформированном виде. При всей важности варьирования попевок нужно подчеркнуть, что основным, пожалуй, наиболее богатым по возможности порождения ладов, является расширение (по сравнению

<sup>1</sup> Бойко Е. И., Жянкш Н. И., Захаров А. П., Ломов Б. Ф., Шенников М. В. Кибернетика и проблемы психологии. — В кн.: Кибернетику — на службу коммунизму. М., 1967, т. 5, с. 318.

<sup>2</sup> Амосов Н. М. Моделирование мышления и психики. — Киев, 1965, с. 24.

<sup>3</sup> Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1977, с. 63.

с музыкой прошлого) оси сочетания. Иначе говоря, в музыке XX века сохраняется и даже усиливается попевочный характер ладов, но возникают необычные для музыки прошедшего времени связи между отдельными звуками и основными мелодическими моделями. Многозвучковые системы, возникшие как результат взаимопроникновения диатонических ладов, возросшая роль приобретших значение инвариантов периодических ладообразований, универсальность звуковой системы музыки XX века в целом — все это создает почву для варьирования самих попевок и, особенно, для разнообразных, ранее неизвестных их соединений. Расширение возможностей выбора влечет за собой и расширение возможностей сочетания. Эти две стороны единого процесса «музыкальной деятельности» образуют неразрывное единство.

Какие же попевки необходимо выделить, как характерные для музыки XX столетия? В ценном исследовании Д. Кука «Язык музыки» перечисляются шестнадцать основных мелодических оборотов, которые выступают в музыке в течение многих веков<sup>1</sup>. При внимательном рассмотрении оказывается, что многие из этих образцов представляют собой варианты двух типов мелодического движения — по трезвучию, и, несомненно, более древнего — поступенного. Кук просто детализирует различные проявления этих двух важнейших типов, описывая при этом их не только порознь, но и во взаимодействии и пересечении. Можно вполне согласиться с Куком, что в западноевропейской музыке эти два типа мелодического движения образуют типовые попевки. Однако он не исчерпывает прочно укоренившихся в музыке XX века и давно известных в музыке Центральной и Восточной Европы, а также за ее пределами попевок трихордного характера. Неслучайно им уделяет много внимания в своей книге «Элементы истории мелодии» Б. Сабольчи<sup>2</sup>. Основываясь на изучении венгерского фольклора и привлекая данные сравнительного музыкознания, этот автор обращает внимание на распространенность и важность этого оборота. Интересно, что он уравнивает в правах трихордную антемитонную попевку из трех звуков в объеме кварты (незаполненной) и объединение из трех поступенных звуков в объеме терции. Хотя Сабольчи не ссылается на работы К. Квитки, именно этот ученый показал роль поступенных трехзвучных образований<sup>3</sup>. Однако в дальнейшем трехзвучное образование в рамках терции будем относить к поступенному типу попевок. Это допустимо, поскольку в музыке XX века различие видов попевок не служит, как это имеет место в фольклорных исследованиях, в частности у Квитки, целям диахронии (истории).

Итак, для более подробного изучения процесса становления лада в том или ином произведении, а точнее во фрагменте того или

<sup>1</sup> Cooke D. The language of music. — L., 1962.

<sup>2</sup> Szabolcsi B. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. — Budapest, 1959.

<sup>3</sup> Квитка К. Первоисточники звукоязыка; его же. Антемитонные примитивы и теория Сохальского. — Избр. труды в 2-х томах. М., 1971, т. 1.

ного произведения (музыкального текста), выбираются три попевки, три элементарные мелодические модели. Их необходимо рассмотреть как со стороны возможностей их внутреннего строения и возможностей их варьирования, так и со стороны их соединения друг с другом. Естественно, при этом не ставится цель полного охвата и перечисления всех фактически имеющих место случаев и всех допустимых в теории комбинаций. Это заняло бы слишком много места, не создавая при этом гарантии абсолютной полноты.

Не стремясь охватить всех прочно укоренившихся попевок, в дальнейшем остановимся лишь на трех названных выше. Различные их усложнения — описание, скачок с заполнением и др. можно свести к основным трем типам. Итак, для разъяснения принципов ладообразования в музыке XX века нужно показать примеры применения традиционных или трансформированных мелодических элементов:

- 1) трезвучия;
- 2) поступенных образований;
- 3) трихордов.

Они перечисляются здесь отнюдь не в том порядке, в каком они выступали в истории музыки. Поскольку здесь подвергается изучению лишь небольшой ее участок, то последовательность образования и значимости этих попевок не имеет большого значения. Здесь имеется в виду скорее их «весомость» в современной музыке, частота их появления (хотя применительно к поступенным образованиям и трихордам едва ли она может быть определена точно).

Неслучайно в первом пункте отмечены нитонации трезвучия. Они выступают сравнительно меньше остальных. Это обусловлено их совершенно определенной связью с гармонией, в частности, с классической гармонией. Тенденция к преодолению ее влияния, общее стремление современных композиторов к ослаблению влияния гармонической функциональности заставляет их вводить попевки трезвучия с известной сдержанностью. К этому следует добавить, что трезвучие как таковое практически почти не дает вариантов, неизвестных классической музыке. То же самое относится к производным от него септаккордам и нонаккордам. Повышая или понижая отдельные звуки трезвучия, легко убедиться, что любые его варианты образуют или давно известные трезвучия (с их обращениями) — большое, малое, уменьшенное и увеличенное, или же образования, похожие на участок септаккорда и совпадающие с трансформированным трихордом (о чем подробнее будет сказано в дальнейшем).

Расширение возможностей выбора создает, однако, возможности обогащения трезвучия. Так, например, на основе объединенной однопонимной мажоро-минорной системы возникают трезвучия с двумя терциями — большой и малой. Однотерцовая система создает почву для образования трезвучий с двумя основными тонами (с интервалами увеличенной примы или увеличенной октавы или

уменьшенной октавы) и с двумя квинтовыми звуками (с теми же интервалами).

Роль трезвучия в мелодике остается весьма большой в музыке XX века. Как трезвучие в своем первоначальном облике, так и различные его трансформации часто выступают в мелодике Прокофьева, Шостаковича и многих других современных композиторов. Рассмотрим две темы Прокофьева. Первая из них — «Мимолетность» № 18.



пеней в мелодическом «разложении», в последовательности звуков (такты 3—4 примера). Затем в тактах 7—8 поступенное нисходящее движение, представляющее собой варьированный традиционный хроматизированный фригийский оборот, прерываемый упомянутыми нитонациями нисходящих кварт, завершает формирование двенадцатизвукового мянора-мажора (при тонике *ми*). И в этом примере трезвучие является основным мелодическим элементом. Сцепление одинаковых нитонаций — трезвучий — образует основу лада. Поступенному движению здесь отведена роль завершения лада, доведения его до полноты.

Необходимо обратить внимание на то, что как в примере, почерпнутом из «Мимолости» № 18, так и во фрагменте финала Восьмой сонаты Прокофьева нитонации трезвучий сопоставляются так, что возникают полутонные отношения между их звуками. Именно благодаря этому происходит расширение выбора и образование ладов, звукояд которых представляется хроматизированным. Однако конкретное нитонационное выявление лада происходит путем сцепления диатонических по своей сути попевок, формирующих полидиатонику. Нитонация трезвучия обладают большой способностью «полидиатонизации» даже таких последований, которые используются в дальнейшем как серия в додекафонии. Наиболее яркий пример такого рода — Скрипичный концерт А. Берга, в котором построение серии по трезвучиям придает всему сочинению квазитональный характер. Поскольку в данной работе не рассматриваются проблемы атональной и, в частности, додекафонной музыки, то это произведение упоминается здесь лишь в качестве «предельного случая» использования попевки трезвучия. Аналогичное явление можно отметить в начальной теме Скрипичного концерта К. Караяева.



Тема представляет собой серию, о чем свидетельствует факт сопровождения ее собственным ракоходом. Однако в самой серии ясно различимы три трезвучия в мелодическом движении (такты 1, 2, 4 — в последнем случае записаны как псевдотрезвучие). В такте 3-м выступает трихорд в кварте — одна из основных названных попевок. Этот пример приведен здесь для подчеркивания роли трезвучия в современной музыке, роли, придающей элемент тональности даже музыке, находящейся на ее грани.



Чрезвычайно рельефно эта роль обнаруживается в Первой скрипичной сонате А. Шнитке, которую следует указать в качестве очень ясного образца «тональной серийности».

Приведенные выше примеры показывают, как путем сцепления интонаций трезвучия друг с другом и с иными ползвучиями возникают варианты мажора и минора. Таких примеров можно привести очень много.

Хотя выше указывалось, что интонации трезвучия не допускают большого числа вариантов, надо отметить, что все же возможны и варианты, выходящие за пределы строго терцового строения. В тех случаях, когда дополнительные факторы могут способствовать этому, формально выходящие за форму трезвучия ползвучия ассоциируются именно с трезвучием, как прочно устоявшейся интонацией. Так обстоит дело, например, в самом начале кантаты «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга (если обратиться еще раз к «предельному случаю»).

Типично сигнальный взлет мотива, исполняемого первой трубой, воспринимается как искажение обращения привычного трезвучия (точнее квартсекстаккорд), хотя от последнего остается лишь характерный квартовый интервал. Сопоставляя эту интонацию с привычным эталоном трезвучия, слушатель сразу же оказывается погруженным в крайне тревожную атмосферу неотвратимой угрозы, свойственной данному произведению.

Связь варианта с его прототипом становится особенно заметной в тех случаях, в которых они оба выступают рядом. Следование варианта за эталоном (или же наоборот) на достаточно коротком временном отрезке делает их внутреннее единство совершенно явным. Хорошим примером может служить начало Пятой сонаты для фортепиано Б. Тененко:



После трех изложенных в быстром темпе в мелодическом последовании трезвучий, между которыми образуются полутоновые отношения (первое трезвучие повторено после пауз и это придает ему известную тоничность), появляется нетерцовое мелодическое образование. Оно состоит из большой терции, уменьшенной и увеличенной кварт. Терция (ми—соль-диез) совпадает с нижней терцией первого из отмеченных мажорных трезвучий и это определяет его родство с эталоном. Вслед за этим появляется новое нетерцовое инсходящее последование звуков (в том же движении шестнадцатыми). Оно состоит из большой терции, уменьшенной квинты и малой терции (если перечислять интервалы сверху вниз). Последний из них — си—соль-диез — тождествен верхней терции. Это и определяет тот факт, что и нетерцовое образование воспринимается как вариант трезвучия, как некая «деформация» послед-

него. Поскольку в памяти еще остается след привычного эталона — мажорного трезвучия — то нетерцовые образования, особенно имеющие общие элементы с прототипом, воспринимаются как варианты устойчивейшего звукового построения.

Переходя к рассмотрению роли попевок, основанных на поступенном движении, следует сказать, что они являются наиболее распространенными. Благодаря тому, что сцепление такого рода мелодических элементов весьма полно представляет звукоряд лада — роль этих интонаций особенно значительна. Вместе с тем именно обилие их создает трудности классификации и, тем более, обзора различных проявлений одного и того же принципа поступенности.

Все «классическое» учение о ладе базировалось на основе поступенных попевок. Тетрахорд, пентахорд, гексахорд представляют собой именно такого рода образования. Роль этих поступенных попевок остается очень значительной и в музыке XX века. Однако как сами основные модели, так и принципы их сочетания подвергаются в ней существенным преобразованиям. Это не значит, конечно, что в современной музыке совсем исчезли образования, характерные для народной и классической музыки, что в XX столетии не наблюдаются приемы сцепления поступенных попевок, описанные теорией еще в древности. Все это можно встретить в изобилии у различных современных композиторов. Однако здесь важно отметить именно перемены, происшедшие и происходящие в этой области, перемены, во многом определяющие характерный облик тональной музыки нашего времени.

В классическом учении о ладе рассматривались лишь такие поступенные попевки, в которых или отсутствовали хроматические (увеличенные и уменьшенные) интервалы, или же они были достаточно замаскированы диатонической опорой. В особенности заметно это было в многочисленных способах избегания тритона — «дьявола в музыке». Хотя заполнение увеличенной кварты и уменьшенной квинты имеет место в диатонических ладах, тем не менее эти интервалы не становились основой мелодической поступенности. То же самое относится и к уменьшенной кварте, всегда скрываемой в звуках верхнего и соединяемых с ними нижнего тетрахордов гармонического и мелодического минора.

В современной музыке диатонические тетрахорды и пентахорды трансформируются так, что крайними, пограничными звуками зачастую становятся именно названные увеличенные и уменьшенные интервалы.

В условиях расширенного выбора, определяемого многозвучными системами звукорядов, может меняться и внутренний состав этих образований, которые лишь условно можно еще называть тетра- или пентахордами (они могут включать более четырех или, соответственно, пяти звуков в пределах кварты или квинты). Такие хроматические пентахорды уже детально описаны А. Должанским и здесь можно не давать подробных пояснений.

Сочетание различных попевок такого рода (включая и узко-объемные — в интервале секунды и терции) друг с другом, а также с другими основными мелодическими моделями, может происходить способами, давно известными в теории музыки — через соединительный тон или слитно. Поскольку речь идет о соединении элементов не только первоначальных, но и трансформированных, то результатом вполне «классического» соединения может быть новый, неизвестный ранее лад. Весьма показательным в этом отношении является конец третьей части — «Враг» — вокальной сюиты на стихи японских поэтов «Весна пришла» С. Слонимского. После сцепления трихордов (*си—до-диез—ми* и *до-диез—ми—фа-диез*) они дополняются звуком *соль-диез* до неполного гексахорда (*си—соль-диез*), входящего в состав до-диез минора. Эта тональность определяется и неполным тоническим трезвучием (в партии фортепьяно). Неполнота лада и гармонии воссоздает свойственную японской поэзии зыбкую атмосферу:



Возникающий в конце лад — необычен; он не соответствует точно ни одному из известных ладовых эталонов. Этот лад — близок к так называемой «третьей диатонике», но не совпадает с ней<sup>1</sup>. Целотонный «колорит» и, особенно, введение в конце дополнительного полутона, а также окончание на неустойчивом звуке призваны создать туманный, экзотический характер и полностью выполняют свое назначение.

Нельзя не отметить, что всему этому ладу свойственна тональная неопределенность, лабильность. Это свойство присуще многим ладообразованиям современной музыки и ниже будет дана его общая характеристика.

Более распространенными в современной музыке являются лады с уменьшенными интервалами, включающие хроматические варианты одной и той же ступени «на расстоянии», а именно пониженные ступени в верхней октаве. А. Должанский дал подробное описание таких ладов с низкими ступенями на примерах,

<sup>1</sup> О трех разновидностях диатоники см.: Сохор А. О природе и выразительных возможностях диатоники. Также: Бочкарева О. О некоторых формах диатоники в современной музыке.

почерпнутых из творчества Шостаковича. Случаи ладов с низкими ступенями подробно описаны, как уже упоминалось, Должанским, а также В. Середой, поэтому здесь не анализируются образцы такого рода<sup>1</sup>.

Во всех рассмотренных до сих пор случаях обращает на себя внимание тот факт, что даже при традиционном соединении отдельных попевок (через соединительный тон или через общий тон, раздельно или слитно) между отдельными звуками возникают полутоновые отношения, выходящие за пределы классической диатоники. Это не значит, что строго диатонические лады потеряли свое значение в музыке XX века. Однако важнее подвергнуть анализу, описанию новые явления в области лада, возникшие только в современной музыке и занимающие в ней весьма значительное место.

Новизна этих ладов определяется двумя факторами:

- 1) составом попевок, которые могут быть диатоническими, а также частично или полностью хроматизированными;
- 2) способом сочетания попевок, при котором ведущую роль обретает полутон.

Взросшая и даже ведущая роль полутона в соединении попевок, в воплощении принципа сочетания связана, несомненно, с неоднократно отмеченным расширением выбора. Общая хроматизация звукорядов, при частичной или полной диатоничности составляющих его попевок — вот что характерно для ладообразования современной музыки. В качестве примеров приведем несколько тем фуг из цикла двадцати четырех прелюдий и фуг Р. Шедрина, в силу самой их функции лишь минимально соприкасающихся с гармонией. Сначала проанализируем тему фуги № 5.



Первая попевка охватывает большую терцию *ре—фа—диез*, заполненную двумя звуками — *ми* и *фа*. Так сразу же определяется мажоро-минорная природа темы. К ней присоединяется близкая ей по составу ячейка *соль—ля—си—бемоль*, с вспомогательным звуком *фа—диез*. Пока полутон не играет большой роли, выступая в качестве признаков мажоро-минора между III низкой и III ету-

<sup>1</sup> См.: Должанский А. Некоторые вопросы теории лада; е го же. Александрийский пентакхорд в музыке Д. Шостаковича. — В кн.: Должанский А. Избр. статьи. — Л., 1973; Середя В. О ладовой структуре музыки Шостаковича. — В кн.: Вопросы теории музыки. М., 1968; е го же. Основные компоненты музыкальной системы. — В кн.: Вопросы теории музыки. М., 1975, вып. 3.

пениями, а также между V и VI низкой, в конце темы наступает короткий, но характерный этап ее становления — быстрый взлет по звукам верхнего тетра хорда обычного семиступенного, диатонического Ре мажора. И тут наступает нечто совершенно непредвиденное нормами классического ладообразования и типичное для современности. Верхний тетра хорд Ре мажора не завершается тоническим звуком, а приводит к повалению лежащего полутонном ниже нижних вспомогательных звуков, участок целотонной гаммы — явно и резко неустойчивое образование. И только после звука *ре-диез* (по записи) наступает ожидаемый тонический *ре-бикар*. Он появляется непосредственно после звука *ре-диез*, который, естественно, разрешается в *ре-бикар*, а следовательно, выполняет и функцию II низкой ступени Ре мажора (точнее — мажороминора) и который можно бы записать как *ми-бемоль*. Но в этом случае был бы нарушен рисунок целотонного образования из пяти звуков — самостоятельной интонационной ячейки. По-видимому, это соображение заставило композитора выбрать ту форму записи, которую он зафиксировал в сочинении. Необходимо указать, что разрешение II низкой ступени (в записи не *ми-бемоль*, а *ре-диез*) в I (*ре*) происходит в разных октавах. Имеющий место широкий интонационный шаг на нисходящую малую ноту (увеличенную октаву по записи) не меняет ладовой сущности, хотя вносит в контур мелодической линии характерный для современной музыки скачок. В этом завершающем тему построении с полной отчетливостью сказывается роль полутона. Сдвиг на полутон вверх в момент ожидаемой тоники придает этой теме остроту и типичное для современной музыки ощущение неожиданности в интонационном становлении.

Роль полутона может проявляться по-разному. В качестве образца иного рода приведем обе темы совместной экспозиции фуги № 20 Шедрина.



Первая тема (в верхнем голосе) сначала разворачивается по звукам тетра хорда в границах уменьшенной кварты, заполненной по формуле 1, 1, 2 полутона. Полутонном ниже верхнего звука этого тетра хорда возникает второй — также в пределах уменьшенной кварты, но иного внутреннего строения, а именно симметричного относительно первого — 2, 1, 1 полутон. Полутонном выше верхнего его звука начинается новый этап формирования темы (а с ней и лада). Скачок вверх на уменьшенную квинту заполняется поступленным движением, завершаясь звуком, образующим (энгармонически) интервал чистой квинты по отношению к кульминационному

звуку *ля-бемоль*. Таким образом, вся тема охватывает два тетра хорда и один пентакорд. Внутренняя структура их выходит за пределы традиционной диатоники. Сцепляясь по полутонам, они, повторяя отдельные звуки, совместно образуют лад, совпадающий с двенадцатиступенным миноро-мажором, но включающим энгармонически равные пары звуков — *фа-диез* и *соль-бемоль*, *до-диез* и *ре-бемоль*... Реальное направление этих звуков показывает, что дело не в одной лишь записи, а что на самом деле запись соответствует звуковедению (термин Б. Яворского). Поэтому можно считать, что в данной теме миноро-мажор расширен до четырнадцати звуков, представляющих собой часть двадцатизвуковой универсальной системы, описанной во второй главе.

Ладовой основой второй темы служит малая терция *до-ми-бемоль* с их вспомогательными *си-бикар* и *фа-бемоль* (записанным как *ми-бикар*). К этой начальной попевке, представляющей собой вариант фигуры вопроса, в которой, вместо более распространенной уменьшенной кварты, «рамкой» служит дважды уменьшенная квинта *си — фа-дубль-бемоль*, причем оба эти звука разрешаются по своему тяготению, присоединяется восходящий мажорный пентакорд. Верхний его звук записан как *ля-диез* в силу «местных условий», а именно для того, чтобы запись соответствовала консонансу в вертикали (терция *ля-диез — до-диез*, причем *до-диез* переходит затем в *ре*). Вторая тема — проще описанной выше первой темы. Наличие IV низкой ступени указывает на возможность отнесения ее лада к однотерцовому миноро-мажору. Таким образом, одновременно сочетаются здесь две темы в до миноре, представляющие две системы. Поскольку уже ранее указывалось на иерархичность различных систем, то нет ничего удивительного в таком объединении двух тем, представляющих неодинаковые принципы формирования лада, при общности основного материала.

Еще один образец сочетания поступенных попевок при большой роли полутона в их строении дает fuga № 22 Шедрина. В ней «подразумевается тональность соль минор». Это явствует как из положения данной фуги в цикле, так и из самого строения темы:



Ее первая половина оканчивается на V ступени названной тональности. Важнее то, что вся тема основана на интонации нисходящего хроматизированного тетра хорда, интонации традиционной, берущей свое начало в музыке барокко.

Вторая половина темы продолжает изложение этой же интонации и заканчивается изложением хроматизированного нижнего тетрахорда. При сильной хроматизации тема оказывается достаточно простой. Ее интонации, разделенные паузами, почти без исключения относятся к основной тональности. Только третья из них производит впечатление отклонения в до минор, но в дальнейшем ожидание этого поворота не реализуется. Полутоновые отношения, о которых речь шла выше, здесь представлены непосредственно. Именно поэтому данная тема оказывается проще анализированных выше.

Прежде чем перейти к рассмотрению роли третьей из названных выше основных ладовых ячеек — трихорда — заметим, что описанные выше случаи (весьма типичные для музыки XX века) обнаруживают характерную и многократно описанную черту ладов современной музыки — ослабление тоники. Лад в целом становится не монотональным, а лабильным. Он может как бы «выбирать» среди ряда потенциальных тоник, и дело композитора — остановиться на той или иной из них. Это явление известно давно, но приходится его отметить с целью пояснения некоторых наблюдений. В дальнейшем ему будет дана дополнительная интерпретация.

Возвращаясь к описанию интонационных элементов, остановимся на трихорде и его различных вариантах. В музыке XX века он играет очень большую роль у самых различных композиторов — Стравинского, Бартока, Равеля, у советских композиторов, особенно в тех случаях, когда они непосредственно опираются на интонационный словарь народных музыкальных культур. Возросший интерес к этой архаической попевке объясняется не только стимулами, идущими от эстетики современной музыки с ее обращением к древним пластам фольклора и к экзотике. Интерес композиторов XX столетия к возможностям трихордных интонаций объясняется и тем, что в силу своей протодиа-тоничности трихорды обладают тональной многозначностью. Если тетрахорд более или менее ясно указывает на основной звук, тонику (а в случае реализации полутоновой интонации к крайнему звуку тоника выявляется с полной определенностью), то трихорд может быть отнесен к несравненно большему числу тональностей. Его звуки — равноправны.

Сказанное относится к двум основным, протодиа-тоническим формам трихорда — бесполутоновым трихордам в объеме кварты и в объеме квинты. Их «классическое» сцепление через общий звук образует достаточно многозвучные звукояры, совпадающие с описанными уже во второй главе и в разделе настоящей главы, трактуемым о сочетании тетрахордных попевок.

Как будет показано ниже, трихорды сцепляются на практике весьма разнообразно, в частности и через полутон. Подробное описание заняло бы слишком много места и оно не представляется необходимым в настоящей работе, посвященной установлению

общих принципов ладообразования и гармонии музыки XX века<sup>1</sup>.

Естественно, что трихорды могут соединяться не только друг с другом, но и с другими основными ладовыми ячейками. Однако применение трихордов создает особый ладовый колорит и значительно обостряет противоречие между протодиадоническим характером основной ячейки и хроматическим обликом лада в целом. Это противоречие оказывается, естественно, более глубоким, чем в случае сочетания тетрахордов. Однако оно остается во всех случаях специфическим свойством ладов музыки XX века.

Рассмотрим несколько примеров, позволяющих пояснить высказанные здесь положения. Очень простое применение трихордов находим — и это понятно, поскольку трихордные попевки соответствуют художественной задаче, определенной самим заглавием сочинения — в «Русских сказках» Н. Сидельникова. Восьмая часть этого цикла «Города волшебные в озерах отражаются, кинешь камень — нету города» строится в основном на одном трихорде (*ре—фа—соль*). Многозначность этого оборота доводится до полного отрыва от какой-либо тоникки благодаря окружению его сильно диссонирующим созвучием в нижнем регистре (фортепиано и струнные) и пассажами фортепиано, в которых одновременно выступают все три уменьшенных септаккорда (что в сумме создает фон из двенадцати звуков). Таким образом преодолевается потенциальная устоячивость трихорда.



Несравненно сложнее другой пример, почерпнутый в седьмой части «Русских сказок» — «Пастушки там пески старые играют, да на новый лад». Здесь обычный трихорд в объеме чистой кварты усложняется добавлением полутона, который расширяет попевку до уменьшенной квинты. Эта существенная модификация трихорда приобретает важное выразительное значение, поскольку она и создает тот «новый лад», о котором упоминается в названии данной части. Но трансформация идет дальше, поскольку к верхнему звуку уменьшенной квинты присоединяется верхняя чистая кварта, очерчивающая границы трихорда или диатонической попевки (они появляются гораздо позже).

<sup>1</sup> Более подробно о трихордах и их сочетаниях см.: Кон Ю. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов. — В кн.: Музыка и жизнь. Л.: М., 1973, вып. 2. См. в настоящем изд. с. 99—127.





Так возникает полный трихорд и «рамка» второго трихорда полутоном выше верхней границы первого. Так образуются лады, в которых благодаря соединению протодиадонических попевок в полутоновом отношении происходит хроматизация звукового материала — звукоряда.

Не ставя перед собой задачи описания различных случаев появления всех трансформированных трихордов, остановимся лишь на некоторых из них. В следующем фрагменте из вокальной сцены «Прощание с другом» С. Слонимского можно наблюдать как сцепления трихордов обычного типа (в пределах чистой кварты или чистой квинты), так и трансформированных до пределов увеличенной кварты или уменьшенной квинты (приводится отрывок одной только вокальной партии, поскольку в данном фрагменте сопровождение не имеет ладообразующего значения).



Здесь не требуется пояснений. Все трихордные попевки, как строго диатонические, так и модифицированные, обрисованы так рельефно, что не нужно никакого анализа, чтобы осознать структуру лада — хроматического по звукоряду и составленного из диатонических или частично хроматизированных попевок.

Достоин внимания, что различные сочетания элементарных диатонических попевок дают в сумме много разновидностей так называемого обиходного звукоряда, характерной чертой которого является наличие хроматических вариантов одного и того же звука в разных регистрах (октавах). В том случае, в каком обнаруживается несколько такого рода вариантов, можно считать его сверхобиходным звукорядом<sup>1</sup>.

В первой части Четвертой сонаты для фортепиано Б. Тищенко такой лад появляется в давно известной форме — на основе почти периодического соединения поступенных образований. Периодичность нарушается только один раз (если анализировать диатонику верхнего голоса). Основная мелодическая ячейка строится по формуле 1, 2, 2, 2 полутона и только один раз она сокращается до 1, 2, 2 полутонов.

<sup>1</sup> Подробнее об обиходном и сверхобиходном звукорядах см.: К о п Ю. О двух типах подхода к ограничению в гармонии натурально-мелодических ладов. В настоящем изд. с. 117—118.



Более сложный случай можно показать на следующем фрагменте четвертой части Третьей сонаты для фортепиано Тищенко. В этой части много сложных ладообразований и из них приводится лишь один образец. Здесь имеет место сочетание элементарных мелодических образований различных типов. Хроматическая поступенность первой полупевки сменяется трихордом в объеме увеличенной кварты (*фа-диез—до—ре*). Полутонком ниже последнего звука возникает обычный трихорд и опять же полутонком выше к нему присоединяется аналогичный трихорд. Так образуется вариант: *ре-диез* малой октавы соответствует *ре-бикару* первой октавы. Это и является показателем обычного звукоряда. Вслед за этим уменьшенная октава появляется в прямом мелодическом шаге *соль-диез—соль-бикар*. Звукоряд, содержащий уже две уменьшенные октавы, становится сверхобиходным.

*Isomilissimo*



Все изложенное выше позволяет заключить, что лады современной музыки проявляют тенденцию к хроматизации целого на основе суммирования диатонических полетов. Последние могут оказаться трансформированными в сторону хроматки, но в большинстве случаев их диатоническая природа остается вполне традиционной. Разумеется, в музыке XX века очень большое место занимают и издавна известные диатонические лады. Здесь они не подвергаются специальному рассмотрению, поскольку они достаточно полно описаны в многочисленных исследованиях и учебниках. В тех же усложненных ладах, в которых выступает отмеченное уже противоречие между диатонической природой основных интонационных элементов и хроматическим характером их сочетания возникает типичная для музыки XX века интона-

ционная сложность. В аспекте двух осей — оси выбора и оси сочетания — здесь следует отметить факт обогащения как одной, так и другой. Отмеченные выше трансформации основных интонационных ячеек, выдвинутые на первый план полутонового отношения как главного средства сочетания элементов лада приводит к общей его хроматизации и связанной с ней лабильности тоники. Тональная неопределенность является следствием как хроматизации лада в целом, так и относительной дробности его внутренней структуры, большой ограниченности отдельных ячеек. Эта ограниченность во многом обусловливается именно полутоновыми отношениями между ладовыми элементами или даже отдельными звуками. Именно эти свойства определяют то, что лады музыки XX века столь часто являются выражением той ладовой инерции, о которой пишет А. Островский в статье, посвященной специально данному вопросу (преимущественно в дидактическом аспекте). Приведя примеры из сочинений Бартока, Прокофьева и Шостаковича, автор пишет: «Нетрудно услыхать, что именно в... местах сдвигов, требующих *преодоления ладовой инерции* (курсив в оригинале. — Ю. К.), как раз и проявляются те черты мелодики и гармонии, которые делают музыку «современной», качественно иной по сравнению с музыкой прошлого»<sup>1</sup>. Отмечая «ладовые трудности, типичные для современной музыки», Островский выдвигает важное положение о том, что «множественность ладовых образований, звукорядов, гармонических открытий в творчестве современных композиторов не позволяет строить воспитание современного профессионального музыкального слуха на основе выучивания бесчисленных новых гамм. Это немислимо и бессмысленно, поскольку эти индивидуально характерные для данного композитора звукоряды, интервальные соотношения, аккордовые сочетания не обладают свойствами всеобщности, «стилистической абстракции», как это было с восьмиступенными классическими октавными ладами. Отвлекаясь от множественности индивидуальных ладовых образований, следует искать типичные свойства *ладообразования* (курсив в оригинале. — Ю. К.), ладотворчества, делающие музыку композитора современной не только хронологически, но и по существу»<sup>2</sup>.

Оставляя в стороне чисто методическую сторону, следует признать глубокую справедливость этих утверждений Островского. В интересующем нас здесь аспекте — не дидактическом, а чисто теоретическом — важно то, что, по Островскому, лады современной музыки возникают как известные преобразования хорошо знакомых, стандартизированных ладов. Эти последние, говоря другими словами, представляют собой варианты, за которыми скрываются эталоны, инварианты закрепленных длительной

<sup>1</sup> Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. — Л., 1970, с. 273.

<sup>2</sup> Там же, с. 272.

исторической практикой ладов. Такое понимание было свойственно, по-видимому, и Ю. Тюлину, утверждавшему: «Несмотря на большое разнообразие ладов... происхождение их коренится в чистой диатонике, то есть в натуральных ладах...»<sup>1</sup>. Мысль о том, что разнообразные ладовые образования, в частности современной музыки, можно рассматривать как варианты неких ладовых стандартов, встречается и у многих других теоретиков. Так О. Мессиаен сам указывает на ряд сочиненных им тем — вариантов определенных мелодических формул, почерпнутых у Мусоргского, Грига, Дебюсси, в григорьянском хорале, в народной музыке (в частности, русской). Трансформация этих мотивов произведена Мессиаеном таким образом, что их ладовая структура из обычной диатоники превращается в систему тон — полутон (или какой-либо другой «лад Мессиаена») <sup>2</sup>.

Очень близка к той же точке зрения и позиция венгерского теоретика Я. Карпати, посвятившего вопросу о трансформации мелодии и лада интересную статью<sup>3</sup>. Карпати вводит понятие «desaccordage», что можно перевести как «разгласовку». При этом он имеет в виду как раз такие трансформации диатоники, которые образуют новые, индивидуальные лады, но в которых ясно ощутима их инвариантная диатоническая основа. Особенно убедительным представляется анализ темы финала Пятого квартета Бартока, которая предстает сначала в различных вариантах и только в самом конце появляется в чисто диатоническом облике. Как пишет Карпати, «загадочный эпизод Квартета Бартока можно объяснить только с помощью ключа «разгласовки». Банальная мелодия в Ля мажоре не является вариацией второй темы финала, но ее первоначальной не «разгласованной» формой».

Надо полагать, что не только диатоника, но периодические лады могут играть роль ладового эталона, особенно в тех случаях, когда они пополнены одним, двумя или тремя звуками. В этих случаях периодическая структура как бы «просвечивает» сквозь обилие звуков. Поскольку вопросу о соотношении ладового эталона, стандарта и варианта во второй части настоящего сборника посвящен специальный очерк, то здесь можно ограничиться выказанными соображениями.

Необходимо добавить, что человеческая деятельность в самых различных областях постоянно связана с возникновением многочисленных вариантов на основе определенных, отображенных длительной практикой эталонов. Выше уже упоминалось, что в процессе постоянного перекодирования, объединения дробных элементов в более крупные увеличивается объем кратковременной памяти.

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. — М., 1971, с. 12.

<sup>2</sup> Messiaen O. Technique de mon langage musical, p. 23—26.

<sup>3</sup> Kárpáti J. Le désaccordage dans la technique de composition de Bartók. — In: Intern. Musicological Conf. in Commemoration of Bela Bartók—1971. Budapest, 1972.

ти. При этом происходит и постоянное сопоставление вновь образуемых единиц с закрепленными в долговременной памяти стандартами. Таким стандартами в области лада являются прежде всего различные проявления диатоники, реже — периодические структуры. Думается, что в этой сфере происходит нечто весьма близкое явлениям речи, в которой «звуковая система содержит ограниченное количество дифференциальных признаков, дискретных и обязательных, которые могут подвергнуться различным трансформациям, претерпеть даже коренные изменения, но сохраняют свою дифференциальную сущность»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Якобсон Р. Словесное (языковое) обилие. В кн.: Общее языкознание. Хрестоматия. Минск, 1976, с. 114.

## К ВОПРОСУ О ВАРИАНТНОСТИ ЛАДОВ

«Лад всегда познается как становление»<sup>1</sup>, — эти слова Б. Асафьева, будучи формулировкой одного из важнейших положений его учения о процессуальности музыки, могут и должны быть отправной точкой для постановки многих проблем — как при изучении прошлого, так и, особенно, при исследовании многочисленных явлений музыки XX века. Обилие, а также разнообразие возможных методов освещения и решения этих проблем вынуждает решать их частично, в том числе обращаясь к изучению отдельных произведений. В данном случае объектом избраны «Три стихотворения из японской лирики» Игоря Стравинского, сочиненные композитором в 1912—1913 годах. Но прежде чем перейти к конкретному анализу этого сочинения, необходимо кратко остановиться на некоторых общих предпосылках подхода к проблеме лада.

Приведенная выше мысль Б. Асафьева направлена на постижение лада в непосредственном слуховом опыте, в процессе слушания музыки. Это, естественно, является главным, основополагающим методом познания закономерностей лада и прочих сторон музыки — искусства звуков и звуковых отношений. И тем не менее это важнейшее положение не отрицает возможности теоретического подхода к описанию лада. Такое описание, хотя и должно опираться на слуховой опыт, не может быть вполне адекватно тому слышанию интонаций, которое является основой постижения музыки и в котором наиболее полно раскрываются ее многочисленные грани и опосредствования. Теоретический подход, классифицирующий многие музыкальные явления и устанавливающий их связи с другими сферами человеческой деятельности, может играть немаловажную роль в определении закономерностей, лежащих в основе того постижения музыки (в частности, «жизни» лада), о котором так убедительно писал Б. Асафьев. Этот ученый отметил замеча-

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 229.

тельные примеры анализов музыкальных произведений, — анализы, показывающих, как протекает процесс становления музыкальной формы. В то же время сам Б. Асафьев неоднократно прибегал и к помощи теории музыки с целью углубления и разъяснения своего понимания лада. Подчеркивая, что «лад — не теоретическое обобщение и, пожалуй, как таковой даже и немислим: получается лишь звукоряд, гаммы, «функции», а качество лада при этом улетучивается»<sup>1</sup>, он все-таки не отказывался от анализа всех этих свойств лада и уделил им немало внимания во многих трудах. В этой связи достаточно указать на ряд страниц из пятой главы посвященного «Руслаку и Людмиле» раздела исследования «Глинка» и на вошедший в этот труд анализ Марша Черномора<sup>2</sup>. Было бы неправильно предполагать, будто бы ученый столь крупного масштаба допускает противоречие. Не рассматривая специально вопроса о допустимости совмещения разных подходов, Б. Асафьев совмещал их на деле. И это становится понятным, если учесть, что теория музыки (звукоряды, «функции»), хотя и не способна выразить сущность лада, в то же время говорит немало существенного о ладе.

Можно считать, что теория музыки является метаязыком по отношению к самой музыке. Теория может описывать отдельные ее свойства, ее скрытые «механизмы», но не может говорить того, что «говорит» сама музыка. Поэтому теоретические рассуждения о музыке, в частности о музыкальном ладе, могут служить лишь дополнением к тому непосредственно слуховому, процессуальному постижению музыки, которое Б. Асафьев утверждал своими трудами в качестве основополагающего.

Утверждения теории музыки основываются на наблюдениях над фактами, преимущественно зафиксированными в музыкальных текстах, то есть в закреплённых нотной записью произведениях (это относится во всяком случае к европейской музыке последних шести — семи столетий). Многие недостатки теории являются прямым следствием этого обстоятельства. Еще совсем недавно начались изыскания в области психологии музыки, которые позволяют, надо надеяться, уточнить и сделать более гибкими многие понятия теории музыки. Тем не менее и нынешнее состояние теории позволяет сделать немало выводов и обобщений относительно различных сторон музыкального искусства, в частности относительно закономерностей лада.

Несмотря на то, что в учении о ладе — этой важнейшей основе музыки — в настоящее время все чаще на первый план выступает тенденция к описанию процесса становления лада (в свете концепции Б. Асафьева это понятно), надо полагать, что и более традиционный подход к анализу лада может оказаться полезным. В центре внимания теоретиков до Б. Асафьева и

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 226.

<sup>2</sup> См.: Асафьев Б. В. Избр. работы о М. И. Глинке. — Избр. труды. М., 1952, т. 1, с. 199—205, 226—230.

Б. Яворского лежал преимущественно звукоряд. Хотя сейчас уже нельзя сомневаться в том, что звукоряд не дает полного представления о ладе, все же нельзя и отрицать вовсе значение звукоряда. Он — не только схема лада<sup>1</sup>, не только некоторая теоретическая абстракция.

Ю. Холопов, рассматривая особенности отдельных ладов музыки XX века, приходит к следующему выводу: «Лад следует понимать как такую систему звуков и созвучий (подчиненных одному центральному звуку или аккорду), которая выражается системой звукоряда. Свообразие, характерность звукоряда — специфический признак, регулирующий различие между ладами. Само собой разумеется, лад нельзя отождествлять со звукорядом...» «Лад есть структура звукоряда (разумеется, целесообразно организованного)»<sup>2</sup>. Этот, на первый взгляд, возвращающий к давним представлениям о взаимоотношениях понятий лада и звукоряда подход подкрепляется глубокими и убедительными соображениями относительно особенностей ладов музыки нашего времени. Изменения самого характера внутрिलाдовых связей в музыке XX века требуют, как это доказывается в статье Холопова, некоторого пересмотра установившихся теоретических положений.

Звукоряд является «первым приближением» в теоретическом описании лада. Более того, даже указание на самые общие проявления взаимосвязи звуков вводит в описание звукоряда факты, относящиеся к ладу. Ю. Тюлин отмечал: «Если принять во внимание квинтовый или квартовый интервальный остов, как организующее начало, звукоряд приобретает ладовое значение, отражая структуру народных песен без терцового устоя...»<sup>3</sup>. В других условиях, например, при анализе ладов современной музыки, выявление такого рода связей зачастую оказывается затруднительным (по причинам, подробно рассмотренным в указанной уже статье Холопова).

Поэтому изучение «первого приближения», то есть звукорядов, приобретает существенное значение, оставаясь при этом лишь первым шагом на пути исследования ладов музыки XX столетия.

Звукоряд дает представление о звуковом материале, на котором, собственно, разворачивается лад. Сравнение звукорядов, извлеченных из музыкальных произведений (точнее — из отдельных построений внутри произведений), само по себе может дать повод для определения общей направленности развития ладов в их истории.

Для европейской музыки эту общую направленность можно охарактеризовать как тенденцию к увеличению числа элементов

<sup>1</sup> См.: Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. — М., 1965, с. 43.

<sup>2</sup> Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессняна, с. 268, 269 (разрядка автора. — Ю. К.).

<sup>3</sup> Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады, с. 9.



лада, к вовлечению в его состав все большего количества звуков. Может ли этот рост продолжаться неограниченно в настоящем и будущем? Не касаясь проблем возможных изменений музыкальной системы (вовлекающей, как это предлагается или предсказывается многими теоретиками, в звуковой материал ультрахроматику с ее микронтервалами), надо сказать, что это обогащение звукового состава ладов наблюдается в обычной системе, основанной на двенадцатизвуковой равномерной темперации. Речь идет, конечно, не о целых произведениях или крупных музыкальных построениях, в которых почти всегда можно найти все двенадцать возможных звуков этой системы, а только о небольших фразах и последованиях фраз, в которых обычно выявляется лад в его линейном, горизонтальном аспекте. При этом лад разворачивается в большинстве случаев в сравнительно небольших полевках, сложенных из групп звуков. Эти группы способны объединяться в более крупные единицы. Однако способность восприятия ряда звуков как целостной мелодии (в данной статье речь идет преимущественно о горизонтальности) ограничена. С этим связана известная специфика ладообразования, с особой силой проявляющаяся в музыке XX века. Эта специфика обнаруживается во внешней стороне лада — в звукоядах, которым здесь как раз и будет уделено преимущественное внимание. Если внутренние взаимоотношения звуков в данной статье подвергаются лишь частичному анализу, то причиной этому является стремление сосредоточить внимание лишь на одной стороне вопроса.

В соответствии с высказанными выше соображениями поставленная проблема освещается здесь, как уже указывалось в начале статьи, на примере музыкального текста «Трех стихотворений из японской лирики» Стравинского. Выбор именно этого сочинения продиктован прежде всего тем, что оно весьма показательно для общих тенденций музыки XX века. В частности, трактовка композитором лада, несмотря на миниатюрность каждой из трех песен и всего цикла, отражает в целом свойства современной тональной музыки. «Три стихотворения» относятся именно к тональной музыке. Некоторые авторы связывают их сочинение с будто бы имевшим место влиянием Шёнберга на Стравинского (который и на самом деле проявил живой интерес к «Лунному Пьеро», как об этом свидетельствует письмо Стравинского к В. Каратыгину<sup>1</sup>). Однако связь этих сочинений ограничивается, пожалуй, известным сходством состава инструментов. Нельзя согласиться с мнениями, утверждающими более глубокое родство названных сочинений Шёнберга и Стравинского. Представляется неверным и утверждение П. Коллара, что «в «Трех японских стихотворениях» мелодия порой становится атональной, как у Шёнберга»<sup>2</sup>. На самом деле усложненность лада, известная

<sup>1</sup> В. Г. Каратыгин и Жюль. Деятельность. Статьи и материалы. — М., 1927, с. 232.

<sup>2</sup> Collaer P. A history of modern music. — NY., 1951, p. 138.

зыбкость тональности не выводят все же музыку «Трех стихотворений» из пределов тональной музыки. В этом сочинении только что названные свойства современной музыки композитором лишь обострены. Они направлены на создание специфической музыкальной «атмосферы», соответствующей духу японской поэзии. Именно обостренность некоторых свойств и тенденций лада, сконцентрированная в трех миниатюрах, делает это произведение Стравинского весьма показательным.

Достоин внимания, что Стравинский, композитор настолько расположенный к стилизации, что она стала одной из основных черт его творчества, почти не обращался к экзотике. Ни сюжеты, ни музыка европейских народов не входили в круг его интересов. Только в начале творческого пути Стравинский отдаст некоторую дань моде своего времени. «Китайский» сюжет «Соловья» на музыке оперы отражается лишь в использовании пентатоники в отдельных разделах сочинения.

Но если издавна было известно, что китайской музыке свойственна ангемитонная пентатоника (о чем свидетельствует хотя бы «Турандот» Вебера), то особенности японской музыки были известны во времена юности Стравинского (да и сейчас) гораздо меньше. Поэтому второе и последнее соприкосновение Стравинского с далекой экзотической культурой, приведшее к созданию «Трех стихотворений из японской лирики», не носит следов стилизаторства. В музыке этих трех миниатюр нет почти ничего специфически японского, а если и есть, то это скорее совпадение, чем сознательное использование свойств японской музыки. Эти три песни — продукт европейского музыкального мышления. И все же в них есть нечто такое, что позволяет говорить о проникновении в мир другой культуры, проникновении, сказавшемся не во внешних приемах письма, а заключающемся в общей «атмосфере».

По-видимому, ко времени сочинения «Трех стихотворений» Стравинский не был знаком с японской музыкой. Но он, несомненно, знал японскую живопись, ставшую очень популярной в Европе в конце XIX — начале XX века. И, что важнее всего в данном случае, он не только многое знал из японской поэзии в русских и французских переводах, но, по всей вероятности, имел представление о некоторых особенностях японской поэзии, по крайней мере, в таком освещении, какое господствовало в начале XX века и, в известной мере, существует поныне. Как пишет переводчица японской поэзии В. Маркова, «в 1908 году в журнале «Северное сияние» (№ 4) появился очерк Н. Г. Рачинского «Японская поэзия». Впоследствии он вышел отдельной книгой в издательстве «Мусагет»...» Рачинский утверждает в своей книге, что «японский язык знает только открытые слоги и произносит их так бегло, что ударения едва заметны»<sup>1</sup>. Далее Маркова пишет: «На самом

<sup>1</sup> Маркова В. О переводе японской лирики. История и проблематика (очерк первый). — В кн.: Мастерство перевода. М., 1968, с. 279—280.

деле ударение в японском языке существует, но другого типа: музыкальное, а не слитовое»<sup>1</sup>.

Вполне вероятно, что Стравинский был знаком с очерком Рачинского и что это обстоятельство сыграло роль в необычном подходе композитора к тексту «Трех стихотворений», где все ударяемые слоги русского текста падают на слабые, неакцентированные доли музыкального метра. Сам Стравинский указывает, что знакомство с переводами японских стихов «до странности напоминало... то, которое... произвела японская гравюра. Графическое разрешение проблем перспективы и объема возбудило... желание найти что-либо в этом роде и в музыке»<sup>2</sup>. Это желание, по его словам, заставило композитора искать решение преимущественно в области метра и ритма. Попытаемся в дальнейшем показать, что и другие стороны музыкального языка, прежде всего ладовая сфера и ее вариантность играли здесь не менее важную роль, чем указанный сдвиг музыкального метра по отношению к метру стихотворному, — сдвиг, приведший к систематическому нарушению ударений в словах русского языка.

Это нарушение не было капризом композитора. Оно было направлено на выявление средствами музыки той особой атмосферы японского искусства — живописного и поэтического, — которая отмечается всеми, кто знаком с этим искусством. Не вдаваясь в подробности, приведем высказывание замечательного художника и глубокого теоретика искусства — С. Эйзенштейна. В статье «Неожиданный стик», посвященной театру «Кабуки» и затрагивающей многие проблемы живописи и поэзии, он пишет о японских «танках» (пятистишиях в 31 слог = 5 + 7 + 5 + 7 + 7): «Строгая оковка количеством слогов, каллиграфическая прелесть в начертании и сравнения, поражающие своей невероятностью и вместе с тем чудесной близостью... свидетельствуют о любопытнейшей «слиянности» образов, апеллирующих к самым разнообразным чувствам. Этот своеобразный архаический «пантеизм» основой несомненно имеет *недифференцированность восприятий — известное отсутствие ощущения «перспективы»*... То же, что мы встречаем в детском творчестве. То же самое испытывают исцеленные слепцы, когда мир как далеких, так и близких предметов кажется им не пространственным, а обступающим их плотную»<sup>3</sup>.

Упомянутое «стирание» акцентов речи, к которому прибег Стравинский в «Трех стихотворениях», и есть опыт претворения специфики перспективы японского искусства, — специфики, пронизывающей живопись и своеобразно преломленной в поэзии. Отсутствие рельефа, равноправность компонентов стиха вплоть до равноправности всех слогов — это и есть одно из средств

<sup>1</sup> Маркова В. О переводе японской лирики, с. 280.

<sup>2</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963, с. 89.

<sup>3</sup> Эйзенштейн С. Избр. произведения в 6-ти томах. — М., 1968, т. 5, с. 309 - 310 (курсив автора).

создания «недифференцированности восприятий, известного отсутствия ощущения «перспективы», о которых писал Эйзенштейн. Одно из средств, но не единственное. В музыке Стравинского и другие компоненты музыкального языка направлены на достижение той же цели. Из них следует остановиться на трактовке лада. И не только потому, что вопрос этой трактовки является центральным в разветвленной и сложной проблематике музыкального языка, но и потому, что даже краткая характеристика подхода Стравинского к ладу в этом небольшом вокальном цикле позволяет затронуть важные проблемы. Не приходится сомневаться в том, что все компоненты музыкального языка «Трех стихотворений» направлены композитором на решение поставленной им задачи, во многом отвечающей импрессионистским устремлениям раннего творчества Стравинского. Вопрос о ладовой основе этих миниатюр выделяется здесь ради изучения проблемы ладовой вариантности.

Проблема эта выдвинута, хотя не вполне явно, в работе Ю. Тюлина «Натуральные и альтерационные лады». В ней, однако, автор сознательно ограничивается рассмотрением ладов, опирающихся на консонантные тонические трезвучия.

Надо полагать, что расширение материала исследования является необходимой предпосылкой попыток разъяснения общих закономерностей, лежащих в основе ладовой вариантности, столь распространенной в музыке XX века.

Под ладовой вариантностью в данной статье подразумеваются усложнения устоявшихся форм диатонических семиступенных ладов, а также наиболее распространенных «искусственных ладов». Из последних наибольшее значение приобрели периодические «гаммы» — целотонная, тон — полутон и полутон — тон. Целотонный «искусственный лад», благодаря ограниченности состава шестью звуками и равенству интервалов между любыми двумя соседними ступенями, после Дебюсси используется чаще всего фрагментарно. Большое распространение получили «искусственные лады» тон — полутон и полутон — тон, лишенные «недостатков» целотонного. Эти ладообразования также могут служить основой для образования вариантов. Более того, в этом качестве они выступают у самых различных композиторов XX века — Скрябина, Равеля, Стравинского, Мессиана и многих других. Такие ладообразования не опираются на консонантное трезвучие, которое в «гаммах» тон — полутон и полутон — тон встречается только как псевдотрезвучие (то есть созвучие, энгармонически совпадающее с трезвучием), а из звуков целотонной «гаммы» и вовсе не может быть построено. Поэтому к приведенному выше очень важному положению Ю. Тюлина требуется известное дополнение. Как целотонное, так и другие периодические ладообразования (тон — полутон и полутон — тон) оказываются достаточно закрепленными в сознании, чтобы наравне с диатоникой (хотя сами они относятся не к диатонике, а к хро-

матике) служить прочной основой вариантности. Это обусловлено простотой их строения, а именно — периодичностью. В качестве такой основы они, как и диатоника, встречаются в рассматриваемых миниатюрах Стравинского.

В «Трех стихотворениях» отсутствуют признаки прямого заимствования ладов японской музыки. Характерная для нее пентатоника, состоящая из малых секунд и больших терций (например, *ми, фа, ля, си, до, ми*), у Стравинского не наблюдается. Тем не менее в «Трех стихотворениях» можно наблюдать использование интервалов, входящих в указанный звукоряд японской музыки. Исследователь японской музыки Э. Каннингэм отмечает, что в ней сравнительно часто встречаются большие терции и «такие немелодичные интервалы, как увеличенные кварты, хотя преобладает поступенное движение»<sup>1</sup>. Эти интервалы, входящие в состав японской пентатоники, широко применяются и Стравинским. Обращают на себя внимание, в частности, тритоновые обороты. Неразрешенный тритон вызывает ощущение неустойчивости, тональной неопределенности. Именно поэтому он выступает в данном цикле в ряду средств, направленных на создание музыкального подобия перспективы японских гравюр, в чем, по его собственным словам, видел свою задачу композитор.

В первой песне все мелодические средства служат цели создания тональной многозначности. При этом явно выступают варианты употребительных ладов: мажора или минора в первой половине песни и формации тон — полутон — во второй. В инструментальной партии имеет место остинато (флейта и кларнет, затем фортепиано и первая скрипка):



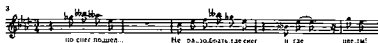
Это остинато образовано попевкой, включающей шесть звуков. Его тональная природа неясна и еще больше затемняется гармонией, анализ которой выходит за пределы поставленной здесь задачи. Сама попевка может быть отнесена к до-минору, Ми-бемоль-мажору, ми-соль-минору, ля-бемоль-мажору-минору, си-бемоль-минору. Вокальная партия в первой половине песни представляет собой два варианта этой попевки, причем с тенден-

<sup>1</sup> Cunningham E. The Japanese KO—UTA and HA—UTA.— Mus. Quartl., Jan. 1948, vol. XXXIV, № 1, p. 69—70.

щей к интерпретации ее именно в до миноре (любопытно, что Стравинский нотирует вначале до-бемоль, а затем си-бикар):



Во второй половине песни наступает резкий перелом. В инструментальном сопровождении остинато продолжается (до самого конца), но в вокальной партии появляются новые интонации, включающие не появлявшиеся ранее звуки (*си-дубль-бемоль*, *соль-бемоль*, *фа*). Ладовой основой этого раздела вокальной партии служит «искусственный лад» тон — полутон, представленный не полностью, а только пятью звуками с дополнительным полутоном:



Достоин внимания, что, несмотря на решительный переход от мажоро-минорной ладовой основы к сфере периодической ладовой структуры, сохраняются интонационные ячейки до — *ми-бемоль* и *соль* — *ми-бемоль*. Но если в первом разделе слышалась интонация минорного трезвучия, то, соответственно изменившимся условиям становления лада, во втором разделе на первом плане оказывается мелодическое воплощение уменьшенного трезвучия (а также трихорда). При этом постепенно вычленяется интонация тритона (по написанию — уменьшенной квинты *си-дубль-бемоль* — *ми-бемоль*). Этот тритон (при подразумеваемой энгармонической замене на *ля* — *ми-бемоль*) разрешается двумя последними звуками данной песни, но на самом деле это разрешение оказывается предельно слабым, оба его звука падают на слабые доли такта, к тому же они неоднородны в тембровом отношении (первый интонируется кларнетом, второй звучит в партии фортепиано). Общее число звуков вокальной партии всей песни достигает девяти.

Если в первой половине песни можно говорить о тенденции к тональному отнесению лада (не учитывая децентрализующей роли гармонии), то во второй половине это отнесение становится вовсе проблематичным (тем более что гармония здесь афункциональна). И все-таки попевочная трактовка двух комплексов — вокальной линии и инструментального остинато — не оставляет сомнения в том, что музыка остается ладовой, хотя лад выступает в сложном и переменчивом облике. Сложном — несмотря на то, что попевки строятся на основе звукоряда минорного лада (в первом разделе) или гаммы тон — полутон (во втором). Сложность заключается в неоднозначности выявления лада. Он неоднозначен

тонально, неоднозначен по составу, неоднозначен по отношению к централизирующему моменту — остинато. Лад выступает в двух пластах — как вариант и как инвариант. Вариантами в первом из «Трех стихотворений» являются шестизвучные попевки, из которых вторая представляет собой расширение первой. За ними скрывается инвариант, в данном случае — диатоника с ее системой ладов.

Аналогичные явления обнаруживаются и во второй песне. Начальные полтора такта, а также заключенные строятся на материале стандартизованного периодического звукоряда, «искусственного лада» — гаммы тон — полутон, служившей здесь материалом построения вертикальных комплексов.

Затем кларнет в быстром движении интонирует варианты диатоники, которые тонально можно было бы отнести к *соль* ионийскому и *соль* миксолидийскому или — с меньшей убедительностью — к *до* ионийскому или *до* лидийскому. Отсутствие опоры в виде какого-либо из этих звуков не позволяет этого сделать. Опора здесь совершенно иная, а именно — звук *ре-диез* (вторая скрипка и альт), к которому прибавляются звуки *фа-диез* и *соль-диез*:



Комплекс этих трех звуков можно было бы трактовать как секундаккорд без квинты: вводного септаккорда тональности *соль* или вводного к доминанте тональности *до*. Если учесть, что квинтовый звук *до* появляется (правда, мимолетно) в пассажах кларнета, то следует ожидать более или менее полного выявления какой-либо из названных тональностей. Однако этого не происходит. На самом деле в дальнейшем выступают тональности *соль-диез* и *до-диез*, расположенные полутоном выше предполагаемых тонок. Если бы наклонение тональностей *до* и *соль* было мажорным, а тональностей *соль-диез* и *до-диез* — минорным, то можно было бы данный случай рассматривать как проявление однотерцового объединения тональностей. Поскольку же ладовое наклонение остается неясным, то можно лишь указать на этот тип взаимопроникновения мажора и минора как на лежащий в основе этого неожиданного тонального поворота вполне сложившийся и устоявшийся стандарт. Комплекс *ре-диез* — *фа-диез* — *соль-диез* в тональности *соль-диез* получает благодаря опорности первого из названных звуков характер доминанты. В качестве такой же функции это созвучие в сочетании со звуком *до* (точнее — *си-диез*) может быть отнесено к тональности *до-диез*. Поэтому выбор тональностей *соль-диез* и *до-диез* для основного раздела

песни не является случайным. И хотя тональная неопределенность не устраняется, да ее преодоление здесь никак и не могло бы согласоваться с задачей создания зыбкой атмосферы японской поэзии, остается несомненным, что ладовые варианты возникают здесь на основе прочно отстоявшихся стереотипов — мажора, минора и их объединения:



В вокальной партии второй песни выступают варианты двух названных стереотипов — диатоники и формации тон — полутон.

Так, например, первая фраза фрагмента, приведенного в примере 5, строится на основе узкообъемного звукоряда 1, 2 (полутон — тон); вторая фраза — на основе звукоряда 1, 2, 1 (полутон — тон — полутон). В дальнейшем в вокальной партии господствует вариант «искусственного лада» полутон — тон, отдельные участки которого дополняются «лишним» полутоном. В целом возникает мелодия, основанная на звукоряде шести хроматически расположенных звуков. Отдельные попевки типа 1, 2 (с добавочным полутоном или без него) возникают на этом общем материале. В инструментальном сопровождении выступают варианты диатоники описанного выше типа.

Третья песня отличается необычной для времени ее создания широкоинтервальной и «раздробленной» инструментальной фактурой, которая иной раз дает повод для сравнений с сочинениями А. Веберна (повод чисто внешний). Эта песня также обнаруживает наличие вариантов стереотипов диатоники и формации 1, 2 (полутон — тон). Диатоника явно выступает в начальном разделе, полутон — тон — во втором. В партии флейты интонируется попевка 1, 2, 1 (полутон — тон — полутон), дополняемая вокальной



партией до восьмизвучного звукоряда, состоящего из семи звуков формации тон — полутон с добавленным полутоном:



В дальнейшем вокальная партия продолжает развертываться в системе 1, 2, причем четко обрисовывает возможное в ней псевдотрезвучие в обеих разновидностях, эквивалентных большому и малому трезвучиям. Хотя здесь не подвергается рассмотрению гармония, нельзя не обратить внимание на заключительное созвучие третьей песни. Оно представляет собой псевдотрезвучие, совпадающее с большим трезвучием. Интервальное отношение между звуками указанных псевдотрезвучий — тритон. Они находятся в отношении, типичном для псевдотрезвучий 1, 2 и 2, 1, в которых они расположены по малым терциям (наименьший период образования) и по тритонам (наибольший период). Таким образом, и в этом сказывается, пусть неявно, стереотип «искусственного» лада 1, 2.

Характерной особенностью лада в «Трех стихотворениях из японской лирики» является постоянное взаимодействие двух факторов — стереотипов, инвариантов, с одной стороны, и вариантов, индивидуальных образований — с другой. Нельзя сказать, что это является особенностью только данного произведения. Но у Стравинского мы наблюдаем сложные формы проявления жизни лада, свойственные музыке XX века. При этом Стравинский пользуется соотношением этих двух сторон так, чтобы решать те проблемы «перспективы», о которых он говорит в приведенном выше месте «Хроники». И решает их выбором наименее динамичных средств. Интонации пентатоники, тональная многозначность, избегание вводнотонности, использование периодических «искусственных» ладов — все это направлено на создание атмосферы статики, в которой все события примерно равнозначны. Конечно, отдельные случаи, как, например, появление звука *ре-диез* на фоне вариантной диатоники *соль* или *до*, или звука *ми-диез* в рефренной попевке третьей песни, носят характер неожиданности. Но эти события — следствие ладовой сложности — не получают развития. Равновесием между инвариантами и вариантами (не говоря о многих других факторах) достигается подобие

той необычной для европейского искусства перспектив японской живописи, которая поконит на проекции (изометрическо-угловой), позволяющей видеть и фасад, и объем, причем величина удаленных и близких предметов остается постоянной<sup>1</sup>. (Сложные, многозвучные ладовые варианты, «режиссируемые» (по выражению Ю. Тюлина) периодическими «искусственными» ладами 1, 2 и 2, 1 с присущей им эквивалентностью периодов и многозначностью тонки, служат созданию подобия такой перспективы.

Обращая внимание на возможность применения в музыкознании психологической теории узнавания, Е. Назайкинский пишет: «...восприятие не требует непременно регистрации всех признаков объекта... Целю выдвинутое в теории узнавания понятие образа-эталона. Опираясь на хранящиеся в памяти образы-эталоны, сознание при восприятии вылавливает среди множества разнообразных объектов единственный нужный, даже если он относится к классу вариантных. При этом образ-эталон выполняет роль своеобразного фильтра... Чтобы убедиться в принципиальной значимости понятия образа-эталона для исследования закономерностей музыкального восприятия, достаточно вспомнить, сколь велика в музыке роль принципа вариантности на самых разных уровнях ее организации»<sup>2</sup>. Можно предположить, что на уровне ладовой организации роль образов-эталонов выполняют устойчивые, прочно закрепившиеся в сознании, основные формы ладовых систем — диатоника и периодические ладообразования. Они хранятся в долговременной памяти. Всевозможные варианты, возникающие на этой базе в качестве «альтерационных ладов», относятся к оперативной памяти. Если отнести эти явления к предлагаемому Назайкинским делению на два типа эталонов — «языковые» и «речевые», то следует диатонику и периодические лады считать «языковыми», а их варианты — «речевыми». Это согласуется со следующими положениями Назайкинского: «Языковые схемы-эталоны складываются и уточняются на протяжении всего периода приобретения музыкального и общего жизненного опыта... Речевые образы-эталоны формируются заново в каждом музыкальном произведении...»<sup>3</sup>.

Выше неоднократно отмечалось, что ладовые варианты в «Трех стихотворениях», усложняя лад, вовлекая в него дополнительные звуки, все же ограничиваются в основном девятизвучными ладами. В упомянутой уже работе «Натуральные и альтерационные лады» Ю. Тюлин завершает шестую главу, посвященную рассмотрению альтерационных ладов, девятизвучными ладами. Случайно ли это совпадение? Обратим внимание на то, что десяти-, двенадцатизвучные ладовые системы то и дело выделяют группы субдиатоник, менее богатых по звуковому составу. Отсюда следует, что имеются некие границы оптимального насыщения

<sup>1</sup> См.: Арикейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1973, с. 272.

<sup>2</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия, с. 62—63.

<sup>3</sup> Там же, с. 63—64.

лада (или соответствующей ему структуры) звуками и что близость к стереотипу значительно облегчает восприятие музыки. Естественно, что когда стереотип сам является ладом, «закрепленным в общественном сознании» (по словам Б. Асафьева), то его «режиссерская» функция будет наиболее эффективной для любых вариантов. Но из всех этих вариантов наиболее действенными окажутся не слишком перегруженные большим числом звуков. Возможно, границей как раз и окажется число девять! Так, по крайней мере, следует из данных психологии и лингвистики. Общеизвестные положения теории музыки о диатонике, равно как и изучение музыкальных текстов, заставляют думать, что в области ладообразования, в частности в многочисленных вариантах ладов, действуют те же закономерности, выражающиеся в преобладании таких конструкций, объем которых определяется числом  $7 \pm 2$ . По аналогии с глубиной предложения можно говорить о глубине лада. Если она оказывается слишком большой, возникают известные трудности в восприятии музыки. Трудности эти преодолимы, причем преодоление их без отказа от сложного письма может достигаться композитором интуитивно — при помощи соответствующего обращения с музыкальным материалом — или слушателем — путем выработки необходимых навыков.

В связи с этим возникает вопрос о ладообразованиях или звуковых рядах (сериях), охватывающих двенадцать различных звуков. Такие явления в современной музыке встречаются весьма часто, хотя в отдельных случаях встречались и раньше. Нужно строго разграничивать двенадцатизвучные лады и додекафонные построения. В первом случае, имеющем место в таких произведениях, как Двенадцатый и Тринадцатый квартеты Шостаковича или пятая часть его же Четырнадцатой симфонии, двенадцатизвучное образование расчленяется на несколько построений, каждое из которых легко может быть отнесено к диатоническому стереотипу, образу-эталону. По сути дела, здесь возникает полудиатоника, сумма субдиатоник, то есть ряд небольших диатонических интонаций, которые объединяются в одно целое.

Иначе обстоит дело в додекафонии. Ее правила, запрещающие использование всего, что напоминает диатонику, влекут за собой известные затруднения в восприятии основанных на ней произведений. Но и в этих условиях осознание стереотипа, даже сложного и превышающего «магическое число», может облегчить понимание музыки. Так, А. Шёнберг в статье «Компонирование при помощи двенадцати звуков» вспоминает, как «обладавшие абсолютным слухом певцы, разучивавшие его оперу «Сегодня на завтра», не могли запомнить своих партий до тех пор, покада не ознакомились с основной серией»<sup>1</sup>.

Нельзя не обратить внимания и на то, что многие додекафонные серии проявляют тенденцию к членению на группы звуков.

<sup>1</sup> Schoenberg A. Style and Idea. — NY., s. a., p. 143.

причем каждая из таких групп основывается порой на элементах диатоники или «искусственных ладов». Так, основная серия в Скрипичном концерте А. Берга базируется на чередовании малых и больших трезвучий, дополненных участком целотонной гаммы. В Квинтете для духовых Шёнберга серия делится на две группы по шесть звуков, каждая из которых представляет собой звукоряд из пяти звуков целотонной гаммы и одного добавочного полутона, что совпадает со звукорядом «прометеевского аккорда». В «Оде к Наполеону» Шёнберг использует малое, большое и увеличенное трезвучия. Эти примеры можно было бы умножить. Они свидетельствуют о том, что так же, как в речи наблюдается тенденция к ограниченной глубине предложения (о чем подробно пишет Ингве), в музыке имеется тенденция к ограничению глубины лада. Излишнее увеличение этой глубины делает понимание музыки затруднительным, требующим специальных усилий, особой подготовки, длительного изучения, многократного слушания.

В начале данной статьи отмечалось, что становление лада (даже в том случае, если он анализируется со стороны звукоряда) происходит «по частям». Это, надо полагать, есть проявление общей закономерности. По этому поводу психологи отмечают: «...нам предстоит еще решить вопрос о том, нужно ли затрачивать дополнительный труд на группировку. Необходимость этого, очевидно, диктуется довольно жесткими границами нашего объема восприятия. Наибольшее количество единиц, которое может запомнить средний человек после одного предъявления, равно примерно семи, а если мы хотим обеспечить уверенность в том, что он никогда не ошибется, нам придется сократить это число до четырех или пяти. Таким образом, только около четырех или пяти символов (слов, элементов, пунктов, списков, предметов, групп, мыслей, идей и т. д.) может без затруднения сгруппироваться в нашем сознании одновременно как новый ряд, которому мы можем дать новое название»<sup>1</sup>. Еще более определенно пишет Г. Репкина: «Куски» материала, хотя и могут быть разложены до элементов, не являются их простой суммой, а представляют собой новую ступень переработки информации, такую, где количество переходит в качество, то есть какое-то число символов при запоминании заменяется одним новым символом, вбирающим в себя все первоначальные»<sup>2</sup>.

Обычное для любого музыкального произведения членение является конкретным преломлением этих общих закономерностей. Такое синтаксическое деление музыкальной ткани на группы звуков тесно связано с цезурностью. На его основе строится классификация синтаксических единиц музыки (мотивы, фразы, предложения, периоды и т. д.). Этот же род членения прямо

<sup>1</sup> Миллер Дж., Галантер К., Прибрам К. Планы и структура поведения, с. 140.

<sup>2</sup> Репкина Г. В. Об объеме оперативной памяти. — В кн.: Проблемы инженерной психологии. М., 1967, с. 135.

сказывается на разрывании лада, на возможности объединения небольших групп звуков в варианты, «надстраиваемые» над основными типами, то есть инвариантами, ладов.

Таким образом, становление лада отдельными группами звуков делает возможным значительное обогащение общего числа элементов лада. Это обогащение, покоящееся на каком-либо прочно вошедшем в практику стандарте-эталоны, не всегда приводит к образованию новых ладов. Более того, можно утверждать, что последнее имеет место редко и, во всяком случае, представляет собой длительный и медленно протекающий процесс. Тот факт, что теория музыки не рассматривает такие варианты, как, например, мажор с альтерацией II ступени или минор с альтерацией IV ступени, в качестве самостоятельных ладов, представляется весьма показательным. В этом сказывается неявно проводимое различие между ладом-инвариантом и его многочисленными вариантами.

Аналогично обстоит дело и в тех случаях, в которых инвариантной основой служат «искусственные лады». Правда, периодичность их строения оказывается нарушенной вводящими дополнительные звуки вариантами. Но и здесь не отрицается сама природа инварианта. Требуются дополнительные, выходящие за рамки лада и даже гармонии, условия, которые могли бы нарушить свойственную «искусственным ладам» многозначность. Введение дополнительного звука или даже двух звуков не позволяет однозначно определить тонику таких ладов. Только ритмические (длительно выдержанный звук) и структурные факторы (сильная доля завершающего построения такта) позволяют в том или ином случае, так сказать, «выбрать» из нескольких возможных одну тонику.

Варианты, вводя дополнительные звуки в ладовые инварианты (стандарты), увеличивают глубину лада. Вместе с тем, поскольку они складываются из небольших участков, их глубина не превышает тех возможностей оперативной памяти, вне которых восприятие оказалось бы затруднительным. Можно утверждать, что эта глубина остается в пределах «магического» числа  $7 \pm 2$ . Этим во многом, хотя и не единственно, определяется тот факт, что соответствующие произведения остаются ладовыми, остаются, согласно принятой терминологии, тональными. Достойно внимания, что в некоторых (но не во всех) поздних сочинениях Стравинский, используя серийную технику, все же связывает ее с широко понимаемым ладом ограниченной глубины. Но это уже тема, нуждающаяся в самостоятельном исследовании.

Всказанные здесь соображения о глубине лада носят пока предположительный характер. Они подлежат экспериментальной проверке. Разработка соответствующей методики проведения таких экспериментов — дело будущего. Естественно, что изучение максимально возможного множества музыкальных произведений может дать немало материала для углубленного изучения затронутой здесь проблематики.

## **О ДВУХ ТИПАХ ПОДХОДА К ОТРАЖЕНИЮ В ГАРМОНИИ НАТУРАЛЬНО- МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДОВ**

Проблема гармонизации мелодий, основанных на натурально-мелодических ладах, в XX веке приобретает огромное значение как один из путей обновления и обогащения музыкального языка. Эта проблема не является новой. Уже Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский, Лядов находили такие гармонические средства, которые отражали особенности мелодических ладов. Анализ их произведений обнаруживает сочетание натуральных ладов с традиционной мажоро-минорной гармонией. Нормы последней с меньшей силой сказываются у Мусоргского и Бородина, с большей — у Римского-Корсакова и Лядова.

Вместе с тем все они при гармонизации мелодий, развертывающихся в натуральных ладах, как правило, сохраняли нормы функциональной гармонии. Этот факт нельзя считать ни отрицательным, ни положительным, ибо он был обусловлен исторически. Гораздо важнее то, что подобное сочетание привело к известному переосмыслению, трансформации отдельных существенных сторон как ладовой сферы, так и традиционной гармонии.

Трансформация в ладовой сфере заключалась главным образом в трактовке всех ладов как октавных. Гармонизация узкообъемных или ангеимтонных ладов основывалась на «домысливании» их в вертикали до семиступенных (или еще более многоступенных). Не говоря о том, что внутренняя структура ладов русской музыки, то есть той сферы, в которой складывались приемы гармонизации мелодий в натуральных ладах, отличается необычайным богатством, сам факт трактовки всех ладов как октавных служит показателем влияния обычной функциональной гармонии.

В этой связи нельзя не отметить значение, какое продолжали сохранять в качестве моделей большое и малое трезвучия. Именно они дополняли в вертикали узкообъемные и ангеимтонные лады до семиступенных и выступали носителями функционального начала в сфере мелодических ладов. Только гениальность позволила Мусоргскому и Бородину, опережая их время, наметить пути преодоления возникающего противоречия при помощи частичного отказа от трезвучия и замены его квартовыми и квинтовыми построениями. В целом же в XIX веке это противоречие сохраняло силу и оказалось мощным фактором развития гармонии в сочетании ее с натурально-ладовой основой.

Трансформации в области функциональной гармонии можно вкратце охарактеризовать следующим образом:

1) Соответственно тому или иному ладу меняется характер традиционного кадансового оборота. Вместо стандартных для обычного мажора последований больших и малых трезвучий (I—IV—V—I, I—II—V—I) появляются специфические для каждого из ладов индивидуализированные новые последования.

2) Расположение тритона в каждом из натурально-мелодических ладов и связанное с ним размещение потенциальных доминант (больших трезвучий) приводит к тому, что место четкой монотоникальности мажора занимает полнтоникальность, возможность отнесения лада к двум и более тональностям. Так, Римский-Корсаков отмечает в наброске, посвященном натуральным ладам, «искусств[енный] дор[ийский] = ре с модул[яцией] в До», «искусств[енный] эол[ийский] = ля с модул[яцией] в До», «искусств[енный] миксолид[ийский] = соль с модул[яцией] в До», «искусств[енный] нон[ийский] = безусловно До»<sup>1</sup>.

Как видно из цитированных заметок, Римский-Корсаков противопоставил упомянутую выше монотоникальность обычного мажора полнтоникальности мелодических натуральных ладов (называя, однако, ее в духе учения о гармонии отклонением). В данном случае Римский-Корсаков отметил лишь ближайшую «вторую» тоннику, но их может быть больше, хотя и не столь близких и явных. Ближайшая определяется переменной доминантой (большим трезвучием), содержащей в качестве терции один из звуков ладового тритона. Другие, отдаленные, побочные тоники определяются переменными доминантами, не содержащими звуков тритона. Так, в миксолидийском соль переменной доминантой с одним из звуков ладового тритона в качестве терции является трезвучие I ступени. Оно и определяет «вторую» тоннику — До. Трезвучие IV ступени той же ладотональности не содержит звуков тритона, а трезвучие VII ступени содержит его не как терцию, а как приму. Следовательно, эти трезвучия в качестве переменных доминант создают «третью» и «четвертую» тоники, которые являются не столь близкими основной, как «вторая».

3) Особое значение приобретает битоникальность эолийского лада. Для него «второй» тоникой служит параллельный мажор. Такого рода параллельная миноро-мажорная переменная система очень характерна для русской музыки. По аналогии с эолийским ладом подобная переменность возможна в дорийском ладу, где она объединяет основную и «третью» тоники. Последняя имеет свою доминанту (мажорную) на VII ступени дорийского лада. Так как терция этой доминанты не входит в ладовый тритон, то соответствующая тоника является не «второй», а «третьей». Параллельная система на основе фригийского лада представляет собой лишь перенесение закономерностей эолийского лада на иную почву, поскольку к III ступени во фригийском ладе имеется лишь слабая минорная доминанта.

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.— М., 1960, т. 4, с. 435.

Параллельная мажоро-минорная система с основой на мажоре также служит своего рода «обращением» закономерностей эолийского лада. Особенно слабо определяется параллельная тоника: миксолидийского лада, в котором доминанта к VI ступени есть уменьшенное трезвучие. В ионийском ладе эта доминанта слабая, минорная (трезвучие III ступени).

4) Сдвиги в кадансовых оборотах, политоникальность тесно связаны с ослаблением доминантовости. Уменьшение роли доминанты вытекает из самой структуры натурально-мелодических ладов, в которых отсутствует вводный тон. Это создает тенденцию к максимальному преодолению доминантовости в процессе гармонизации и приводит, в частности, к усилению плагальности гармонических оборотов. Нередко при этом наблюдается замена больших трезвучий малыми, что соответствует потенциальной доминантовости первых и субдоминантовости вторых. В результате в гармонии появляются звуки, не входящие в состав звукоряда данного лада. Они образуют новые ладовые факторы, вызывают смещение ладов, полиладовость. Отталкиваясь от «чистой» диатоники, гармония стремится к выходу за ее пределы. Таким образом, не только политоникальность (отмеченного выше характера), но и смещение ладов придают гармонии многозначность, «переливчатость», какие не свойственны ей на «родной почве» — в обычном мажоре и в гармоническом миноре.

Описанные черты не стали, и не могли стать, нормами «классической» гармонии. В условиях ее приспособления к натурально-мелодическим ладам последние потеряли ту «жесткость», которая позволила превратить их из закономерностей музыки в правила учебников. В силу этого описанные выше свойства гармонии, перенесенной на почву ладов, отличающихся от обычного мажора (и гармонического минора, который сам в области гармонии подчиняется закономерностям мажора), не носят характера твердо установившихся норм, а представляют собой лишь *тенденции* в трактовке натуральных ладов, связанные с традиционной гармонией. Множество сочинений современных композиторов подтверждает жизненность отмеченных тенденций. Их можно обнаружить, в частности, в «Русских народных песнях» Прокофьева. Этот композитор сравнительно редко обращался к сфере натурально-мелодических ладов. Особенно в поздний период творчества Прокофьев развивал преимущественно область объединенного мажоро-минора, в которой находил все новые и новые богатства. Его обработки народной песни представляют поэтому большой интерес. В «Русских народных песнях» Прокофьева натурально-мелодическая ладовая сфера ограничивается почти исключительно эолийским ладом (натуральным минором). Однако ладовая переменность в отдельных участках песен вызывает эпизодическое появление и других ладов. Так, например, хотя средний раздел мелодии песни «Катерина» (№ 4) протекает на узкообъемном участке ля минора, нельзя не ощутить здесь в связи



с тоникой — *ре* — дорийский оттенок. В № 5 («Снежки белые»; *си* ионийский осложняется направленностью в субдоминанту — в *фа-диез* миксолидийский, после чего ладовая переменность переводит мелодию в *соль-диез* эолийский. Типичная для русской народной песни параллельная переменность наблюдается в № 6 («Сашенька»), № 8 («За лесочком») и № 9 («Сон»).

Однако выбранные Прокофьевым песни не отличаются ладовой сложностью. По-видимому, композитора привлекли мелодии, близкие излюбленной им сфере мажора и минора, позволившие пользоваться индивидуальным, терпким, связанным с расширением именно этих ладов гармоническим языком. Это делает данные обработки особенно интересными в свете проблемы взаимодействия натуральных ладов и традиционной гармонии<sup>1</sup>.

Прежде всего в них обращает на себя внимание усиление плагальности. Прокофьев, подобно русским композиторам XIX века, отдает ей предпочтение перед автентичностью не только при гармонизации мелодий в эолийском ладе, но и в условиях ионийского лада. Хотя, как утверждает Т. Бершадская, «тонико-доминантовые соотношения отнюдь не чужды русской народной песне»<sup>2</sup>, обращение к плагальности в процессе гармонизации песен вызвано стремлением к созданию колорита, отличающегося от обычного, собственного мажоро-минорным гармоническим оборотам. У Прокофьева тенденция к усилению субдоминантовой сферы сказывается в ряде кадансовых оборотов, использующих различные формы субдоминант.



<sup>1</sup> В ранних произведениях Прокофьева («Скифская сюита», Вторая симфония) подход к данной проблеме был иным. Поздние «Русские народные песни» служат образцом одного из возможных решений этой проблемы.

<sup>2</sup> Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. — Л., 1961, с. 55.



Такого рода гармонические обороты характерны не только для кадансов (в которых они особенно показательны), но и для большинства последований внутри тех или иных построений. Очень важно подчеркнуть, что Прокофьев во многих случаях стремится к углублению субдоминантовости. Так, например, он охотно прибегает к минорному трезвучию II низкой ступени. Малое трезвучие, как известно, выражает субдоминантовую функцию более полно, чем большое. Поэтому применение минорного неаполитанского аккорда равносильно углублению субдоминантности. Такого рода явления в обработках народных песен Прокофьева имеют место как в мажоре («Я нигде дружка не вижу»),



так и в миноре («Кари глазки»).



В последнем случае неаполитанская минорная субдоминанта усложняется добавлением терции снизу (*ре-бекар*). Возникающий звук VII натуральной ступени тональности ми минор не вносит доминантового оттенка в аккорд. Несравненно более слышимым здесь оказывается глубокая субдоминантовость ясно очерченного трезвучия II низкой ступени. Минорность этого трезвучия имеет большое значение еще в том отношении, что она связана с понижением IV ступени минора. Это само по себе усиливает субдоминантовую направленность аккорда.

Достоинны внимания и случаи преодоления доминантовости, подобные следующему («Снежки белые»):



В основной тональности Си мажор после тоникки следует минорное неаполитанское трезвучие, за ним мажорное трезвучие на вводном тоне — «прокофьевская» доминанта. Она разрешается не в тонику, а в VI ступень, за которой следуют ярко субдоминантовые созвучия, и заключительный каданс оказывается плагальным. Все это не означает, конечно, что в обработках народных песен Прокофьев вообще не пользуется доминантами. Они, естественно, встречаются, как это имеет место в переходе к репризе песни «Зеленая рощица» или в окончании песни «Дунюшка». Но в обработках они выступают редко. Несравненно больше можно наблюдать случаев преодоления доминантовости вроде описанных выше. И это не случайно. Лишенная вводнотонности структура натурально-мелодических ладов предрасполагает к ослаблению доминанты, то есть той гармонической функции, которая представляет вводнотонность, а следовательно, — к вуалировке,

размыванию доминантовости. В большинстве случаев доминанта ослабляется нарушением терцовой структуры аккорда или же необычностью гармонического последования. Так, например, в средней части песни «Зеленая рошца» (эта средняя часть основана на другой песне — «Сказали — не придет») вслед за гармонической доминантой появляется натуральная доминанта эолийского лада, за которой следует не тоника, а субдоминанта.



В гармонизации напева «Зеленая рошца» Прокофьев последовательно избегает применения доминанты. Она появляется без терцового звука на слабой доле, почти теряя функциональное свойство.

Той же цели преодоления доминантовости служат и частое применение бифункциональных созвучий. Они, впрочем, играют в гармонии не только эту роль, необходимую в трактовке натурально-мелодических ладов, но и вносят в гармонию терпкий колорит, типичный для всего творчества Прокофьева. Так, в песне «Катерина» септаккорд натуральной доминанты ре эолийского (точнее — секундааккорд) чередуется с бифункциональным созвучием — субдоминантой, сочетающейся с доминантовым звуком V ступени.



Бифункциональные созвучия часто встречаются в этой песне. Аналогичные явления можно найти и в других обработках Прокофьева. Его гармоническому языку би- и полифункциональность свойственны в высокой степени. Но тот факт, что в обработках народных песен это свойство гармонического языка композитора поставлено на службу целям создания специфического ладового колорита, можно считать знаменательным. Идя вслед за классиками русской музыки, Прокофьев находил новые возможности развития их принципа.

Поскольку Прокофьев в данном цикле обращается в большинстве случаев к песням в эолийском ладе, то лишь в ограниченной степени можно проследить, насколько он выявляет заложенную в натурально-мелодических ладах политональность. Тем не менее на примере именно эолийского лада можно обнаружить своеобразие слышания Прокофьевым этого свойства. Как известно, в эолийском ладе ближайшая побочная тоника («вторая» тоника) расположена на его III ступени. Этим в большой мере определяется столь типичная для русской народной песни параллельная мажоро-минорная ладовая переменность. Выявляет ли ее Прокофьев в своих обработках? Да, выявляет, причем очень своеобразно. В самом начале песни «Сашенька» как мелодия, так и гармонизация допускают двойное понимание.



Этот фрагмент можно отнести как к натуральному (эолийскому) ре минору, так и к Фа мажору. В самой мелодии ее двойственность, битоникальность определяется тем, что, при наличии характерного для русских песен в эолийском ладе ангемитонного трихорда «от тоикин вниз» (в данном случае *ре — до — ля*), опорные звуки данного участка напева — *ля* и *фа* (особенно последний, заключительный). Соответственно битоникальности мелодии гармония тоже не является тонально однозначной. Использование одних только трезвучий (на органном пункте V ступени ре минора), относящихся к строгой диатонике параллельной ладопеременной системы, не разъясняет «тональной ситуации». Не разъясняет ее и заключительный оборот данного фрагмента. Органный пункт еще продолжается, а большие трезвучия на

звуках *до* и *си-бемоль* можно отнести как к *ре* минору, так и к *Фа* мажору. И в том и в другом случае они представляют последование субдоминанты после доминанты, то есть «снимают» доминантовость, усильвают субдоминантовость и тем самым вопрос об основной тонике оставляют открытым. В заключительном фрагменте песни мелодия, представляя собой вариант начала, уже ясно очерчивает *ре* минор, но гармонизацию Прокофьев оставляет без изменений. Заключительный каданс, призванный, согласно традиции, утвердить единую тонику, выполняет эту функцию как бы вяло и нерешительно. Последование минорной (натуральной) доминанты, а затем II ступени *ре* минора не утверждают эту тональность с той определенностью, которая характерна для традиционной гармонии. Ладовая переменность дает знать о себе даже там, где, казалось бы, вопрос уже разрешен в пользу основной тональности.

Упомянутая выше бифункциональность созвучий порой также оказывается проявлением переменности, во всяком случае в некоторых примерах эти два явления тесно связаны друг с другом. В следующем фрагменте песни «Катерина» бифункциональные созвучия возникают в результате объединения широко понимаемых параллельных тональностей *ля* минор и *До* мажор (см. пример 7). Несмотря на то что данный участок мелодии мог бы, как уже указывалось выше, трактоваться в *ре* дорийском, Прокофьев предпочел перевести его в более обычную для него сферу натурального минора. Однако весь склад мелодии обнаруживает специфический для русских песен колорит, создающийся элементами параллельной переменности. Дорийский оттенок при этом сохраняется, поскольку тональные отношения затрагивают «вторую» тонику *ре* дорийского. Для последнего характерным является, как это отметил в цитированной выше заметке Римский-Корсаков, стремление к переходу в тональность VII ступени, в данном случае — *До* мажор. Ладовая переменность параллельных *ля* минора и *До* мажора затрагивает эту «вторую» тонику *ре* дорийского, в результате чего, несмотря на неполноту раскрытия дорийского лада, его оттенок все же сохраняется.

Сама переменность, колебание между *ля* минором и *До* мажором также не раскрыты полно и всесторонне. Переменность выявляется именно в выборе созвучий, в их бифункциональности. Как известно, параллельные минор и мажор (натуральные) имеют общими все трезвучия, причем функции этих трезвучий одинаковы в обоих ладах, образующих единую систему такого типа (за исключением уменьшенного трезвучия — VII ступени мажора). Поскольку же в этих условиях созвучия одинаковых ступеней минора и параллельного мажора находятся взаимно в терцовых отношениях, то они легко объединяются в септаккорды. На сильных долях 1-го — 5-го и 8-го тактов примера 7 выступает объединенная тоника параллельной системы *ля* минора и *До* мажора, представляющая собой септаккорд, суммирующий



(натурального минора), вытекает из самой структуры последнего, из расположения в нем тритона, определяющего собой доминанту «второй», ближайшей для данного лада тоникой (по Римскому-Корсакову).

Прокофьев не ограничивается, однако, этой ближайшей побочной тональностью. Он значительно расширяет тональный план за пределы переменности, в чем сказывается его любовь к резким, красочным модуляционным сдвигам, к сопоставлению тональностей. И если этим приемом он пользуется в обработках русских народных песен, то делает это потому, что применяет в них весь сложный аппарат своей гармонической техники и порой привлекает периферийные тональные возможности ладов.

В ре-минорной песне «Зеленая рощица» средняя часть представляет собой обработку другой песни «Сказали — не придет». Она изложена в фа миноре с привлечением параллельного Ля-бемоль мажора. В данном случае тональный план объясняется просто. Параллель основной тональности подменяется одноименным минором. Учитывая универсальность мажоро-минора в языке Прокофьева (хроматической тональности, по терминологии Ю. Холопова), легко понять такой тональный план.

Сложнее обобщать тональные отношения в песне «Чернец», в которой наблюдается сдвиг в тональность, находящуюся с главной в тритоновом отношении (ми-бемоль миксолидийский, ля миксолидийский). В этом случае приходится признать, что выбор тональностей продиктован не ладовыми свойствами самой мелодии, а колористическими соображениями. Тональные сдвиги на тритон встречаются у Прокофьева очень часто. В данном случае налицо прием, являющийся постоянным элементом гармонической техники Прокофьева и перенесенный на песенный материал. Он может служить примером известной автономии гармонии мажора в условиях натурально-мелодических ладов. Конечно, это влечет за собой известное нарушение ладового колорита, но усиливает красочность музыки. В то же время этот прием — наглядная иллюстрация отмеченной уже двусторонней трансформации, — с одной стороны, самой гармонии при гармонической трактовке натуральных ладов, с другой стороны — самих ладов. В цитированном примере ослабевает колорит (характер) миксолидийского лада. Тритоновое отношение тональностей, наряду с другими факторами, в частности упором на IV ступени, делает лад похожим на обычный мажор. Только окончание выявляет его миксолидийскую природу. Сопоставление тональностей ми-бемоль и ля дает результат (по Б. Яворскому). Естественным разрешением возникающего тонального конфликта было бы появление тональности Си-бемоль мажор. К ней на самом деле и устремляется модуляционный ход, но в последний момент названная тональность подменяется своей параллелью. Вновь вступающая в свои права переменная параллельная мажоро-минорная система, направленная здесь от мажора к минору.



Этот прием используется Прокофьевым весьма часто, особенно в малорных песнях, как, например, в обработках «Снежки белые», «На горе-то калина». В них широко применены те же аккордовые структуры переменной системы, которые более подробно были описаны в связи с эолийским ладом и свойственной ему переменностью.

Необходимо еще раз напомнить, что для Прокофьева большое и малое трезвучия остаются основой гармонии. При всех усложнениях вертикальных структур именно трезвучие является постоянно действующим остоном, часто обрастающим различного типа диссонансами. Это позволяет утверждать, что в гармонии прокофьевских обработок народных песен (да и не только в них) фундаментом гармонии остаются обычные мажор и минор, с их характерными моделями — большим и малым трезвучиями. Предельно расширенная «хроматическая», как ее называет Ю. Холопов, тональность допускает применение обеих моделей на любой ступени. Иначе говоря, на любой натуральной, высокой или низкой ступени прокофьевской универсальной тональности может появиться как большое, так и малое трезвучие, что влечет за собой ослабление функциональных связей и усиление красочных, колористических возможностей гармонии.

Для гармонизации мелодий, развертывающихся в натурально-мелодических ладах, эти свойства широко понимаемой тональности имеют большое значение. Они позволяют дальше углублять столь существенное для создания специфической натурально-ладовой «атмосферы» преодоление доминантовости. Если приспособление гармонии, основанной на семиступенной диатонике, к натурально-мелодическим ладам, вызывая колебание тоники между основной и дополнительными, влечет за собой переменность, то привлечение множества трезвучий (и основанных на них более сложных образований) делает тональность еще более переливчатой, а модуляционные возможности очень широкими, как это видно хотя бы на примере фортепианного сопровождения песни «Чернец».

Расширенное понимание тональности, при котором одних только трезвучий имеется двадцать четыре, позволяет углубить еще одно свойство гармонической трактовки натурально-мелодических ладов, а именно, тенденцию к появлению интоладовых элементов, к смешению ладов по вертикали. При этом усиливается красочность, ослабевают функциональные связи между аккордами, возникают новые ладовые оттенки. Примеров, иллюстрирующих эти процессы, в обработках народных песен Прокофьева очень много. Так, в окончании песни № 8 («За лесочком») появляются элементы фригийского (фа-бикар), а затем и дорийского (до-диез) ладов, при основной ладотональности ми эолийской.

В заключении песни «Катерина» появляется неожиданно дорийский элемент:



Аналогичные явления встречаются в обработках Прокофьева в таком изобилии, что перечислить их нет возможности. Надо лишь отметить, что применение аккордов, в частности трезвучий, расширенной тональности приводит не только к смещению обычных, диатонических семиступенных ладов, но и к эпизодическому возникновению в гармонии элементов ладов с повышенными и пониженными ступенями. Поскольку они не выражены в самой мелодии, а только в вертикали, они не приобретают сколько-нибудь самостоятельного значения и поэтому здесь не подвергаются анализу.

Нельзя не отметить, что основные тенденции подхода Прокофьева к задаче гармонической интерпретации натурально-мелодических ладов представляют собой воплощение принципов, сложившихся у русских композиторов XIX века. Несмотря на то что в гармоническом языке Прокофьева с редкой силой выразились изменения музыкального мышления первой половины XX столетия, его гармоническая интерпретация натурально-мелодических ладов остается целиком в русле уже отстоявшихся приемов. Последние, пожалуй, берут свое начало в творчестве Римского-Корсакова, но в их создании и кристаллизации выдающуюся роль сыграли Балакирев, Лядов и Ляпунов, песенные обработки которых даже в большей мере, чем это имело место у Римского-Корсакова, развивали именно натурально-ладовый характер гармонизации. Отмечая преимущественную связь Прокофьева с Римским-Корсаковым, мы имеем в виду, что у них обоих ясно ощущается мажоро-минорная, традиционная природа гармонии. Эта природа «просвечивает» сквозь все усложнения созвучий, любые разрастания ладотональности, определяя один из возможных способов отражения в гармонии особенностей натурально-мелодических ладов.

Гармонизация мелодий в натурально-мелодических ладах с самого начала несла в себе возможности, намечавшиеся у Мусоргского и Бородина и получившие полное развитие в XX веке. Если натуральные лады требуют ослабления функциональности, прежде всего доминантовости (усиление субдоминантовости равносильно удалению от тонального центра), то отказ от обычных гармонических моделей мажора и минора является

дальнейшим шагом в сторону преодоления традиционных, стандартизированных приемов гармонии. Отказ от этих моделей стал возможным в полной мере в связи с общей направленностью развития музыкального языка в XX веке, в частности, в связи с новым отношением к диссонансу. Если в прошлом диссонанс требовал разрешения в консонанс, в большое или малое трезвучие, то в музыке нашего столетия более напряженное, более плотное созвучие нередко разрешается в диссонансирующее же, но менее плотное. Вместо прежних конструктивных гармонических моделей господствуют *фонические* модели, включающие самые разнообразные диссонансы. Это явление можно назвать изменением уровня фонизма. Для музыки XX века характерен высокий уровень фонизма независимо от множества компонентов музыкального языка, отличающихся большим разнообразием у разных композиторов. Они сходятся в одном — в применении диссонансирующих созвучий в качестве фонических моделей вертикали.

В рассматриваемом здесь аспекте обращение к натурально-ладовой основе предопределяет некоторые типы созвучий и некоторые приемы голосоведения, связанные как с самой природой лада, так и мелодикой, отражающей именно эту природу. Выше было отмечено, что в прошлом композиторы рассматривали все лады как семиступенные. В современной музыке наблюдается тенденция к узкообъемной, полевоичной трактовке лада. При этом лад становится суммой трех-, четырехзвучных мелодических оборотов, вследствие чего трезвучие в качестве гармонической модели ему уже перестает соответствовать. Последнее послужило причиной поисков новых гармонических приемов, новых возможностей отражения в вертикали особенностей мелодии.

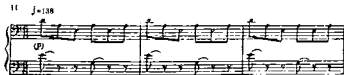
В этом отношении показательно творчество Стравинского того периода, когда он обращался к русской тематике, к русским интонационным истокам. Именно в его музыке ясно обнаруживаются оба фактора нового подхода к проблеме гармонической интерпретации натурально-мелодических ладов: высокий уровень фонизма, диссонантность созвучий и трактовка лада как сложеного из узкообъемных полевых. Интерес Стравинского к арханке, к глубинным слоям русского народного творчества имел большое значение в его становлении как композитора. Если даже признать, что этот интерес, как и более поздние увлечения музыкой европейского барокко, Ренессанса и средневековья, носил у него характер стилизаторства, то и тогда значительность художественных достижений композитора было бы невозможно отрицать.

Вначале Стравинский шел по тропе, проторенной Балакиревым, Римским-Корсаковым, Лядовым. Такие попытки создания специфически русского колорита при помощи средств «ладовой» гармонии, как «Хоровод царевен» в «Жар-птице», не выходят за пределы виртуальности описанных выше приемов. Однако очень рано в мелодике Стравинского возрастает значение типичной полевки русской народной музыки — трихорда в его двух основных разно-

видностях — в кварте и квинте. Уже в Двух песнях на слова С. Городецкого роль трихорда, особенно в кварте, становится большой, а порой и ведущей. Сцепления трихордов в «Весне» попевки не только в сочинениях с русским текстом, например, обороты играют немалую роль и в «Двух стихотворениях» на оригинальные французские тексты П. Верлена (в песне «Где в лунном свете»).

Начиная с «Петрушки» и кончая «Свадебкой», трихордные попевки указанных типов, а также малообъемные диатонические построения типа тетрахорда играют огромную, первостепенную роль в мелодике Стравинского. Лады — октавные и сверхоктавные — складываются из нанизывания, сцепления отдельных попевок. При этом возникают не только привычные натуральные семиступенные ладообразования, но и другие, общий звукоряд которых отличается от строго диатонического. На данную особенность музыки Стравинского давно обратил внимание Б. Асафьев<sup>1</sup>.

Уже в «Петрушке» такой метод повторения мелодии и, следовательно, развертывания лада из микроструктур становится ведущим. Прежде чем перейти к более подробному описанию последствий, вытекающих из этого метода для вертикали, для созвучий, нужно остановиться на разборе одного небольшого сочинения (точнее, его начала), в котором мелодия охватывает сперва нижний пентахорд фригийского лада (с тоникой ми), а затем верхний тетрахорд последнего. В целом фригийский лад представлен здесь семью ступенями. Связка между двумя отрезками произведения, в которых излагаются названные сегменты, построена в одноименной эолийской ладотональности. Сочинение, о котором идет речь, — «Неаполитана» (№ 4) из Пяти легких пьес для фортепиано в четыре руки. Поскольку целью предлагаемого здесь анализа является только один аспект гармонии, достаточно привести лишь начало, не касаясь вопроса о развитии гармонии в процессе становления формы в целом<sup>2</sup>.



Первое, что обращает на себя внимание в созвучии, сопровождающем пентахордовую мелодию, — это нетерцовость его строения. Его можно представить как сцепление вокруг соедини-

<sup>1</sup> См.: Асафьев Б. Книга о Стравинском, с. 119, 128—132.

<sup>2</sup> Под термином «гармония» здесь и дальше подразумеваются одновременно звучащие структуры.

тельного звука *ля* двух трихордов: в квинте — *ля — ре — ми* и в кварте — *ля — соль — ми*. На такую организацию этих ячеек по вертикали указывает их расположение. Надо, однако, признать, что в данном случае все созвучие можно рассматривать как «обращение» соединения двух трихордов, каждый из которых охватывает кварту.

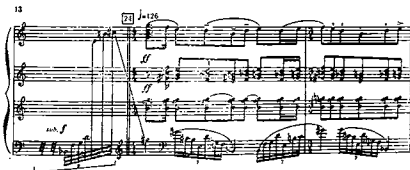


Как известно, трихордовые попевки являются тонально многозначными. Сочетание их с достаточно тонально определенным участком фригийского лада (впрочем, последний и сам отличается в сравнении с обычным мажором известной лабильностью) в значительной мере ослабляет его тональную направленность. Цель, для достижения которой приспособлялись в обработках русских народных песен Прокофьева средства функциональной гармонии, для Стравинского остается актуальной. Но путь к ней ведет через иные области. Стравинский объединяет с вертикалью мелодические образования, сохранившие ладовые попевки древних, архаических ступеней. Этот путь связан с одним из типичных явлений музыкального языка XX века, с поисками интеграции горизонтали и вертикали, то есть с проблемой, которая занимала многих выдающихся композиторов — Скрябина и Дебюсси, Шёнберга и Бартока. Стравинский шел в том же направлении, что и они, но не так далеко и не стремился к этой цели так откровенно. И все же его сочинения, затрагивающие проблему отражения в гармонии природы натурально-мелодических ладов (понимаемых им в виде суммы попевок), обнаруживают тенденцию к подобной же интеграции.

Интеграция горизонтали и вертикали характеризуется обычно как единство звукового состава мелодических и гармонических образований. «Нет ничего в мелодии, чего не было бы в гармонии, и наоборот — нет ничего в гармонии, чего не было бы в мелодии», — так можно было бы вкратце сформулировать ее сущность. В некоторых случаях ее можно обнаружить на небольших участках даже у классиков, но на основе большого и малого трезвучий (начало Третьей симфонии Бетховена, такты 1—5). У названных выше композиторов XX века она появляется на совершенно иной основе — дважды ладов у Скрябина, серийности у Шёнберга, микротематизме у Бартока. В «чистом» виде, соответствующем приведенной формулировке, интеграция у Стравинского не выступает. Для него характерен иной, не столь строгий, интонационно оправданный тип взаимоотношений горизонтали и вертикали, который можно называть косвенной интеграцией. В отличие от прямой интеграции косвенная предполагает не столько полное и точное совпадение звукового состава горизонтали и вертикали

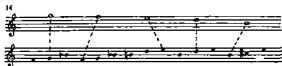
на данном ограниченном участке, сколько принцип построения созвучий из интервалов, лежащих в основе мелодических структур. В приведенном отрывке четырехручной пьесы «Неаполитана» Стравинский конструирует вертикаль из трихордов, не выраженных прямо в мелодии, но образующих ее ладовую основу. Композитор подразумевает в качестве базы, костяка фригийского пентакорда трихорды и их-то превращает в созвучие. В результате на первый план выступают кварты, секунды и исчезает терцовость. Данный пример может служить простейшим образцом косвенной интеграции. Другие примеры — начало «Петрушки» и «Балалайка» из тех же Пяти легких пьес.

На основе косвенной интеграции возникают созвучия высокой плотности и в то же время функционально не направленные; они обладают яркой красочностью. Антидоминантовая тенденция натурально-мелодических ладов не вступает здесь в противоречие с вертикалями. Если учесть еще и то обстоятельство, что эти созвучия в большинстве случаев излагаются «разбитыми» и членятся на относительно самостоятельные мелодизированные голоса, то становятся ясными широкие возможности такого метода. Границы этих возможностей раздвигаются еще больше при помощи привлечения производных трихордов. Под ними подразумевается следующее: вертикаль (чаще всего мелодизированная, с последовательным изложением звуков) образуется из трихордов, родственных материалу мелодии (родственные трихорды — имеющие один или два общих звука). Прежде чем перейти к более полному освещению этого явления, проанализируем небольшой фрагмент из «Байки про лису».



Авторское фортепианное переложение партитуры, из которого приведен данный отрывок, акцентирует две линии: основную мелодию (в оркестре труба и фагот — удвоение через две октавы) и цимбалы, дополнительные же голоса изображены петитом.

Сначала рассмотрим отношения главных голосов. В мелодии ясно выделяется трихорд *си — ре — ми* и тетрахорд *ре — ми — фа — соль*, который можно рассматривать как дополненный одним звуком трихорд *ре — ми — соль*. Налицо излюбленный Стравинским принцип построения мелодии и вместе с тем разворачивания лада путем соединения (в данном случае слитного) микроячеек — трихордов, тетрахордов. В сопровождении (пассажи цимбал) четко выделяются трихорды *фа — соль — си-бемоль*, *си — ре — ми*, *си — до-диез — ми*. Все они общностью по меньшей мере одного звука объединяются с мелодией. Более того, они — производные от мелодии, что можно представить в виде схемы.



Сложная вертикаль становится таким образом суммой элементарных, родственных звуковому составу единиц. Образуется не просто диссоннирующее созвучие, а созвучие, несущее элементы политональности, хотя последняя и не обнаруживается открыто<sup>1</sup>. По существу, возникает лишь намек на тональности Си-бемоль мажор и Ми мажор, но ни звуковой состав, ни фактурные условия не выявляют политональности<sup>2</sup>. Налицо не два мажора, а три микроструктуры, каждая из которых может быть отнесена к разным тональностям и, следовательно, тонально неопределенна.

При этом гармонический фон (валторны, труба) оперирует трезвучиями, однако эти последние не связаны функционально (тритоновые отношения), а, как уже отмечалось, сами являются производными от того сцепления трихордов, которое столь ясно обрисовано в мелодии и пассажах цимбал. В результате такого рода объединений элементарных микроструктур создается более широкий звуковой материал, позволяющий вычленять как натурально-мелодические лады, так и ряд отличных от них образований.

<sup>1</sup> Вообще, «чистая» политональность так, как она представлена в ряде произведений (ранних) Д. Мийо или А. Казеллы, не сыграла и не играет большой роли в современной музыке.

<sup>2</sup> Р. Биркан в статье «О тематизме «Свадебки» Стравинского» (в кн.: Из истории музыки XX века. — М., 1971, с. 177) отмечает совпадение звукового материала данного фрагмента «Байки» со звукорядом тон — полутон. Это совпадение в известной мере сказывается на тритоновых отношениях трезвучий в средних голосах. Но оно не является решающим, поскольку звукоряд тон — полутон нигде не выделяется интонационно и возникает производно, как результат сцепления трихордов.

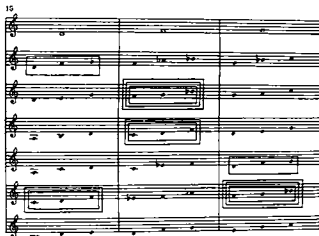
Прежде чем перейти к анализу отдельных примеров, нужно рассмотреть теоретические возможности, вытекающие из принципа сцепления трихордов. Распространяя последовательно этот принцип на все три звука нисходящего трихорда, можно определить состав и грани звукового материала, его разнообразные ладовые возможности. При этом нужно учитывать следующие обстоятельства:

1. От любого звука можно построить шесть трихордов, представляя их в виде отношений звуков, достигаемых восходящим или нисходящим рядом чистых квинт.

2. Поскольку исходный трихорд является одним из шести для производных от любого из его составных звуков, постольку от любого трихорда образуется пятнадцать производных.

3. Поскольку среди производных имеются три пары одинаковых трихордов, постольку от данного образуется двенадцать производных.

Все это ясно видно на следующем примере:



Здесь произвольно выбран в качестве исходного трихорд *ре — фа — соль*. К каждому его звуку построены производные трихорды. Полученный таким образом звуковой материал образует десятиступенный звукоряд. В нем обращает на себя внимание интервал уменьшенной октавы (*си — си<sup>1</sup>-бемоль*). Кроме него в данном звукоряде имеются две увеличенные примы (*ми-бемоль — ми* и *ля-бемоль — ля*). Последние при соответствующем обращении дают еще две уменьшенные октавы. Простой выбор из этого звукоряда четырех трихордов с дополнением снизу двумя звуками представляет собой хорошо известный в русской музыке обиходный звукоряд.





В полном виде, особенно при расширении диапазона, десятиступенный звукоряд умножает число уменьшенных октав (характерного признака обиходного звукоряда), а потому его можно условно именовать сверхобиходным. В дальнейшем сохраним это название за ним и подобными ему звукорядами. На его основе могут возникать самые разнообразные созвучия, в том числе и терцового строения. И если Стравинский использует их редко и преимущественно на фоне нных, трихордовых, квартовых, квинтовых или смешанных гармонических вертикалей, то только потому, что избегает приемов, ассоциирующихся с обычной мажоро-минорной гармонией.

Трихорды в квинте тоже могут служить материалом для построения аналогичного звукоряда и вертикалей. Однако звукоряд на одних только трихордах в квинте окажется беднее охарактеризованного выше. Это объясняется взаимнообратимостью кварты и квинты, приводящей к ограничению возможностей построений трихордов в квинте. От любого звука их может быть лишь три. Поэтому подобные трихорды выступают преимущественно в сочетании с трихордами в кварте, создающими более богатые возможности. Изредка трихорды в квинте возникают и в вертикали, образуя созвучия из одних квинт и кварт. Редким образцом может служить следующее место из «Байки про лису»:



Оstinатное повторение двух созвучий, состоящих из чистых квинт, образуется из обращения трихорда в квинте, родственного аналогичному трихорду в мелодии (первое созвучие), и сдвига

его на полутон. На этом фоне в дополнительном голосе (скрипка, флейта, цимбалы, подхватываемые малым кларнетом, а затем флейтой с фаготом) появляется новое мелодическое образование, почти укладываемое в участок сверхбиходного звукоряда (с одним дополнительным звуком). Цитированный фрагмент служит примером образования как вертикали, так и горизонтали из трихордов в квинте. Вслед за этим, при неизменной вертикали, мелодия варьируется, образуя трихорд в кварте. Использование одних только трихордов в квинте — явление почти что единичное в сочинениях Стравинского. Знаменитые фанфары в «Царе Эдипе» даются в окружении инородных мажорных структур, что вполне понятно, если учесть неоклассическую «установку» оперы-оратории.

Другим примером, показывающим малую самостоятельность созвучий типа трихордов в квинте (наслоенный двух квинт), может служить следующее место в «Свадебке»:



Указанные созвучия сменяются трезвучием полным, затем многотерцовым аккордом. В строении и сопоставлении последних имеются трихорды в кварте. В частности, такой трихорд образует нижний голос инструментальной партии. Остальные звуки трех аккордов полностью соответствуют родственным ему трихордам. Все это показывает, что трихорды в квинте играют менее значительную роль в вертикали, чем трихорды, охватывающие кварту и членящие последнюю на большую секунду и малую терцию. Характерно, что в этом случае Стравинский привлек не обычный мажорный оборот, а последование, напоминающее дорийское. Последнее больше соответствовало ладовому «климату» сочинения.

Роль трихордов в кварте, в противоположность значению трихордов в квинте, огромна. Они во многих случаях имеют решающее значение в образовании вертикалей. Иногда трихорды в кварте выступают непосредственно, иногда в сочетании с другими элементами, возможными в сверхбиходном звукоряде, в частности с трезвучиями. В последнем случае не следует забывать, что сам сверхбиходный звукоряд опирается на трихорды в кварте

и что трезвучия в нем возникают как явление вторичное. Основной же моделью вертикали является для Стравинского «русского периода» не трезвучие, а трихорд и производные от него интервалы, например, большая секунда и малая терция.

В этом свете можно объяснить окончание «Свадебки»:



Основное созвучие *си — до-диез* является частью трихорда. Третий его звук — *ми* — появляется в другом комплексе голосов. Ту же секунду можно рассматривать и как часть другого трихорда, что находит свое подтверждение в звуке *соль-диез*. Третий трихорд остается неполным — *ре-диез* образует большую секунду с *до-диез*, но третий звук так и не появляется. Весь этот фрагмент «Свадебки» представляет собой сцепление трех трихордов, из которых один остается неполным.

Цитированный пример важен не только тем, что он ясно демонстрирует принцип сцепления трихордов по вертикали, но и тем, что выявляет основное свойство гармонии, отражающей закономерности натуральных ладов, особенно в их понимании, характерном для Стравинского «русского периода». Оно заключается в том, что единицы мелодических образований, микроструктуры лада, становятся автономными вертикалями. Поскольку в мелодике такими единицами являются трихорды, то они и образуют созвучия, интегрируясь не только прямо, но гораздо чаще косвенно, описанным уже способом. Это влечет и дальнейшие последствия. Важнейшее из них то, что большая секунда становится самостоятельной. Она трактуется как главное строительное звено вертикали и в силу этого приобретает самостоятельность. Этот интервал в данной своей функции может завершать оборот и даже целое произведение в качестве устоя, но, «отрываясь» от гармонического окружения, становится автономным пластом в вертика-

ли. Такое расслоение последней имеет в свою очередь определенные закономерности. Они налицо, например, в следующем фрагменте «Свадебки»:



Начиная с 3-го такта после цифры 14, принцип вертикали ясен в свете высказанных ранее наблюдений. Сцепления трихордов *до-диез — ми — фа-диез* и *ля — фа-диез — ми* образуют в инструментальной партии трезвучие *ля — до-диез — ми*, что вносит элемент обычной мажорно-минорной гармонии. Однако здесь и дальше отсутствует движение, смена аккордов, создающая бифункциональность обычного типа. В третьем голосе вокальных партий появляется звук *соль-диез*, не входящий в состав указанных трихордов. Этот звук остается от предыдущих тактов, его смысл станет ясным в свете последующего анализа.

В цитированном примере образуются и новые трихорды, родственные упомянутому выше *си — ре — ми* и *ми — ре — соль* (в нижнем голосе инструментальной партии). Будучи сцепленными с трихордами основного мелодического голоса, они близки им по звуковому составу, но не родственны тонально. Образования *ля — до-диез — ми — фа-диез* и *ми — соль — си — ре* вызывают скорее впечатление двух тональностей — объединенных параллельных *Соль мажора — ми минора* и *Ля мажора — фа-диез минора*. Не говоря уже о том, что политональность здесь не развернута, что отсутствие гармонического движения заставляет характеризовать это сочетание скорее как полигармоническое, чем политональное, обращает на себя внимание факт использования септаккордов, вернее, двух трихордовых сцеплений. Каждое из них если и вызывает представление об аккорде, созвучии терцового строения, то связывает его не с одной тональностью. Как явствует из этого примера, косвенная интеграция горизон-тали с вертикалью вызывает последствия, соответствующие основ-

ной тенденции натурально-мелодических ладов, — ослабление обычной для мажорно-минорной гармонии функциональности.

Как уж отмечалось, звук *соль-диез*, появляющийся в нижнем голосе вокальной партии, общий с предшествующим тактом (до цифры 14). Там *соль-диез* образует большую секунду (большую нону), фактурно отделенную от основного комплекса голосов. Оstinатное проведение этого интервала на длительном протяжении делает его самостоятельной единицей вертикали. Однако эта самостоятельность лишь относительна. Она не выходит за рамки звукового материала обиходного звукоряда. «Трение» уменьшенной октавы *соль-диез* — *соль-бемоль*, с одной стороны, коренится в самом звукоряде, с другой же — создает характерную жесткость звучания, высокий уровень фониизма. Таким образом достигаются две цели: колорит, типичный для русской музыки, и диссонантность, свойственная музыке XX века.

Подготовка такой трактовки секунд — большой и малой — началась значительно раньше и при помощи более острых средств.

Вот отрывок из проведения одной из чисто трихордных тем (цифра 11):



Канон в верхнюю большую септиму образуется на основе обиходного звукоряда с переставленными трихордами — вместо уменьшенной выступает увеличенная октава (*ми-бемоль* — *ми*). Инструментальная же партия вносит дополнительно две (считая производные от них) уменьшенные октавы — *си* — *си-бемоль* и *фа-диез* — *фа-бемоль*. Тем самым этот фрагмент в целом оказывается основанным на сверхобиходном звукоряде<sup>1</sup>. «Тренин» малых секунд здесь больше, чем в последующих фрагментах, в частности в том, о котором речь шла выше. Таким образом, последний оказывается фониически подготовленным. После большого насыщения вертикали диссонансами и «косвенными» звучаниями уменьшенных и увеличенных октав наступает спад этого насыщения. Уровень плотности созвучий снижается, и тем самым

<sup>1</sup> Такие выражения, принятые в теории, как «основан на звукоряде», надо понимать условно. Звукоряд есть абстракция, скорее он выходит из музыки, чем музыка основывается на нем.

ослабляется общая напряженность. На этом фоне автономизация большой секунды по аналогии может сравниться с консонансом в обычной гармонии. Этот интервал становится разрешением, правда, не единичного аккорда, а целого пласта, отличающегося большим уровнем диссонантности.

Наряду с большой секундой приобретает самостоятельность и малая секунда. Однако ее самостоятельность — явление вторичное. Если большая секунда автономизируется на основе трихорда, то малая — лишь в связи с возникающим путем сплеения трихордов сверхобиходным звукорядом. Нельзя, конечно, забывать, что здесь сказывается у Стравинского общеевропейская тенденция к «эмансипации диссонанса». Но у Стравинского в определенный период эта последняя слилась с поисками специфически русского музыкального языка.

Роль малой секунды, возникающей в связи с обиходным и сверхобиходным звукорядом, заметна в начале «Байки»:



Здесь малая нона — органическая часть вертикали. Сначала она появляется совершенно самостоятельно и лишь позже находит «оправдание» в обиходном звукоряде. Особенно же важно то, что она приводит к образованию самостоятельной ладовой попевки с полутоном (по терминологии К. Квитки a-h-c)<sup>1</sup>. Такие попевки встречаются в мелодике Стравинского часто. Порой они отражаются и в вертикали, чаще всего мелодизированно, как в приведенном только что примере. Самостоятельность малой секунды, коренящаяся в сверхобиходном звукоряде и связанная с фонической эквивалентностью ее с увеличенной примой, приводит к явлению, которое можно считать осуществлением принципа образования конкордант. Этот принцип заключается в присоединении к данной вертикали звука, образующего с любым другим

<sup>1</sup> См.: Квитка К. Первоисточники звукоряды, с. 215—274.

звукотом созвучия постоянного диссонансирующего интервала<sup>1</sup>. Таким интервалом нередко является малая секунда или производные от нее малая нона, большая септима. Примером может служить следующее место из «Свадебки» (партии хора пропускаются, поскольку они удваиваются инструментарием).



В каждом созвучии у одного из составляющих его звуков возникает малая секунда или производный от нее интервал. Конкорданты не образуются непременно в одной, произвольно выбранной и последовательно соблюдаемой паре голосов. Такой случай возможен, но является лишь частным. Чаше, как в только что приведенном фрагменте «Свадебки», конкорданты возникают в различных парах голосов. Конструктивное начало вертикали определяется не расположением интервалов, а самим фактом присутствия в ней характерного интервала, конкорданты<sup>2</sup>. Так образуется тип гармонической модели, который можно назвать фонической моделью, поскольку она основывается на характерном звучании диссонанса. В данном случае (и во многих других, и не только у Стравинского) им является малая секунда со своим производным.

Однако у Стравинского такой подход к образованию фонической модели тесно связан с теми основами его языка, которые были охарактеризованы как косвенная интеграция в вертикали микрочаще горизонталь с превращением в вертикаль сцеплений родственных трихордов, с обиходным и сверхобиходным звуко-рядами. В связи с этим и появляются гармонические модели трихордного и сцепленно-трихордного типа, а большая секунда приобретает самостоятельность. На той же основе равноправия всех звуков трихорда происходит и автономизация кварты. В вертикали кварта может становиться самостоятельной единицей, подобно тому как это происходит с квинтой. В анализируемом

<sup>1</sup> См.: Хоминьски Ю. Шмахановский и Скрябин. — В кн.: Из истории русско-польских музыкальных связей. М., 1955.

<sup>2</sup> Ю. Холопов называет такие образования из секунд, кварт или других интервалов «добавочным конструктивным элементом гармонии» (см.: Холопов Ю. Совершенные черты гармонии Прокофьева, с. 353—385). Думается, что по меньшей мере в описываемых здесь образцах, почерпнутых из произведений Стравинского «русского периода», названные интервалы служат основным строительным материалом вертикали. Трезвучия чаще всего возникают как дополнительный, второстепенный элемент. Стравинский, по-видимому, связывал принципы, о которых идет здесь речь, именно с русской музыкой. Любопытно, что в «неомаясский» период редкие обращения Стравинского в его духовных сочинениях к натурально-мелодическим ладам восстанавливают в лавах именно трезвучие.

примере два верхних голоса движутся параллельными терциями в пределах кварты, охватывая диатонический гексахорд. Два нижних голоса следуют чистыми квинтами, охватывая средний, квазихроматический участок сверхбиходного звукоряда<sup>1</sup>. Если прослушать два верхних голоса без сопровождения нижних, возникает впечатление слабо выраженной гармонической функциональности. Она лишь намечается, поскольку отсутствуют трезвучия, а параллельные терции только «намекают» на них. Лишь ассоциативно может сложиться представление о чередовании тоники и субдоминанты (I и IV ступеней) фригийского лада. В этом случае обычная гармоническая функциональность выявлялась бы крайне слабо. Но она почти уничтожается сопровождением параллельными квинтами и возникающими при этом конкордантами.

Косвенная интеграция не представляет собой столь жесткой системы, как прямая, а потому и допускает большой выбор частных приемов. Общим остается лишь принцип составления вертикали из интервалов, характерных для мелодического материала. При этом отнюдь не соблюдается звуковосотность. Как привлечение родственных трихордов, так и образование конкордант основано на перенесении в вертикаль типичных для горизонтали интервалов, но не обязательно на звуковом материале мелодии.

Стравинский, применяя этот метод отражения в гармонии натуральных ладов, одновременно получал результаты, характерные для различных сторон композиторской техники XX века. Оперирование интервалом как мельчайшей конструктивной единицей, единство горизонтали и вертикали, диссонантность, создающая высокий уровень фонизма, — все эти черты современной музыки сказываются у него в технике косвенной интеграции. Именно в «русский период» творчества он активно пользовался этой техникой. Примеры тому многочисленны. Помню цитированных выше, назовем еще Четыре русские песни, «Прибаутки» и «Кошачьи колыбельные».

Особенно сложные формы косвенная интеграция приняла в «Весне священной». Они показаны (с иных позиций) С. Скребиным в его статье «К вопросу о стиле современной музыки» («Весна священная» Стравинского)<sup>2</sup>. Позже эта многогранная техника в творчестве Стравинского как бы распалась на отдельные ее стороны (полифункциональность гармонии в сочинениях «неоклассического периода», оперирование отдельными интервалами в произведениях «серийного периода»), но это лишь подчеркивает многие возможности применения косвенной интеграции. Она была одним из звеньев, объединяющих столь разнородное, многоликое творчество Стравинского, и в ней содержались как элементы традиции и даже арханки, так и ростки будущего.

<sup>1</sup> Квазихроматический, поскольку природа сверхбиходного звукоряда, образующегося из сцеплений трихордов, диатонична.

<sup>2</sup> В кн.: Музыка и современность. — М., 1969, вып. 6.



Сравнение двух методов отражения в гармонии специфики натурально-мелодических ладов, проведенное на материале, черпнутом из творчества Прокофьева и Стравинского, позволяет сделать некоторые выводы по поводу композиторской техники каждого из них. Хотя здесь отмечаются только те ее элементы, которые связаны с их приемами гармонизации натурально-мелодических ладов, но, возможно, это сопоставление может быть распространено на все их творчество. Естественно, что при таком расширении выводов требуется привлечение множества аналитических материалов. И все же затронутая проблема показательна для общей характеристики композиторской техники этих мастеров, для сравнительного анализа их индивидуальных стилей.

Сопоставление приемов Прокофьева и Стравинского можно представить следующим образом:

Прокофьев	Стравинский
1) Лад понимается как охватывающий октаву;	1) Лад понимается как сумма микроструктур, в частности трихордов;
2) основной единицей гармонии является трезвучие;	2) основной единицей гармонии являются результаты прямой и косвенной интеграции;
3) гармонические последования отражают закономерности обычной мажоро-минорной гармонии;	3) гармонические последования опираются на родство интегрируемых микроструктур;
4) гармоническая функциональность ослабляется, но сохраняется;	4) гармоническая функциональность исчезает;
5) тоникальность сохраняется, но тоника становится переменной;	5) тоникальность предельно ослабляется, тоника лабильная, тоника не является трезвучием;
6) смещение одноименных ладов.	6) сцепление родственных микроструктур, в частности трихордов.

Как явствует из этого сопоставления, Прокофьев отражает специфику натурально-мелодических ладов при помощи средств, вырастающих из системы мажоро-минорной гармонии. Средства эти, естественно, подвергаются модификациям, но основа остается такой же, какой она была в музыке XIX века.

В противоположность этому Стравинский находит решение проблемы в мелодике. Используя архаические обороты мелодики русской народной песни и воссоздавая их в своих сочинениях, Стравинский отдал дань излюбленной им стилизации, но одновременно разрабатывал технику, которая оказалась гибкой и

объемной. В ней содержались многие характерные признаки музыки XX века.

Как показывает опыт советских композиторов, оба подхода вполне закономерны, поскольку коренятся в глубоком и тонком проникновении в ладовую суть народной музыки. Едва ли стоит видеть в том или ином общем принципе единственную возможность для решения творческих проблем. И не в этом состоит задача теории, а в том, чтобы обобщить опыт выдающихся мастеров и показать бесконечные перспективы творчества.

## **О ДВУХ ФУГАХ И. СТРАВИНСКОГО**

В многочисленных исследованиях, статьях, рецензиях, посвященных творчеству Стравинского, неизменно отмечается удивительное, граничащее с пестротой стилистическое разнообразие его сочинений, связанное с тенденцией к воссозданию самых различных черт музыки прошлого и настоящего. В истории европейского искусства едва ли найдется хотя бы одна эпоха, к которой не обращался бы Стравинский в поисках «кирпичей» для построенного им здания «музыки о музыке». На первый взгляд он может показаться не более чем ремесленником, мастером, умно и технически совершенно воспроизводящим черты любого стиля и приспособляющим их для своих целей. Однако, стилизуя, Стравинский не только воссоздает, но и создает. Создает музыку ярко индивидуальную, впечатляющую, заставляющую чувствовать и думать, музыку современную в том смысле, что в ней отражены существенные черты жизни той среды, того общества, в котором жил композитор.

Стилизация — не только постоянный, но и существенный фактор творчества Стравинского. Она имеет первостепенное значение на протяжении всего его пути (а не только в «неоклассический» период). Причина здесь в том, что стилизация как нельзя более отвечает природе художественного дарования композитора. Искусству Стравинского не свойственна непосредственность в выражении эмоций, оно — «ученое», предполагающее знающего слушателя, способного распознать и сложности языка, и многочисленные исторические «намек», и совершенство техники. Ф. Бузони говорил, что Моцарт смотрит на природу сквозь окна прекрасного дворца. Перефразируя эти слова, можно сказать, что Стравинский смотрит на мир сквозь окна современной квартиры. Он не столько погружается в жизнь, сколько наблюдает ее, но наблюдает с любовью, с желанием понять ее всю, в ее настоящем и в ее прошлом.

Не затрагивая здесь вопроса об исторических корнях явле-

ния, следует отметить, что Стравинский по самому складу своего дарования был предрасположен к неоклассицизму. Художественная среда, в которой он находился в течение многих лет во Франции, влияние писателей и художников 20-х и 30-х годов еще больше способствовали направленности творчества Стравинского в сторону спокойной уравновешенности, строгой продуманности деталей. Музыка его редко захватывает стихийностью, чаще воздействует своей завершенностью. Она обращается не только к чувству, и даже не преимущественно к нему. В ней немалую роль играет и рассудочное начало. К Стравинскому можно отнести слова Стендаля, сказавшего о себе, что он старается быть сухим, боясь, как бы сердце и воображение не помешали ему служить истине. Стравинский тоже стремится создавать искусство объективное (насколько оно может быть объективным). Эта тенденция, заметная и в ранних его сочинениях, становится особенно явной в «неоклассический» период.

Стравинский, несомненно, может быть отнесен к приверженцам «искусства представления». Он сам не раз указывал на роль рационального начала в музыке, и особенно в его собственной музыке. Классифицирующая направленность композиторского мышления Стравинского тесно связана с его интересом к стилизации; она насильственно пронизывает все его творчество, начиная с «Петрушки», «Весны священной», «Свадебки», где объектом стилизации был русский музыкальный фольклор, и вплоть до последних сочинений, в которых стилизуемым материалом служит серийная музыка. Неоклассиком Стравинский был еще до того, как откровенно обратился к воссозданию черт старинной музыки. Он остался им и тогда, когда предметом его внимания стала музыка серийная. Однако наибольшую роль стилизация играет в так называемый неоклассический период. Характеризуя отношения к нему сочинения, Б. Асафьев писал, что Стравинский «блестяще разрешил проблему полной объективации творчества — творчества из данных великого опыта, или творческого претворения чужого материала»<sup>1</sup>. Здесь схвачена сама суть. Стилизация — как проявление тенденции к неоклассицизму, к «искусству представления», к рационалистски обобщенному постижению мира в известной перспективе — способствует отмеченной Б. Асафьевым художественной объективности. Отсюда глубокий интерес композитора к музыке прошлого, его огромные познания в этой области и, наконец, явные, более или менее осознанные отголоски этой музыки в его сочинениях. На примере двух фуг — второй части Симфонии псалмов и финала Концерта для двух фортепиано соло — будет показана специфика стилизации, к которой столь часто прибегает Стравинский, создавая произведения, отмеченные печатью глубокой оригинальности. Ее не затмевают ни «данные великого опыта», ни «претворение чужого материала».

<sup>1</sup> Асафьев Б. Книга о Стравинском, с. 275.

Знакомство с сочинениями эпохи барокко, включая величайших ее представителей И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, обнаруживает удивительное сходство, даже повторяемость отдельных мелодических образований. В основе музыкального тематизма того времени лежит стремление не к индивидуализации, а к постоянству интонационных оборотов. В этом отношении музыка XVII к началу XVIII веков придерживается еще древнейших начал. Чистым воплощением принципа варьирования постоянных, устойчиво передающихся из поколения в поколение попевок являются греческий номос или восточный макам. Такого рода устойчивые интонационные обороты можно наблюдать во множестве музыкальных произведений эпохи барокко, а также в более позднее время, вплоть до наших дней. Это объясняется не только силой традиции, но и тем, что наиболее распространенные интонации-знаки (или, как их чаще называют — символы) основаны на непосредственных воздействиях на слушателя, которое коренится в психофизиологических, первоначальных факторах восприятия музыки. Отсюда появление в вокальной музыке XVII—XVIII столетий связанного с фригийским оборотом нисходящего движения по звукам диатонической или хроматической гаммы; отсюда же восходящие интонации, относящиеся к вопросительным моментам текста, применение мелодических и гармонических диссонансов для подчеркивания особо важных слов и т. д.

Значение этих и многих других интонационных оборотов, а также различных композиционных приемов, приобретших знаковый характер, легко установить в вокальных произведениях, где постоянство отношений между ними и текстом прямо раскрывает их семантику. Однако те же мотивы и приемы использовались и в инструментальной музыке, вызывая по ассоциации соответствующие представления. Таким образом, самые различные жанры музыки XVII и XVIII веков строились на применении одних и тех же интонаций и средств развития и формообразования, значительная часть которых была прочно спаяна с представлениями о выразительных возможностях лада (фригийский оборот и производные интонации), интервала (преимущественно в плане его направленности вверх или вниз), обонх этих факторов (связанные с гармоническим минором интонация уменьшенной кварты и уменьшенной септимы), ритма (тремоло, пунктирный и «ломбардский» ритмы), фактуры, способов варьирования и т. д. Число примеров, иллюстрирующих применение этих средств, огромно. Они встречаются едва ли не в любом произведении эпохи.

Постоянство использования таких мотивов и приемов привело к попыткам их теоретической классификации. Появилась она сравнительно поздно, в самом конце XVII века, а наибольшего развития достигла в первой половине XVIII века. Она стала частью учения о композиции и оказалась тесно соединена с тео-

рией аффектов. Последнее обстоятельство особенно примечательно, оно прямо указывает на то, что таким композиционным средствам и интонациям придавался четкий смысл, что они применялись сознательно и стали предметом теории и дидактики.

Начиная с середины XVII и в течение значительной части XVIII столетия важным отделом теории композиции было учение о фигурах, в частности о музыкально-риторических фигурах<sup>1</sup>. Это учение различало как мелодические, так и полифонические приемы, предрасполагающие к определенному музыкальному воплощению того или иного момента текста. Аналогичные фигуры в инструментальной музыке обладали, по мнению теоретиков, тем же значением, что и в вокальной музыке.

Упомянутые выше постоянно встречающиеся интонационные обороты представляют собой не что иное, как музыкально-риторические фигуры. Среди них весьма большое место занимал *passus duriusculus* (жесткий ход) — хроматическое нисходящее, реже восходящее, движение в пределах тетрахорда, несомненно корнящееся во фригийском обороте. Примеров этой фигуры можно найти очень много. Из наиболее ярких достаточно вспомнить «Cristifixus» из си-минорной мессы И. С. Баха, его же хор из кантаты № 12 («Weinen, Klagen»), трехголосную фа-минорную инвенцию или 21-ю и 25-ю вариации из «Гольдбергского» цикла. «Жесткому ходу» был родствен оборот *saltus duriusculus* (жесткий скачок), также предназначенный для выражения боли, горя, страдания. Он опирался на уменьшенные, реже увеличенные интервалы. Наиболее распространен был шаг на интервал септимы, лежащий в основе тем многих фуг, например, в Прелюдии и фуге фа-диез минор для органа Д. Букстехуде, в фугах соль минор и си минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», фа минор и ля минор из второго тома и во многих других произведениях эпохи Баха. Другой, часто встречаемой формой фигуры *saltus duriusculus* была уменьшенная кварта, великолепные примеры которой дают фуга до-диез минор из первого тома и ария № 2 из кантаты № 97 («In allen meinen Taten»). Достойно внимания, что уменьшенная кварта в качестве особенно выразительного интервала встречается уже у Джезуальдо ди Веноза, в мадригале «Dolcissima mia vita». Любопытный пример почти непосредственного последования обеих фигур друг за другом представляет собой начало первой части «Stabat mater» А. Каль-

<sup>1</sup> См.: Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre II. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard. — Лpz., 1926; Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. — Лpz., 1961; Waller J. G. Praecepta der musikalischen Composition. — Jaener Beiträge zur Musikforschung, II. Лpz., 1955; Schering A. Die Lehre von den musikalischen Figuren. — Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XXI, 1908; Bukofzer M. F. Musik in the Baroque Era. — NY., 1947. См. также: Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха. — Киев, 1972 (на укр. яз.); Алфеевская Г. О Симфонии псалмов И. С. Стравинского. — В кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973, с. 250—276.

дары. Напряженность уменьшенной кварты, возможной только в условиях окончательной кристаллизации гармонического минора, определила ее как музыкально-риторическую фигуру со значением, аналогичным уменьшенной септимере и нисходящему (реже восходящему) хроматическому обороту. Отсюда близость названных этих оборотов, пожалуй, наиболее ярких и потому особенно распространенных.

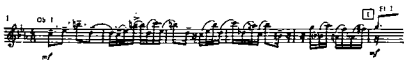
Заслуживают упоминания и такие мелодические фигуры, как *exclamatio* (восклицание), представляющая собой восходящий шаг на сексту или более широкий интервал, и *interrogatio* (вопрос), под которой подразумевалась восходящая интонация большой секунды, подчеркнутая паузами или выделенная ритмически. Как пример *exclamatio* можно привести начало ариозо № 31 из «Страстей по Иоанну» И. С. Баха, а в качестве *interrogatio* — арию из оратории «Сусанна» А. Страделлы, приведенную в «Истории музыки в примерах» А. Шеринга (№ 230). Эта же фигура встречается в теме фуги Ми мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Названные здесь фигуры далеко не исчерпывают всех оборотов, рассматривавшихся теоретиками XVII—XVIII столетий. Некоторые из них будут названы в дальнейшем без детального их разбора.

Занимствованное из поэтики учение о фигурах, будучи тесно связано с учением об аффектах, как об этом свидетельствуют многочисленные высказывания композиторов и теоретиков XVII—XVIII веков, в то же время является выражением рационалистического подхода к творчеству, который был характерен для того времени.

## О темах фуг Стравинского

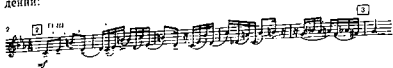
Первое впечатление от темы фуги, образующей вторую часть Симфонии псалмов, едва ли позволяет предположить, что эта тема — результат стилизации:



Здесь отсутствует противопоставление индивидуализированной части общим формам движения в их привычном понимании. Характерными интервалами на протяжении почти всей темы становятся большая и малая септимы. Единственной чертой, напоминающей мелодику эпохи барокко, представляется учащение и равномерность ритмического бияния во второй части темы. Преобла-

дание широкой интервалки при отсутствии заполнения скачков делает ее весьма «современной». Здесь сказывается тенденция к «эмансипации» регистрового положения тонов мелодии<sup>1</sup>, хотя ясное ощущение ладотональной основы не позволяет превратить интонации в отдельно звучащие точки.

Иной вид приобретает 5-й такт темы при третьем ее проведении:



Вместо характерных для начального изложения скачков мелодия почти плавно спускается по звукам хроматической гаммы. В известной мере их скрывает опевание; но именно они являются основой движения на данном участке. Такое изменение темы вызвано фактурными соображениями — необходимостью устранить возможное перекрещивание голосов (2-го и 3-го). По той же причине и в следующем, четвертом проведении темы применен аналогичный ее вариант.

Однако здесь важно и другое: преобразование вскрывает интонационную природу второй половины темы. Этот ее вариант, возникший путем опеания нисходящего хроматического последования звуков от тоникки к V ступени до минора<sup>2</sup>, представляет собой хроматизированный фригийский оборот с вводным тоном к нижней опоре. Такой мелодический ход полностью соответствует фигуре, известной под названием *passus dupiusculus*. Итак, даже на небольшом и отнюдь не главном, не ведущем участке темы за типичными для музыки XX века широкими мелодическими ходами, за обилием таких интервалов, как большая, малая и уменьшенная септималь, скрывается весьма старая интонация. Она встречается, впрочем, не только в Симфонии псалмов, и не только у Стравинского, а во множестве произведений разных времен. Она оказалась весьма устойчивой благодаря самому характеру движения, вызывающему ассоциации с падением жизненных сил, с горем, страданием.

Применение этого мелодического хода в теме фуги из Симфонии псалмов примечательно в двух аспектах. Во-первых, превращение плавного движения в ряд больших скачков призвано скрыть, замаскировать стилизаторский прием вовлечения в тему мелодического оборота, столь распространенного в прошлом, и придать ему черты индивидуальные, специфические именно для музыки

<sup>1</sup> Термин М. Тараканова (см.: Т а р а к а н о в М. Стиль симфоний Прокофьева. — М.: 1968, с. 417).

<sup>2</sup> Ладотональность до минор в теме расширена и включает одиннадцать звуков (отсутствует лишь III высокая ступень).

XX века. Во-вторых, текст, лежащий в основе фуги — второй, третий и четвертый стихи 39-го псалма, — почти ничего не говорит о страдании. Точнее — этот текст лишь намекает на прошлые испытания, в основном же он носит ликующе-благодарственный характер. Такое применение фигуры *passus duriusculus* свидетельствует о том, что Стравинский не стремился буквально следовать традиции композиторов эпохи барокко, привлекать какой-либо прием или мелодический оборот именно в том значении, каким он обладал в XVII—XVIII столетиях. Задача состояла, по-видимому, в создании вполне современного сочинения, вырастающего, однако, из атмосферы музыки прошлого.

Той же цели служит и начало темы, ясно определяющее ее ладотональность. Оно нигде не подвергается такому сужению интервалов, как это происходит с продолжением темы. Однако достаточно представить себе третий ее звук расположенным на октаву ниже — и сразу же обнаружится типичный оборот музыки эпохи барокко, музыкально-риторическая фигура *saltus duriusculus*. Столь часто отмечаемая в мелодике того времени уменьшенная кварта заменена у Стравинского ее обращением — увеличенной квинтой. В результате такой замены начальный мотив охватывает диапазон не уменьшенной кварты (как в фуге до-диез минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»), а большой септммы. Это придает теме весьма напряженный характер и делает ее типично инструментальной, что затем и закрепляется продолжением.

Итак, вся первая тема фуги оказывается основанной на двух мелодических оборотах, типичных для музыки XVII—XVIII веков. Эти обороты подвергаются столь существенным изменениям, что приобретают облик, типичный для музыки XX столетия. Но сам факт существования такой интонационной «подоплеку» вносит не столько архаические, сколько архаизирующие черты. Так на практике воплощал Стравинский заявление, сделанное им в интервью для польского журнала «Музыка» в 1924 году: «В последнее время мне делают замечания, что в моих новых сочинениях я возвращаюсь к Баху. Это указание верно лишь отчасти. Я возвращаюсь не к Баху, а к светлой идее чистого контрапункта, который возник задолго до Баха, но представителем которого он был»<sup>1</sup>.

К области стилизации можно отнести и приемы развертывания темы. Они живо напоминают не только многочисленные образцы времен Баха, но и кодифицированные теоретиками музыкально-риторические фигуры, способствующие усилению вызываемого тем или иным оборотом аффекта, подчеркиванию значения определенной интонации. К ним относились в числе многих и варьированная секвенция (*polyptoton*), и расширенное повторение (*anapomasia*), и простое повторение (*palillogia*). Все эти фигуры без

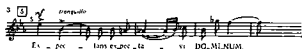
<sup>1</sup> Цит. по журн. «Музыка» (на укр. яз.), 1925, № 2, с. 81.



особого труда прослеживаются в теме Стравинского. Таким образом, не только интонационный материал темы, но и ее строение представляют собой некий вариант пьесы старых мелодических моделей. Превращение же собственных им узких интервальных шагов в широкие придает новый облик оборотам, казалось бы, давно потерявшим свежесть<sup>1</sup>.

В первой теме второй части Симфонии псалмов, благодаря «раздвижению» интервалов, противопоставление двух частей темы сводится к минимуму. И *salus diutiusculus*, и *passus diutiusculus* преобразованы здесь так, что характерным мелодическим ходом становится септима. Этим создается интонационная однородность и только ритмическое учащение во второй половине темы в некоторой мере противопоставляет ее первой части. В этом сказывается почерк Стравинского — композитора XX века.

Вторая тема фуги — второй части Симфонии — носит характер более вокальный, в ней преобладает плавное движение:



Начальная интонация темы — нисходящая кварта от I к V ступени — не была, по-видимому, столь распространена, как описанные выше фигуры. Она характерна скорее для раннего этапа музыкального барокко, например, для Дж. и А. Габриели, сочинения которых, впрочем, всегда интересовали Стравинского. В тематизме же периода расцвета этого стиля гораздо чаще выступала восходящая чистая кварта. Среди редких случаев использования в теме фуги нисходящей чистой кварты можно отметить си-бемоль-минорную фугу из первого тома «Хорошо темперированного клавира». В обоих случаях — и нисходящей кварты, и восходящей квинты — выявляются опорные ладовые функции тоники и доминанты.

Следует отметить также появление восходящей малой сексты при слове «dominus» («господа») в 4-м такте темы. Это — привлеченная совершенно в духе и манере XVII века музыкально-риторическая фигура восклицания (*exclamatio*). Она выявляется в широком мелодическом шаге, особенно выделяющемся на фоне окружающих его секундовых интонаций.

Таким образом, черты стилизации заметны и во второй теме, хотя в целом она не отличается ни яркостью, ни своеобразием первой.

Несомненно стилизаторские черты сказываются и в теме другой фуги Стравинского — финала Концерта для двух фортепиано:

<sup>1</sup> Это свойство тематизма «неоклассических» сочинений Стравинского.



В этой ямбической теме, первый же оборот которой заставляет вспомнить ми-мажорную фугу из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и ми-мажорную прелюдию из второго тома, также можно обнаружить музыкально-риторические фигуры: вопрос (*interrogatio*) и восклицание (*exclamatio*). Оба характерных оборота помещены в самом начале темы (такты 1—3) и вариантно повторяются после цезуры (такты 4—5). Изменения касаются главным образом интервального строения мотивов. Большая секунда фигуры вопроса превращается в малую, а малая секста фигуры восклицания — в увеличенную кварту и чистую октаву.

В кульминационный момент (такт 5) мелодия темы достигает наиболее высокого звука и образует самые широкие интервалы, в частности — увеличенную октаву. Впервые, правда, лишь на мгновение, происходит «эмансипация регистрового положения» звуков. И опять традиционные мелодические обороты приобретают индивидуализированный облик. Этим они в значительной мере обязаны рассредоточению интервалов, превращению узких в широкие при помощи обращения или замены простых интервалов составными.

Значительную роль в фуге-финале Концерта для двух фортепиано играет обращение темы:



Оно образует, по сути дела, совершенно самостоятельный раздел и лишь в самом конце сочетается с проведением темы в ее основном виде.

Согласно учению о контрапункте XVII—XVIII веков, обращение темы — эта фигура называлась *hypallage*, то есть инверсия, — вызывает эффекты, противоположные выраженным ее первоначальной формой. Например, вопросу соответствует утверждение. Именно так дело обстоит в финале Концерта: начальный мотив обращения темы — нисходящая большая секунда в ямбическом ритме — звучит явно утвердительно. Последующая интонация восклицания не только сохраняет, но даже усиливает свой характер. В первоначальном изложении темы сразу же после восходящей малой сексты следовала нисходящая большая секста, которая могла несколько ослаблять действие мотива восклицаниями. Но в обращенной теме после нисходящей появ-

ляется восходящая секста, и этот мелодический оборот оказывается особенно действенным. Таким образом, обращенная тема — весь построенный на инверсии раздел фуги — носит утверждающий, очень мужественный характер, который подчеркивается частичным проведением основного варианта темы в увеличении.

Достоин внимания и то, что характерные мелодические обороты темы финала Концерта для двух фортепиано разделены паузами. Это напоминает музыкально-риторическую фигуру вздоха (*suspiratio*), с чем никак не согласуется энергичный характер фуги, особенно усиливающийся в конце в связи с обращением темы. И так же, как в первой теме фуги из Симфонии псалмов, Стравинский отвлекается здесь от значения, какое теоретика прошлого придавали той или иной фигуре. Пользуясь этими фигурами в стилизаторских целях, композитор стремится лишь воссоздать колорит, присущий старинной музыке, не воскрешая строй эмоций, свойственных отдаленным временам.

Как и тема второй части Симфонии псалмов, тема фуги из Концерта для двух фортепиано обнаруживает свободно претворенные интонации и приемы развития эпохи барокко. Скрытые за средствами музыки XX века с ее многозвучными ладо-тональными системами, за широкими интонационными ходами, они, тем не менее, играют определенную роль, служа средством стилизации.

### О проведениях тем

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что Стравинский отдает предпочтение реальному ответу. Так, в экспозиции первой темы второй части Симфонии псалмов оба проведения ответа точно транспонируют на квинту вверх тему в том виде, в каком она предшествует каждому из них (в третьем и, соответственно, в четвертом проведениях интервалы в конце темы сужены, о чем говорилось выше). Правда, эта тема не вызывает надобности в тональном ответе: доминантовый звук появляется в ней только один раз, притом в предпоследнем такте.

То же самое — в финале Концерта для двух фортепиано. Правда, тональность темы здесь выявляется менее отчетливо, чем в темах фуги из Симфонии псалмов, поскольку расширенный одиннадцатизвучный минор воплощается в таком интервальном разнообразии, что тоника становится неясной. Все же по ряду признаков тоникой является звук *ре*. Во-первых, тема вступает после завершающей Прелюдию доминанты тональности *ре*. Во-вторых, тема проводится на фоне сопровождения — непрерывной репетиции на звуке *ре* в партии первого фортепиано. В-третьих, спустя такт после вступления ответа этот голос начинает нисходящее движение по ступеням верхнего тетраchorда *ре* минора (фригийский оборот), переходя затем в жесткий ход (*passus diutiusculus*).



Таким образом, строение темы фуги-финала Концерта для двух фортепиано не вызывает необходимости в тональном ответе.

Более примечателен в этом отношении ответ в экспозиции второй темы второй части Симфонии псалмов. Он проводится дважды — альтами (такт 2 перед цифрой 6) и басами (цифра 8). В обоих случаях — ответ реальный, точно повторяющий тему кварттой ниже соответствующего предыдущего проведения (вначале сопрано, цифра 5, затем тенорами, цифра 7). Кажется бы, строение этой темы располагает к тональному ответу: ведь она начинается нисходящим квартовым шагом от тоник к доминанте<sup>1</sup>. Но Стравинский и здесь предпочитает точно сохранить рельеф темы в ответе.

То обстоятельство, что в обеих рассматриваемых фугах, даже в условиях, явно располагающих к тональному ответу, Стравинский предпочитает ответ реальный, заставляет думать, что здесь проявляется определенная стилистическая, а вернее, пожелай, стилизаторская тенденция. Конечно, стилизация формы не может быть столь непосредственно заметной, как стилизация тем. Но все же она сказывается и в этой области. Уже сам факт столь частого применения реального ответа указывает на интерес композитора к сравнительно ранним этапам развития фуги, а именно к ричеркару.

<sup>1</sup> Экспозиция второй темы начинается в ми-бемоль миноре на фоне проведения первой темы у виолончелей и контрабасов в той же тональности.

В высказываниях Стравинского — и в «Хронике моей жизни», и в «Диалогах» — содержится немало свидетельств его глубокого интереса к творчеству композиторов, сочинявших ричеркары и тем самым внесших вклад в становление формы фуги. Своим собственным сочинениям Стравинский в известной мере придает черты ричеркара (а в сравнительно поздней Кантате он даже пользуется этим названием). Притом композитор обращается как к более ранним разновидностям ричеркара с характерной для них тенденцией к варьированию очертаний темы и к ясному расчленению формы на разделы, так и к поздним, времен Баха, когда под ричеркаром или равнозначными *fuga ricercata* и *fuga figurata* подразумевалась fuga с техническими сложностями (обращением, увеличением, уменьшением, вариантною темы и пр.).

Для Стравинского ричеркар привлекателен, по-видимому, большей свободой формы и отдельных ее элементов по сравнению с фугой.

Так, в обеих анализируемых здесь фугах обращает на себя внимание то, что окончания тем в проведениях часто меняются. Точнее, в большинстве случаев первоначальное окончание исчезает, оно или варьируется, или прямо вливается в контрапунктирующий голос. В этом отношении трактовка темы сильно отличается от обычной, нормативной для фуг Баха и более поздних композиторов, не говоря уже о «школьной» фуге.

Во второй части Симфонии псалмов Стравинский, стремясь воссоздать атмосферу приподнятой торжественности, характерную для вокальной музыки барокко, не отказывается от сохранения очертаний темы. И тем не менее окончания ее подвергаются вариационным изменениям. И не только окончания. В этой фуге варьируется и тема целиком, ярчайшим примером чего может служить проведение ее в кульминации:



Варьирование тут — двойное. Группа инструментов ведет ритмически измененную тему. Вместо равномерного движения восьмыми и шестнадцатыми появляется пунктирный ритм. В хоре у сопрано и теноров возникает в то же время упрощенный, «вокализированный» вариант первой темы (в первый и единст-

венный раз проводимой в хоре), тут же переходящий во вторую тему.

Пунктирный ритм призван здесь подчеркнуть кульминацию. И он выполняет свою роль в полном соответствии с установившимися еще в XVII веке представлениями об усилении артикуляции, называемом теоретиками того времени *strophasis*. Одним из возможных средств введения этой музыкально-риторической фигуры и считался пунктирный ритм.

Как видно, Стравинский воссоздает свойственные ричеркару черты при помощи совершенно определенных средств варьирования, в частности такого характерного, как ритмическое. И здесь — тонкий стилизаторский прием.

Еще более заметны черты ричеркара в фуге из Концерта для двух фортепиано, в которой соединяются признаки этой формы как в старинном, так и в более позднем ее значении (*fuga ricercata* или *figurala*). Постоянные изменения темы при различных ее проведениях возрождают черты старого ричеркара:



Известное же сходство с приемами ричеркара, понимаемого в духе более позднего времени, XVIII столетия, придает этой фуге большой раздел, построенный на обращении темы. И здесь обнаруживается еще один стилизаторский прием Стравинского. Обращение темы опирается на две оси — I и V квинтовую ступени, — ни одна из которых не типична для инверсий ладовой системы они служат подчеркиванию и укреплению тонального характера музыки.

Возможность обращения относительно I ступени (аналогично обращению, неоднократно применяемому Хиндемитом) определяется здесь сложностью, многоступенчатостью ладовой системы, не говоря уже об отсутствии в теме интонаций тонического трезвучия. В условиях семиступенности такое обращение темы относительно I ступени привело бы к переходу в мелодически противоположный лад. Здесь же многоступенный лад почти эквивалентен своему

противоположному. Немаловажно и то, что VI ступень в теме понижается только в дорийском виде. А, как известно, дорийский лад мелодически самопротивоположен. Именно это обстоятельство позволяет сохранить тональный характер темы в ее обращении.

Вторая ось — V низкая ступень — образует с первой уменьшенную квинту. Этот интервал при обращении превращается, как известно, в увеличенную кварту, то есть в интервал энгармонически равный исходному. В условиях многоступенности лада и связанной с ней тональной многозначности он приобретает функцию сходную с той, которую он выполняет в «искусственных ладах» (например, в целотонной гамме и в гаммах тон — полутон или полутон — тон). В этих последних его роль аналогична роли октавы в ладах обычной диатонической системы. Именно это обстоятельство и определяет появление второй оси — низкой V ступени — при обращении темы относительно I ступени и при сравнительно ясном ощущении тональности (в данном случае — ре минор):



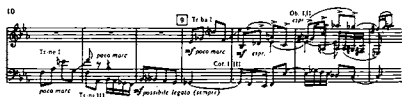
Таким образом, Стравинский, с одной стороны, воссоздал на новой основе отдельные черты музыки прошлого. Отсюда ряд приемов, напоминающих ранний ричеркар и более поздние его разновидности. С другой стороны, новизна музыкального языка поглощает и маскирует отдельные приемы музыкального письма эпохи барокко, которые остаются лишь элементами стилизации, но никогда не становятся объектом прямого подражания.

### О форме фуг

Сам Стравинский характеризовал форму фуги из Симфонии псалмов следующим образом: «В псалме «Ожидание Господа» наиболее открыто из всей моей музыки до «Потопа» использована музыкальная символика. Представляя собой перевернутую пирамиду из фуг, он начинается с чисто инструментальной фуги ограниченного диапазона, использующей только солирующие инструменты. <...> Тема была развита из последований терций, используемых как *ostinato* в первой части. Следующей и высшей ступенью перевернутой пирамиды является человеческая fuga (*human fugue*), которая не начинается без поддержки инструментов, решив наложить голоса на инструменты, чтобы дать материалу большее развитие, но после этого хор звучит *a cappella*.

Хоровая fuga представляет более высокий уровень в архитектурной символике также в силу того, что она распространяется на базовый регистр. Третья ступень, перевернутое вверх дном основание, объединяет эти две fugи»<sup>1</sup>.

Отсюда можно предположить, что Стравинский применял мелодические обороты, называвшиеся в прошлом музыкально-риторическими фигурами, вполне сознательно. Но, не ограничиваясь отдельными чертами тематизма и его развития, Стравинский и в построении формы прибегает к приемам, получившим немалое распространение в музыке эпохи барокко. К ним относится построение двойной fugи в трехчастной и даже в четырехчастной форме, с ясным и четким расчленением разделов, с постепенным возрастанием насыщенности полифонической ткани, напряженности музыки. Естественно, такая форма в большой мере основывается на вариационности, как это показывает пример хотя бы fug (ричкераров) Фрескобальди. Насколько принцип вариационности использован в fugе из Симфонии псалмов — частично уже сказано. Однако необходимо отметить то важное обстоятельство, что вариационность fugи к концу усиливается. В средней ее части обращает на себя внимание в этом отношении лишь один фрагмент. Здесь в тему введена интерполяция, существенно изменяющая ее:



Духовые инструменты проводят в разных тональностях основной мотив, но за ним следует всякий раз иное продолжение. Можно рассматривать это построение как разработочное; однако тот факт, что оно появляется во время экспозиции второй темы, дает основание полагать, что оно представляет собой шестое, сильно варьированное проведение первой темы.

Самые значительные изменения претерпевает тема в чисто оркестровом разделе fugи, начинающемся с цифры 12. И здесь затрагивается ряд тональностей. Основной мотив развивается секвенционно, захватывая си-бемоль минор, ля-бемоль минор, до минор, фа минор, фа-диез минор и направляясь в соль минор — тональность кульминационного, заключительного проведения. Одновременно подготавливается и характерный для него пунктирный ритм:

<sup>1</sup> Стравинский Игорь. Диалоги, с. 193—194.





В последнем проведении тема звучит в полном объеме. При этом второй ее мотив — «жесткий ход» — предстает в новом, варьированном облике и переходит в многократное повторение начального мотива — сначала в основном виде, а затем в увеличенном.

Столь широкое и усиливающееся к концу второй части Симфонии псалмов внедрение принципа интонационного варьирования напоминает образцы фуг эпохи барокко. Разнообразие и сложность приемов тематического развития в фуге из Симфонии псалмов вполне соответствуют характеристике «патетического стиля», данной И. А. Шейбе (около 1730 года): «Он долженствует быть мужественным, проникновенным, благоговейным и выразительным. Все чувственное должно избегаться и даже радость должна сопровождаться мужественностью. Из сего следует, что в этом стиле нужно обращать внимание на хорошую и основательную разработку»<sup>1</sup>.

Форма фуги из Симфонии псалмов отличается замечательной соразмерностью. Крайние ее разделы одинаковы по протяженности и занимают по 28 тактов, средний несколько больше — 32 такта. В нем 23 такта исполняют совместно хор и оркестр, 9 тактов — хор а саррелла. В третьей части 9 тактов отдано одному оркестру, один такт занимает небольшая генеральная пауза ( $\frac{2}{8}$ ), а далее следует совместное проведение тем хором и оркестром. Оно длится 18 тактов — столько же, сколько предшествовавшие хор а саррелла и оркестровое начало третьего раздела, вместе взятые.

Отмечая такую соразмерность, нельзя не сопоставить ее с многократно описанной в музыковедческой литературе стройностью, а в ряде случаев и с числовой символикой музыки XVII—XVIII веков. Столь четко продуманная архитекtonика (хотя порой она гораздо сложнее) свойственна, в частности, мотетам И. С. Баха и многим другим его сочинениям<sup>2</sup>. Уже одно только «арифметическое» равновесие композиции фуги из Симфонии псалмов позволяет предположить стилизацию и в таком плане. Это подкрепляется словами самого Стравинского о значении «музыкаль-

<sup>1</sup> Scheibe J. A. Compendium musicae Theoretico-praeticum. — In: Ben a r y P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, S. 78.

<sup>2</sup> См.: Siegele U. Bemerkungen zu Bachs Motetten. — Bach-Jahrbuch, 1902; Geiringer K. Symbolism in the music of Bach. — Washington, 1956.

ной символики» здесь, а также всем известной склонностью его к строгой продуманности творческого процесса.

Было бы, однако, неверно думать, что Стравинский просто подражал архитектонике фуг, в частности хоровых, Баха. Во второй части Симфонии псалмов роль оркестра по сравнению с музыкой XVII—XVIII столетий непомерно велика. Если не считать одного такта генеральной паузы (точнее — полутакта, поскольку он занимает  $\frac{2}{8}$ , а основной размер фуги  $\frac{4}{8}$ ), то из 87 тактов 9 тактов, а остальные поручены совместному звучанию хора и оркестра. Таким образом, оркестру без хора отведено немногим меньше половины всей фуги. В хоровых фугах Баха и его современников оркестру нигде не поручалась такая большая роль. В этой связи снова вспоминается интерес Стравинского к сравнительно ранним формам полифонии барокко, к венецианской школе. В «Диалогах» композитор высказал свое восхищение мастерами этой школы: «Из венецианской музыки... я хотел бы возродить Монтеверди, двух Габриели, Чиприано и Вилларта и многих других... <...> Габриели — это ритмическая полифония»<sup>1</sup>.

У Стравинского объектом стилизации становится не только ричеркар, форма, излюбленная Габриели, но и техника двуххоровости, свойственная их сочинениям. Однако, пользуясь оркестровым и хоровым аппаратом XX века, Стравинский переносит двуххоровость на почву современного состава, причем роль одного из хоров поручается оркестру. Именно потому роль оркестра столь велика. И в этом отношении Стравинский не подражатель, а тонкий стилизатор, насыщающий свою музыку свободно претворенными элементами искусства минувших времен для своих целей, в данном случае — для придания Симфонии черт монументальности.

Небезынтересно, что аналогичное соотношение между хором и оркестром можно наблюдать в более позднем сочинении Стравинского — в «Canticum sacrum», — посвященном городу Венеции, как гласит текст небольшой вступительной части. Можно предположить, что в этом произведении, форма которого призвана воссоздать очертания собора св. Марка в Венеции, должны были как-то отразиться черты музыки почитаемых Стравинским Габриели, столь тесно связанных своей деятельностью с этим храмом. И в самом деле, подобно фуге из Симфонии псалмов, в первой части «Canticum sacrum» («Euntes in mundum») хор поет с сопровождением, и дважды пение прерывается оркестровыми интермедиями по 8 тактов. Хор а cappella здесь не участвует. Еще более ярко трактовка оркестра как второго хора выступает в третьей части («Ad tres virtutes hortationes»). В первом ее разделе («Caritas») оркестр играет самостоятельно 22 такта, а совместно с хором 28 тактов (считая повторение тактов 116—129). В третьем

<sup>1</sup> Стравинский Игорь. Диалоги, с. 261.

разделе («Fides») оркестр обрамляет хоровую часть, служа контрастирующим элементом.

Как видно из вышеизложенного, в форме фуги из Симфонии псалмов стилизаторские черты сказываются не меньше, чем в тематизме. Возможно, они не так заметны; но они участвуют в создании величаво-торжественной атмосферы, которой проникнута эта fuga, как, впрочем, и вся Симфония.

О фуге, завершающей Концерт для двух фортепиано, сам Стравинский говорил Р. Крафту: «При сочинении Концерта я пошел по стопам вариаций Бетховена и Брамса и фуг Бетховена. Я очень люблю мою фугу и особенно кусок после нее...»<sup>1</sup>. Разнообразие приемов развития тематизма в фугах Бетховена послужило примером для многих композиторов, в том числе и для Стравинского. Влияние Бетховена оказалось, по-видимому, дополнительным фактором, определившим роль обращения темы в финале Концерта. По существу, вся fuga ясно расчленяется на два раздела, из которых второй — кода — весь построен на инверсии. Все это сближает фугу с формой, известной в XVIII веке как *fuga ricercata* или *figurata*. В области формы в фуге Концерта для двух фортепиано нет столь явных стилизаторских признаков, как во второй части Симфонии псалмов. В фуге Концерта — не считая музыкально-риторических фигур в теме — черты барокко показаны менее ярко; здесь с большей, чем в Симфонии, силой на первый план выдвигаются элементы музыкального языка XX века.

И все-таки привлечение арсенала средств, характерных для *fuga ricercata*, сближает и эту фугу с барокко, правда — с поздним. Кроме обращения темы, Стравинский пользуется ее увеличением и уменьшением (в стреттной интермедии перед завершением первого раздела). В этом отношении она напоминает Ричеркар из «Музыкального приношения» Баха.

Как видно, степень стилизации, к которой прибегает Стравинский, неодинакова в различных, хотя и близких по времени создания произведениях. В одном случае стилизация пронизывает различные компоненты музыки, в другом — поле ее действия ограничено. Это естественно, поскольку она является для Стравинского не целью, а только средством, не универсальным, а лишь частным приемом его весьма разнообразного творческого почерка.

#### **Несколько замечаний о контрапунктической технике**

Хотя полифония является искусством соединения нескольких мелодий и в ее основе лежит или, по крайней мере, должна лежать горизонталь, важнейшей проблемой полифонического письма является вертикаль. Не случайно в основе всех учебников контра-

<sup>1</sup> Стравинский Игорь. Диалоги, с. 156.

пункта от Чарлино вплоть до наших дней находится вопрос о трактовке диссонанса. В нем заключается главное, хотя и не единственное, различие между «строгим» и «свободным» стилями. В музыке до XX века диссонанс, естественно, соотносился с консонансом, первый разрешался во второй. В музыке XX столетия, сплошь насыщенной диссонансами, наблюдается трансформация этого принципа. В ней более напряженное созвучие разрешается в менее напряженное, причем последнее может быть как консонансным, так и диссонансным. Различие заключается в степени плотности вертикали. Плотность созвучия зависит от его насыщенности диссонансами, расположения и регистра. Чем диссонанснее созвучие, тем выше его плотность; чем шире его расположение — тем она ниже. С повышением регистра плотность уменьшается, с понижением — увеличивается. Для уяснения отдельных особенностей полифонии Стравинского достаточно учитывать лишь степень насыщения вертикали диссонансами.

Контрапунктическая техника Стравинского в его тональных сочинениях основывается на приведенных принципах перехода от большей плотности вертикали к меньшей. При этом она обнаруживает немало вполне традиционных, а порой и стилизаторских (но не подражательских) черт.

В этом убеждает, например, анализ экспозиции Фуги Концерта для двух фортепиано. Общий принцип свободной вариационности, характерный для преобразований темы, проявляется и в ее взаимоотношениях с противосложением. Оно удержано и уже в начальной стадии развития образует с темой сложные соединения во вдвижно-подвижном контрапункте. Здесь интересно, во-первых, вертикальное перемещение — как редкий пример двойного контрапункта септимы (точнее,  $IV = -20$ , так как каждая линия передвигается на ундециму). Во-вторых, вследствие свободных частичных изменений в начальных мотивах темы и противосложения, этот показатель устанавливается не сразу, а кроме того — возникает горизонтальный сдвиг на полтакта ( $Ih = -\frac{1}{2}$ ):



$$h = +\frac{1}{2}$$

$$v = +2$$

Во втором производном соединении «ричеркарная» вариационность и даже не примененные в начале фуги редких форм сложного контрапункта представляют наибольший интерес. Важно другое.

В приведенных соединениях темы и удержанного противосложения трактовка диссонанса почти не отличается от нормативной для свободного стиля. Внимательное же вслушивание в музыку позволяет убедиться, что сложный контрапункт связан здесь с увеличивающейся плотностью звучания, со все большим и большим насыщением ткани диссонансами. Во-первых, это fuga со свободным сопровождением, которое существует почти на всем ее протяжении в виде пульсирующих репетиций и секстольных пассажей шестнадцатыми. Свободный голос сначала задает тонизирующую *re*, затем спускается по фригийскому тетрахорду, переходит в *passus duriusculus* и т. д. Во-вторых, параллельно с включением новых голосов возрастает и плотность звучания. Эта восходящая линия развития находит свое продолжение и в дальнейшем. Если в начальных проведений нарастанию динамики способствуют удержанное противосложение и сложный контрапункт, то в дальнейшем оно обусловлено почти исключительно колебаниями плотности и ритмом.

В этом отношении большой интерес представляет интермедия, построенная на уменьшении и других ритмических преобразованиях темы:



Плотность, вначале невысокая, постепенно увеличивается, приводя к кульминации — варианту темы в увеличении, затем к фрагменту вступления, после чего наступает перелом в развитии — второй раздел фуги, основанный на обращении темы.

Сказанное здесь не исчерпывает, конечно, вопроса о контрапунктической технике Стравинского, но позволяет продемонстрировать стилизаторский прием использования еще одной музыкально-риторической фигуры — помета (мысль). Так называлось выделение какого-либо значительного момента текста путем введения в полифоническую ткань аккордового или состоящего из одних консонансов фрагмента. Иначе говоря, помета есть внезапное снижение плотности звучания.

В конце фуги из Симфонии псалмов Стравинский также пользуется этим приемом, который здесь выступает как частный, но яркий случай полифонической техники композитора, целиком вырастающей из традиции эпохи барокко, но трансформированной применительно к музыкальному языку XX века.

За насыщенной диссонансами кульминацией следует заключительный пятитакт:

14 [17]

Canto et spe-ra-bunt, spe-ra-bunt in DO-MI-NO.

и по-ду-хъ три-ба-ни-цы со-здъ-о-у-тъ, и по-ду-хъ три-ба-ни-цы со-здъ-о-у-тъ.

Violoncelli, Contrabassi

В низком регистре (виолончели, контрабасы) трижды звучит основной мотив первой темы фуги. Его же проводит в увеличении труба. В сочетании с хором, гобоями и флейтами все это создает плотность меньшую, чем в предыдущей кульминации, но все-таки большую, чем плотность заключительного созвучия. Оно расположено в высоком регистре, в нем нет «трений» малых секунд. И хотя оно не консонантно, но благодаря своей сравнительно меньшей плотности оно выполняет в данном случае функцию подчеркивания слова «domino» («в господа»). Так трансформируется помета, характерная для полифонической музыки XVII—XVIII веков.

В третьей части Симфонии псалмов поста применена вполне традиционно. То же слово *dominium* выделяется — после битонального начала (Ми-бемоль мажор у хора, До мажор в оркестре) — «чистым» до-мажорным трезвучием. Это может служить предельно ярким примером использования Стравинским музыкально-риторической фигуры и в то же время иллюстрацией его контрапунктической техники. Внедрение элементов старинной музыки в музыкальное письмо XX века — постоянное явление стиля Стравинского. Оно во многом определяет облик этого крупнейшего и своеобразнейшего мастера, столь долго и многократно поразившего неожиданными на первый взгляд, но не лишенными внутреннего единства поворотами и зигзагами творческого пути.

### Функция стилизации у Стравинского

Стилизация у Стравинского охватывает широкий круг элементов музыки. Мелодические, гармонические и композиционные приемы во многом оказываются свободным претворением характерных черт музыки прошлого, в рассмотренных фугах — музыки XVII—XVIII столетий. Было ли использование таких элементов сознательным? Несомненно. Высказывания самого Стравинского дают однозначный положительный ответ на этот вопрос. Был ли знаком композитор с трудами теоретиков прошлого, излагавших учение о музыкально-риторических фигурах? Ответ не столь ясен. Однако можно полагать, что Стравинский знал такие трактаты. Его огромная эрудиция, упоминание в «Хронике моей жизни» Преториуса<sup>1</sup> позволяют думать, что основанные на великолепном знании музыки эпохи барокко стилизаторские «заимствования» отбирались не без влияния музыкальной теории. Во всяком случае, несомненно одно — постоянство обращения Стравинского к стилизации, его любовь к ней; не менее очевидна и глубина проникновения в музыкальный мир прошлого, глубина, позволяющая свободно претворять и переносить на почву современного музыкального языка существенные элементы искусства прошлых времен.

В «Диалогах» Стравинский охарактеризовал самого себя как композитора в форме анкеты из двадцати пунктов. Отдельные высказывания бросают свет на проблему стилизации:

«1. Использование прошлого».

«4. Реакция против «немецкой музыки» или немецкого «романтизма». Никакого «Sehnsucht», никакого «Ausdrucksvollis»<sup>2</sup>.

Эти черты Стравинский признает весьма существенными для своего творчества. И на самом деле, неоклассическая уравновешенность музыки Стравинского находится в тесной связи со стилизацией. Частое использование элементов музыки прошлых

<sup>1</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни, с. 228.

<sup>2</sup> Стравинский Игорь. Диалоги, с. 109.

столетий, соединение этих элементов с музыкальным языком XX века, языком тональным, но весьма сложным, способствуют появлению той самой перспективы, с какой Стравинский наблюдает и по-своему отражает жизнь. Применяя термин Б. Брехта, можно сказать, что стилизация является для Стравинского средством «очуждения» и тем самым средством создания той «дистанции» между произведением и слушателем, которая позволяет воспринимать замысел автора не только эмоционально, но и интеллектуально. Сама природа стилизации делает ее особенно пригодной для подобных целей.

Характеризуя сущность стилизации в литературе, М. Бахтин указывает: «Стилизация предполагает стиль, то есть предполагает, что та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную осмысленность, выражала последнюю смысловую инстанцию. ...Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово. Правда, слово не становится объектом. Ведь стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной... Условное слово — всегда двуголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным... Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным. Этим стилизация отличается от подражания»<sup>1</sup>.

Если в этом рассуждении вместо «слово» сказать «музыка», то его можно полностью отнести к произведениям Стравинского. Стилизация, которой он так охотно пользуется, и есть средство создания условности. Его музыка — амбивалентна, «двуголоса», как сказал бы М. Бахтин. Она говорит о настоящем, привлекая условные, вернее, ставшие условными элементы прошлого. Благодаря стилизации интеллектуальное начало играет в искусстве Стравинского не меньшую, а порой и большую роль, чем эмоциональное. И хотя такое искусство едва ли можно считать единственно отвечающим нашему времени, музыка Стравинского много говорит о некоторых его сторонах, преломленных той средой, в какой он создавал свои сочинения.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963, с. 253—254.



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i> . . . . .	3
I. Ладогармоническая организация как выбор и сочетание . . . . .	4
II. Звуковой материал . . . . .	24
III. О некоторых общих принципах ладообразования в музыке XX века . . . . .	60
К вопросу о вариантности ладов . . . . .	83
О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов . . . . .	99
О двух фугах И. Стравинского . . . . .	127

Юзеф Гейманович Кен

## ВОПРОСЫ АНАЛИЗА

## СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Статьи и исследования

Редактор  
И. В. Белецкий  
Художник  
Э. Л. Кузнецов  
Худож. редактор  
Н. Н. Кошаровский  
Техн. редактор  
Л. П. Мустагова  
Корректор  
С. В. Петрова

ИБ № 1753. Слово в набор 26.11.81. Подписано к печати 27.05.82  
М-14593. Формат 60×90/16. Бум. тип. № 1. Лит. гарн.  
Высокая печать. Печ. л. 9,5 (9,5). Уч.-изд. л. 9,8. Тираж 10 000 экз.  
Заказ № 1338. Цена 70 коп.

Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советская  
композитор» 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45.  
Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена  
Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Тех-  
ническая книга» им. Евгения Соколовой Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам издательства, поли-  
графии и книжной торговли, 196082, г. Ленинград, Л-52  
Измайловский проспект, 29.

78 Кон Ю.  
К 90 Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования.— Л.: Советский композитор, 1982 — 152 с

Книга содержит статьи и исследования, написанные в разные годы. Некоторые из них печатаются впервые. Сборник состоит из двух частей. В первой публикуются три статьи, посвященные теоретическим основам лада и гармонии в тоновой музыке XX века. Во второй части анализируются отдельные произведения композиторов XX столетия.