

ЮЛЮС ЮЗЕЛЮНАС

К ВОПРОСУ О СТРОЕНИИ АККОРДА

Вильнюс, 1970г.

## I.

Истекает уже третье столетие с тех пор, когда И.С. Бах (1685-1750) своей гигантской творческой деятельностью обобщил весь исторический музыкальный опыт, окончательно сформулировал мажоро-минорную систему и ее порожденную функциональную гармонию. По меткому выражению Р. Роллана "И.С. Бах отчасти впитал в себя французское и итальянское искусство, но сущность его осталась *"echt deutsch"*, т.е. истинно немецкой"<sup>I</sup>. В творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена и, наконец, в творчестве романтиков, эти баховские черты получили еще более полное воплощение. Итак, мажоро-минорная система, благодаря своей логике, дала в творчестве великих гениев изумительные шедевры.

Все представители классической и романтической музыки пользовались в своей творческой практике поистине неисчерпаемой и единственной, казалось тогда, мажоро-минорной системой. Возникает вопрос, почему в творчестве И.С. Баха преобладала мажоро-минорная гармоническая система, почему дорийский, фригийский и другие лады получили в его творчестве гораздо более слабое отражение?

Ответ на этот вопрос, по мнению автора, может иметь несколько вариантов. Во-первых, те жизнеспособные интонации, которые составляли музыкальное окружение И.С. Баха, могли импонировать ему, как композитору, в наибольшей мере. А как показывают факты, мажоро-минорные структуры с ярко выраженной вводнотонностью были наиболее характерны для немецкой народной мелодики времен И.С. Баха.

---

<sup>I</sup> Р. Роллан. Музыкальное путешествие в страну прошлого. Собр. соч., т. ХУП. М.-Л., 1935, стр. 215.

Во-вторых, мажоро-минорная система, располагающая довольно эффективно оформленным доминантовым тяготением, не могла не импозировать великому творцу. Особенно тогда, когда введение темперированного строя открыло очень широкие возможности в применении далеких модуляций и секвенций.

В-третьих, огромное значение для творчества И.С. Баха имел протестантский хорал, который еще в начале XVI века, во время Крестьянской войны, получил полное одобрение в немецкой музыкальной культуре. Стоит вспомнить, какое огромное впечатление производил немецкий язык, которым Томас Мюнцер в Альштадте в церковном пении заменил латынь (1523 год). Знаменателен тот факт, что в хорах применялись популярные немецкие народные мелодии с приписанием им текста духовного содержания. В немецком народном духе также свободно сочинялись хоралы, отличавшиеся волевым началом и большой возвышенностью. Здесь назовем песнопение Мартина Лютера "Vincete Vires", о котором Г. Гейне писал: "Старый собор задрожал от этих новых звуков, а вороны испугались в своих темных гнездах на вершинах башен"<sup>I</sup>.

Надо отметить, что протестантский хорал строился сплошь в гомофонном стиле, имел мажоро-минорную структуру; и сам И.С. Бах в творчестве трактовал хоральные мелодии как народные. Попутно обратим внимание на то, что ладовые мелодии монодического склада, характерные для григорианского хора, не содержали тех ярко выделяющихся вводных тонов и активной доминантовости, которыми отличаются мажорные и минорные немецкие мелодии. Поэтому мелодии

---

<sup>I</sup> Г. Гейне. К истории религии и философии в Германии. Собр.соч., т. III. СПб., 1904, стр. 38.

моноподического склада были более подходящими для полифонического развития. Кроме того, полифоническая музыка до И.С. Баха была уже довольно высоко развитой.

В Германии, благодаря определенным историческим обстоятельствам, гомофонный хоральный стиль является действенным средством укрепления протестантизма. В хоральной музыке словесный текст во всех голосах звучал одновременно и каждый слог интонировался одной нотой. Это придавало музыке большую конкретность, широкие мало просвещенные массы легче ее воспринимали. В то время григорианский хорал, как уже отмечалось, развивался преимущественно в полифоническом направлении и на протяжении нескольких столетий изрядно окостенел и не содержал той жизнеспособности, которой отличался вновь зародившийся гомофонный протестантский хорал.

Все вышеописанные факторы так или иначе содействовали укреплению мажоро-минора. Классическая, а также и романтическая музыка успешно пользовалась услугами функциональной мажоро-минорной системы, и не только в одной Германии, но также и в Италии, Франции, Англии и других странах.

Продолжая начатую еще классиками (особенно Л. Бетховеном) хроматизацию мажоро-минора, романтики подошли в конце XIX века к тому рубежу, следующий шаг от которого означал существенный качественный скачок. Им явился вагнеровский "Тристан". Впервые в истории музыки были отвергнуты кадансы, характерные для мажоро-минорной системы. Специфической чертой этой оперы стали длинные звенья неразрешенных септаккордов и нонаккордов.

В конце XIX-начале XX вв., наряду с еще более активизировавшимися процессами альтерации и хроматизации мажоро-минора (Скрябин, Рeger и др.), начали выражаться новые явления, для которых

данная эпоха подготовила особо благоприятную почву. Вспомним, что музыкальная общественность этого времени прямо жаждала новых импульсов, которые соответствовали бы её эпохе. "Только усталые от жизни люди, желающие получить от искусства не импульсы к борьбе и актуальности, а успокоения и забвения, постоянно негодуют против всего, что мешает им наслаждаться привычными звуко сочетаниями и заставляет их напряженно внимать рокоту творимой вокруг новой жизни"<sup>I</sup>.

Уже обращалось внимание на то, что мажоро-минорная система создавалась на основе типичных свойств немецкой, итальянской, французской народной мелодики. Однако, как показывает история, эти характерные свойства в профессиональной музыке до конца XIX века были заметно исчерпаны.

Конец XIX и начало XX столетий – это кризисный период для норм классической музыки. Поэтому некоторые композиторы начала XX века прибегли к довольно радикальным реформам. Одним из них был Арнольд Шенберг (Schönberg, 1874–1951) – яркая личность, заставившая зашуметь весь музыкальный мир, да и сегодня нередко являющаяся объектом острых дискуссий.

До Второго струнного квартета *fis-moll* (op. 10, 1908 г.) А. Шенберг отчасти еще придерживался классической тональной основы. Однако в 1909 г. созданные "Три пьесы для фортепиано" op. 11 открывают так называемый атональный период. В 1922 году А. Шенберг заявляет: "Я сделал открытие, которое в состоянии навеки обеспечить превосходство немецкой музыки".

---

<sup>I</sup> И. Глебов. В предисловии к кн. А. Казеллы "Политональность и атональность". Ленинград, 1926, стр. 6.

И, наконец, в 1923 году на свет появляются "5 пьес для фортепиано" ор. 23, которые основаны на созданной самим композитором додекафонной технике. Технология додекафонной системы, будучи строго дисциплинированной и конструктивистской, в самом деле позволила композитору выйти из анархии атонализма. Как и можно было ожидать, не обошлось без большого шума. Вскоре появились сторонники, и среди них, прежде всего, бывшие ученики А. Шенберга А. Берг и А. Веберн. Однако, не менее сильной была и оппозиция. Так, А. Онеггер иронизировал: "Додекафонисты кажутся мне чем-то вроде каторжников, которые, желая стать победителями в быстром беге, решились бы разбить свои кандалы, но единственно лишь для того, чтобы приковать затем к своим ногам стокилограммовые ядра..."<sup>1</sup>.

Взглянув на это явление вблизи, заметим, что суть додекафонной техники заключается в самом звукоряде — серии и четырех ее формах, также в равноправном применении всех 12-ти тонов. Эти формы — серия в основном виде, её инверсия, ретроград серии и инверсия ретрограда, — оказывается, уже применялись в полифонии средних веков и Возрождения. Очень широко использованы они и в творчестве И.С. Баха. Принцип равноправия всех 12-ти тонов "изобретен" тоже не А. Шенбергом. Самостоятельную додекафонную систему несколько раньше создал И.М. Хауэр (1888–1959)<sup>2</sup>. Следует упомянуть также американца Ч. Айвса (1874–1954), опубликовавшего уже в 1915 году свои первые произведения (соната "Sonata" и др.), в которых использо-

<sup>1</sup> А. Онеггер. Я — композитор. Л., 1963, стр. 152.

<sup>2</sup> Теоретические основы своей двенадцатитоновой музыки Хауэр изложил в кн.: "Vom Wesen des Musikalischen: ein Lehrbuch der Zwölftonmusik" 1920

ваны двенадцатизвуковые темы. Развитие их близко к шенберговской додекафонии. Но так уж история сложилась, что все эти страсти, под-  
нявшиеся "за" и "против" додекафонии, кружились только вокруг А.  
Шенберга. Его тезис, что додекафония "в состоянии навеки обеспе-  
чить превосходство немецкой музыки" противоречит самой сути создан-  
ной им теории. В правилах организации серий не предусмотрены ни  
малейшие возможности для выявления духа немецкой народной музыки  
(яркая вводнотонность, мелодические изгибы по контурам трезвучий,  
доминантовость). Разумеется, цитированные слова А. Шенберга можно  
истолковать и в более широком смысле, однако хочется специально об-  
ратить внимание на ограниченность додекафонной композиционной тех-  
ники, которая особо выявляется в том случае, когда художник желает  
не отрываться от родной земли. Нельзя забыть, что немецкая музы-  
кальная культура на протяжении нескольких столетий служила ориенти-  
ром для музыки многих народов. Выросшие на её основе великие гении  
человечества были связаны тесными узами с древнейшими истоками му-  
зыкальной культуры немецкого народа.

Изложенные выше, возможно, несколько разбросанные мысли име-  
ли своей целью обратить внимание читателя на тот факт, что метод  
мажоро-минорного гармонического мышления, развивавшийся почти три  
столетия и окончательно оформившийся в немецкой культуре, был тес-  
нейшим образом связан с ладами мажорного и минорного характера,  
существовавшими в народной музыке.

Надо отметить, что на протяжении столетий параллельно с му-  
зыкальным творчеством формировался и общий музыкально-теоретиче-  
ский базис. Однако в этом явлении кроется глубоко противоречивый  
факт. Постоянно и сознательно автор обращал внимание на немецкую  
народную мелодику, которая, как известно, уже в XVI веке базирова-  
лась исключительно на мажорных и минорных ладах. Эти типичные для

немецкой мелодики лады встречаются также во французском, английском, итальянском фольклоре. В то время для целого ряда европейских народов (не говоря уже о народах других континентов) мажор-минор немецкого покроя является совсем чужим. Однако новая, цивилизованная музыка стихийно проникала и в эти страны. При своем развитии профессиональная музыка этих стран использовала не только стиль классической музыки, но и теоретический, в особенности гармонический ее базис. В творческой практике композиторов многих стран выявлялись яркие конфликты между правилами немецкой, т. е. классической гармонии (которые вполне отвечали немецкому типу мелодики) и разными натурально-ладовыми структурами, для которых нетипичны вводные тоны и классические признаки доминантности.

Не вдаваясь в исчерпывающий анализ явлений, автор желает лишь обратить внимание на некоторые аспекты развития гармонии за пределами немецкой школы.

Событие принципиальной важности, которое имело большое воздействие на развитие национальной музыки (в особенности гармонии) многих народов, было расцветшее во второй половине XIX века творчество М. Мусоргского. Вооруженный большим творческим талантом, Мусоргский первый из композиторов обратил внимание на эти характерные ладовые свойства, которыми так богат русский народный мелос. Благодаря чуткой интуиции этого композитора, ионийский, дорийский, фригийский лады раскрыли новые горизонты возможностей гармонии. Гармония Мусоргского, по сравнению с немецкой, стала как бы более мелодичной. Не случайно поэтому еще молодой тогда французский композитор К. Дебюсси, познакомившись с некоторыми произведениями М. Мусоргского, остался под таким сильным впечатлением, что это знакомство заметно повлияло на его дальнейшее творчество. С этого момента в музыке Дебюсси отчетливо выражен поворот к национальным

истокам искусства. В настоящее время все чаще и чаще слышатся голоса исследователей, утверждающих этот факт. По этому поводу упомянем студию Р. Рети "Тональность в современной музыке", в которой автор довольно убедительно рассуждает о мелодической тональности музыки Дебюсси, вытекающей из специфики народной музыки.

М. Мусоргский придерживался в своей гармонии терцовой аккордики в то время, как К. Дебюсси в эти структурные рамки не помещался. Однако в конструктивной стороне гармонии обоих авторов отражались особенности народной музыки. Еще более отчетливый и смелый шаг в этом направлении сделал, уже чуть позднее, Б. Барток, мысль которого проникла вглубь венгерского народного искусства. В литовской музыкальной культуре по этому пути шли М. К. Чюрлёнис и Ю. Грудис.

Наконец приближаемся к тем положениям, которые автор желает изложить в данной книге.

Как мы видели, в немецкой композиторской школе (и в других, близких ей в технологическом отношении) гармонические закономерности сформировались на основе существующих в народе ладов мажора и минора. Опорные тоны мелодики этих ладов и составляют фундамент мажоро-минорной системы. Таким образом, истоки терцового трезвучия несомненно ведут к специфическим свойствам структуры мажорных и минорных мелодий.

Надо лишь сожалеть, что во всех школьных учебниках гармонии вообще не поднимается вопрос о строении аккорда, т.е. не обсуждается то положение, что именно терцовое трезвучие, а не какое-либо другое построение стало нормой классической гармонии. Этот вопрос обходится молчанием, как будто бы терцовое трезвучие является "данным свыше" и не подлежит обсуждению. Акустические закономерности, выдвигаемые теориями обертонов и унтертонов, не в силах

решить этот вопрос.

Не имея никаких претензий на широкое освещение поднятых вопросов (это обязанность теоретиков-профессионалов), автор, будучи композитором-практиком, ставил перед собой куда более скромную задачу — поделиться теми мыслями, которые созревали за долгие годы педагогической и творческой работы. Автор хотел обратить внимание на то, что музыка многих народов является очень разнообразной в ладовом отношении, поэтому и опорные тоны разных мелодий могут составить разные аккордовые структуры (в том числе и нетерцовые) и их сочетания. Эти структуры могут послужить для композиторов действенными импульсами в их практической творческой работе. "Ведь подлинная теория вытекает из самой художественной практики, подытоживает ее, сознает ее скрытые закономерности, обобщает их и только благодаря этому оказывает на нее благотворное воздействие. Поэтому художественная практика всегда опережает теорию. Но нельзя упускать из виду и тормозящую роль теории, имеющей тенденцию отстаивать свои устарелые позиции и в таком случае явно отрывающейся от практики"<sup>I</sup>.

Думается, что эти мысли могут быть тем более применимы в композиторском подходе к народному творчеству. Поэтому в дальнейшем автор будет стараться обратить внимание на те закономерности народной мелодики, которые помогли бы решить вопрос о строении аккорда.

Если некоторые рассуждения окажутся хотя бы частично полезными для тех молодых композиторов, которые ищут индивидуального творческого пути, но притом стараются не отрываться от истоков своей национальной культуры, тогда цель автора будет достигнута.

---

<sup>I</sup> Ю. Тюлин. Современная гармония и её историческое происхождение. В сб.: "Вопросы современной музыки". М.-Л., 1963, стр. 109.

## 2.

Композитор Юзас Груодис (1884–1948) часто повторял своим ученикам, что надо вслушаться в народную песню и угадать её гармонию. Жизнь не раз подтверждала ту истину, что глубокое изучение народной мелодики может подсказать композитору мысль, как формировать музыкальный материал в горизонтальном и вертикальном отношениях. В дальнейшем автор намеревается все свое внимание уделить именно этому вопросу. Поэтому речь пойдет о тех специфических свойствах народной мелодики, которые могут заинтересовать композиторов. Вначале краткому обзору подлежат самые старые источники, затем последует изучение литовской народной мелодики. Наконец автор попытается хотя бы схематически начертить практическое решение выдвинутой проблемы, в котором он опирался на собственную гармоническую систему. Её основу составляет принцип выведения обобщенных опорных тонов литовской народной мелодики.

Во вступлении уже отмечалось, что гармоническая система мажор-минора развивалась на основе мажорных и минорных ладов, которые характерны для музыки многих народов Европы. Однако в профессиональной музыке параллельно мажору и минору развивались и другие лады: ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и эолийский. Они же в свою очередь также свойственны для музыки многих народов. Первую систему, сформировавшуюся на основе мажор-минора сегодня мы называем гармонической, в то время вторая является модальной. Она достигла довольно высокой степени развития еще до времен И.С. Баха. Не случайно поэтому она отличается полифоническими тенденциями, которые, в противовес гармоническим, наиболее отвечают природе монодического мелоса.

Исследователи специфики народной музыки часто ограничиваются особенностями ладовых звукорядов. Не подлежит никакому сомнению то, что лад является очень значительным фактором, однако он обрисовывает лишь внешние, наиболее общие свойства мелодики. Ориентируясь лишь на звукоряд лада, мы не сможем детально раскрыть интонационную суть мелодики. Например, ионийский и мажорный лады, как известно, имеют один и тот же звукоряд, однако внутренняя мелодическая структура названных ладов по существу различна. Поэтому конкретные композиторские интересы диктуют отказ от абстрагированных принципов выведения ладовых звукорядов и взамен этого требуют структурального исследования характерных мелодических клеток. По глубокому убеждению автора, композитор, идущий этой дорогой, сможет непосредственно проникнуть во внутреннюю интонационную суть народных мелодий. Такое глубокое их познание поможет композитору найти новые гармонические вертикали и новые формы их взаимодействия. Поэтому в сложных перекрестках современной музыки, при поисках жизненных импульсов для нового гармонического языка нашего времени, мы обращаем свой взгляд на свойства характерных клеток народной мелодики. Автор, который много лет практически наблюдал литовскую народную мелодику, делает вывод, что характерные обобщённые опорные тоны мелодий являются основным фактором, позволяющим установить внутренний интонационный базис народного мелоса. Опорные тоны, наиболее обобщенно отражающие мелодику, составляют внутренние гармонические комплексы данной мелодики.

Анализ народных мелодий разных структур<sup>I</sup> показывает, что они

---

<sup>I</sup> Здесь не имеются в виду многоголосные литовские народные песни сутартине. О них, как об уникальном явлении музыкальной культуры, речь пойдет отдельно.

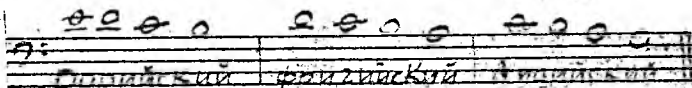
могут быть распределены на две основные группы. Первую группу составляют мелодии, в которых выделяются терцовые, квинто-терцовые и квинто-квинтовые опорные тоны. Ко второй группе относятся мелодии, развертывающиеся вокруг терцово-трезвучных и близких к трезвучной структуре комплексов опорных тонов.

Следует отметить, что те мелодии, которые причислены к первой группе, являются в конструктивном отношении гораздо больше импровизационными, нежели мелодии второй группы, которым свойственна строгость и отчетливая ритмика. Вспомним также, что нормы классической гармонии выкристаллизировались на основе мелодики второго типа, в которой выделяются трезвучные точки опоры и яркое ритмическое начало.

Для того, чтобы составить более полную и яркую картину сказанного, автор предлагает читателю мимоходом сделать экскурс в довольно далекое прошлое. Современность может стать для нас более убедительной, если будем знать, что ее основы жизненными узами связаны с истоками музыкальной культуры прошлого.

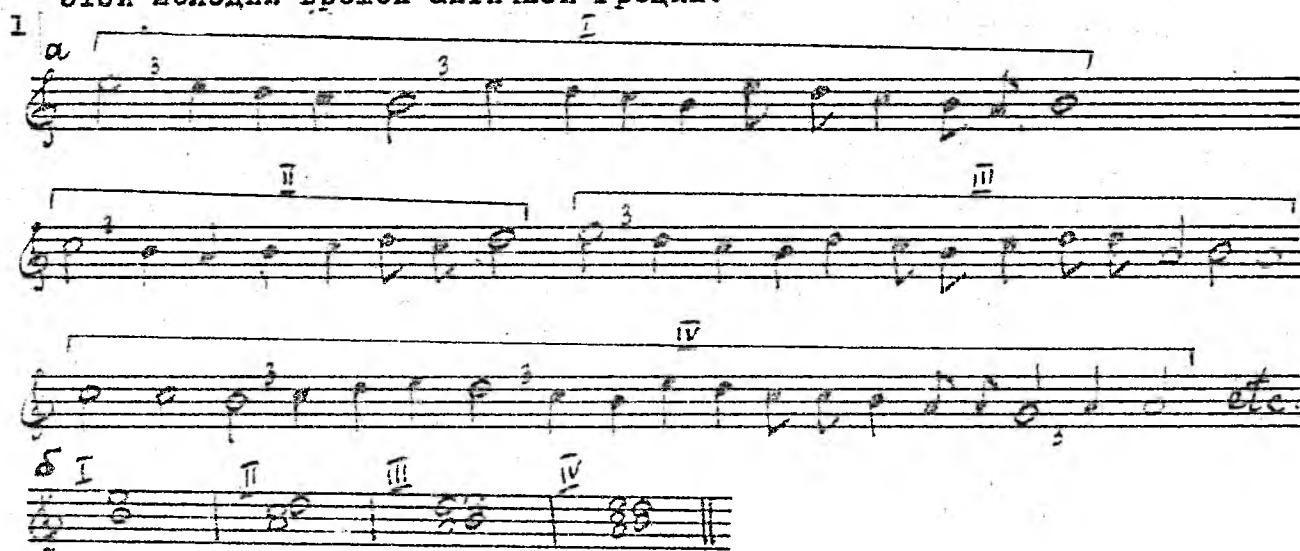
Старейшие музыкальные записи относятся к V веку до н.э. Это начало пифийской оды Пиндара<sup>I</sup>. Обратим внимание на опорные тоны

<sup>I</sup> Р. Грубер. Всеобщая история музыки. М., Музгиз, 1960, стр. 97. Эта мелодия расшифрована и опубликована в 1870 году, но в последнее время возникают сомнения её аутентичности. Однако, ближе познакомившись с античной музыкальной теорией греков замечаем, что основу античных ладов составляет нисходящий тетрахорд, который позднее начал сливаться с соседними тетрахордами. Вот основные виды диатонических тетрахордов:



Взглянув на структуру этих тетрахордов замечаем, что представленная выше мелодия является очень близкой для них. Поэтому, несмотря на все споры об аутентичности этой мелодии, автор представляет ее как образец, который в структурном отношении полностью соответствует строению античных греческих мелодий.

этой мелодии времен античной Греции:



Когда вслушаешься в этот отрезок оды, навязывается мысль, что, согласно акцентам опорных тонов, всю мелодию можно подразделить на четыре колена.

Интересно отметить, что исходные опорные тоны  $e - h$  (пр.  $I^b$ ) постепенно обрастают новыми звуками, которые в свою очередь начинают выявляться как опорные тоны. Взглянув на первую строчку примера замечаем, что все остальные тоны (кроме  $e$  и  $h$ ) нигде не закрепляются и являются, таким образом, лишь вспомогательными; второе мелодическое колено имеет уже совсем новые точки опоры. Это составляет впечатление постоянной смены и неповторности материала. Чередование опорных тонов становится движущим стимулом мелодического развития. Круг опорных тонов третьего мелодического отрезка еще более расширен: к сохранившимся двум крайним звукам второго колена примыкают акценты, возвратившиеся из первого колена. Следует выделить еще один момент — закрепление звука  $a$ . В первом колене этот звук является лишь вспомогательной нотой, во втором — опорным тоном, а в третьем колене уже получает куда более значительную роль. Интересен начальный акцент четвертого мелодического колена — он

родственен началу второго. Здесь опять выявляются принципы смены опорных тонов, однако для этого мелодического колена характерно закрепление всех предыдущих акцентов.

Совсем иными качествами отличается застольная песенка, музыкальная запись которой вырезана на надгробной плите на могиле некоего Сейкила в Малой Азии. Она датируется первым веком до н.э.:



Итак, перед нами две мелодии, которые звучали более чем два тысячелетия тому назад. Кажется, что они могли бы жить и сегодня, так как структурный тип обеих мелодий не чужд мелосу наших дней. Однако весьма значителен тот факт, что обе мелодии имеют различное интонационное строение. Опорные тоны первой выражены квартовыми, трихордными, двойными квартовыми и заполненными квинтовыми интервальными структурами, в то время вторая является гораздо проще и ярче как в ритмическом, так и в мелодическом отношениях (см. пр. 2<sup>б</sup>).

I Пример приведен из кн. Р. Грубера "Всеобщая история музыки" (М., Музгиз, 1960, стр. 98). Однако в книге: Arnold Schering "Geschichte der Musik in Beispielen" (Leipzig, 1931) на стр. I вместо четырех нот этой же мелодии, которые в нашем примере 2<sup>а</sup> отмечены пунктиром, выписаны другие, а именно:  $\flat^1 - a^1 - \flat^1 - g^1$ . Однако, делая выводы, эта разница не может иметь принципиального значения, так как она не влияет на определение опорных тонов.

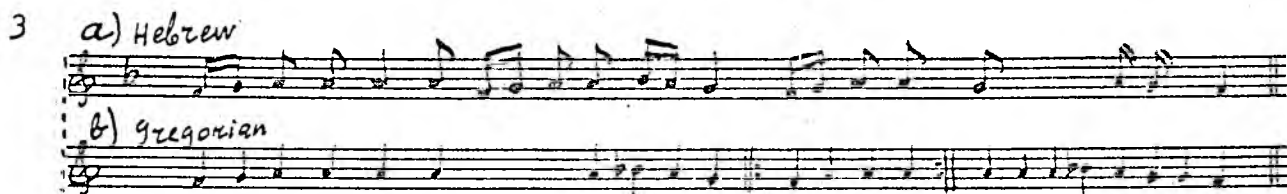
Основу опорных тонов всей мелодии составляет трезвучие (I), однако время от времени выявляется и другой, менее выраженный комплекс опорных тонов (II). Таким образом, мелодия имеет два опорных комплекса, которые чередуясь создают впечатление смены функций тоники и доминанты (миксолидийской)<sup>I</sup>. Совсем неожиданным надо считать заключительный оборот (III), который внезапно окрашивает весь лад в дорийский цвет. Однако это есть лишь временное отклонение, которое должно освежить начало следующего куплета. Итак, вся песня является миксолидийской, и только ее заключение, ожившее новым оборотом, придает мелодии больше действенности и стремительности, направленной к ее же началу. Здесь наблюдаем очень активно выраженный принцип тяготения. В дальнейших наших рассуждениях время от времени будем обращать внимание на те свойства мелодики, которые создают впечатление тяготения. Ведь со временем именно эти свойства породили так называемую функциональную гармоническую систему. Однако, как мы наглядно видели в примере I, с древнейших времен существует также и иной тип мелодики, который внешне выглядит не столь активным, но не меньше впечатляет своим внутренним мелодическим богатством и сегодня является даже более перспективным.

Несколько дошедших до наших времен музыкальных примеров лишь очень скупо освещают развитие античной музыкальной культуры. Поэтому сделаем скачок в начало эпохи христианства (до XI в.), которое дает нам уже больше интересующего нас материала.

---

<sup>I</sup> Здесь применяются названия ладов, сформулированные в средневековье А. Алкуином (Alcuin, Albinus) и Хукбальдом (Hucbald), ими пользуются и по сей день.

История утверждает, что григорианский хорал<sup>1</sup> имеет явную связь со старинными мелодиями Востока, с музыкальной культурой средиземноморских народов – сирийцев, евреев, греко-римлян. Не трудно этому поверить, если познакомиться с несколькими примерами, в которых эта связь очевидна. Ниже сопоставляются две интонационно очень родственные мелодии: а) старая еврейская синагогическая мелодия и б) мелодия григорианского хора<sup>2</sup>:



Дискутировать по поводу схожести этих мелодий не приходится – слишком очевидны структурные их связи. Различие мелодий только в том, что первая является более действенной в ритмическом отношении; кроме того, вторая мелодия, которая имеет те же акценты опорных тонов как и первая (большая терция  $f - a$ ), повторяет ноту  $b$  и этим узаконивает эту ступень, а сам звукоряд расширяется до кварты ( $f - b$ ). В первой же мелодии нота  $b$  несомненно носит лишь вспомогательный характер.

Приводим еще один отрывок мелодии Йеменских евреев<sup>3</sup>, который близок показанной выше мелодии (пр. 3<sup>a</sup>):

<sup>1</sup> Григорианский хорал назван именем папы Григория I (590–604), который очень заботился о внешней привлекательности христианства – торжественных процессиях, церковных хорах и т.п.

<sup>2</sup> Aron Marko Rothmüller. The Music of the Jews.

New York 1960 стр. 70.

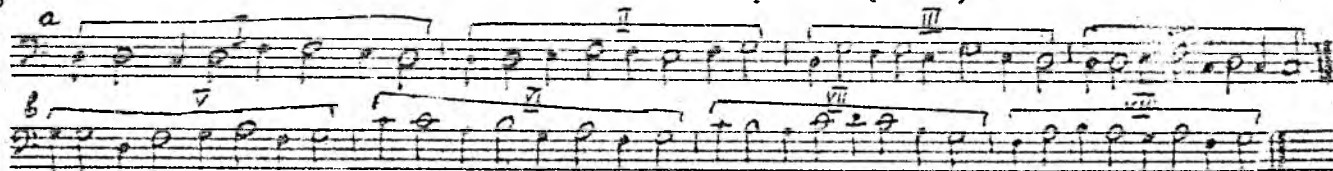
<sup>3</sup> A. Z. Idelsohn. Phonographierte Gesänge und Aussprachspröben des Hebräischen der jemenitischen, persischen und syrischen Juden, Wien, 1917 стр. 70.

Вспомним, что многие псалмы, которые приписываются королю древних евреев Давиду, были переняты григорианским песнопением и в греческом переводе включены в его систему. Поэтому в приводимом ниже псалме григорианского хорала (IV тон) не трудно заметить интонационное родство с мелодией примера 4:



Мелодика обоих примеров базируется в диапазоне большой терции и все три ноты (a, h, cis) становятся как бы равноправными, хотя и концентрируется основное внимание на средней ноте h. Однако вообще важен комплекс всех трех звуков.

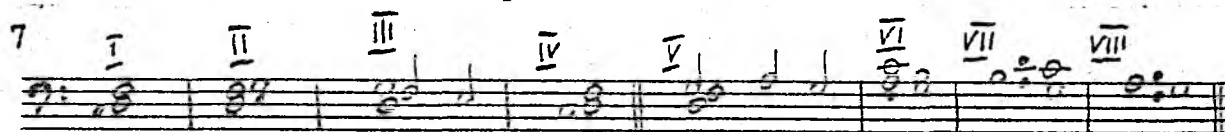
Широко известно, что григорианский хорал формировался на основе популярных народных мелодий. Следует обратить внимание на то, что григорианский хорал, окончательно сформировавшийся, отказался от ритмического разнообразия. Это значительно изменило его внешний характер. Однако ввиду того, что внутренние интервальные отношения сохранились, при выяснении гармонической структуры григорианского хорала можно руководствоваться обобщенными опорными тонами его мелодики. По мнению автора, такое фиксирование опорных тонов григорианского хорала может довольно объективно отразить также и опорные тоны народной музыки того времени. Ниже приводится мелодический тип итальянской народной песни, который близок гимнам, создававшимся на тексты миланского епископа Амвросия (IV в)<sup>I</sup>:



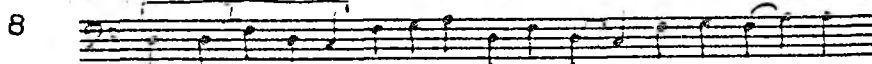
I

Ewald Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg, 1962 стр. 33-34.

Мелодии имеет отчетливую, периодичную структуру. Не менее отчетливо выявляется также и лад. Проследив опорные тоны мелодии, сможем выяснить ее возможные гармонические комплексы:<sup>I</sup>



Для сравнения приводится мелодический отрывок григорианского хора-ла, который своими опорными тонами довольно близок мелодии примера 6:



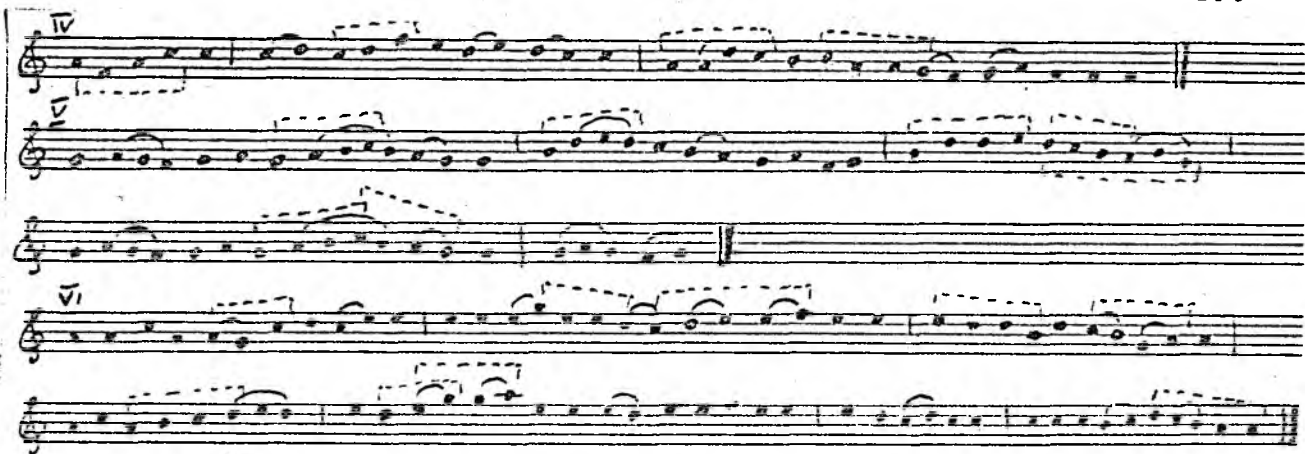
Начальный мелодический мотив этого хорального отрывка отчетливо родственен первой фразе примера 6. Их опорные тоны полностью совпадают.

С целью составить более полную картину гармонической структуры мелодики, ниже приводятся примеры разных ладов, встречаемых в мелодике григорианского хора-ла:<sup>2</sup>

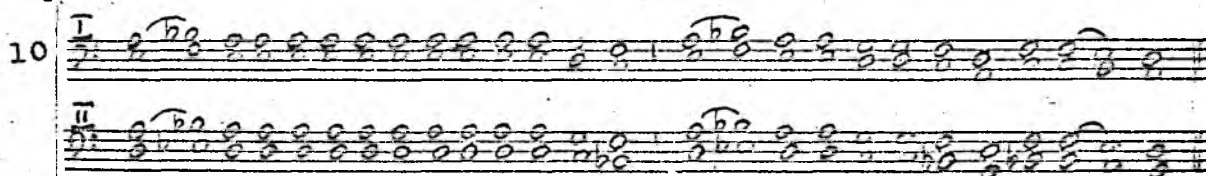


<sup>I</sup> Здесь и в дальнейшем пустыми нотами будут отмечаться основные опорные тоны, а заполненными – вспомогательные, поточные и менее акцентированные тоны.

<sup>2</sup> Antiphonale, Paris, 1924.



Эти мелодии звучат в ионийском, дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском и эолийском ладах. (Вторая мелодия — это гимн святому Иоанну /XI в./). Каждая новая его строчка постепенно поднимается и начальные их слоги составляют ряд *ut, re, mi, fa, sol, la*). Не трудно заметить, что, несмотря на ладовое разнообразие, мелодии имеют одну общую черту, которая интонационно объединяет их всех. Этот объединяющий фактор — интонация кварты. Чаще всего она выступает в трихорном облике, хотя нередко заполняется проходящими звуками. Наблюдая эти мелодии, внимание обращает обилие трихордов и кварт. Трихорды здесь строятся на всех ступенях лада. Они выявляются как в кульминациях, так и в начальных стадиях мелодий. Реже встречается интервал квинты, который бывает не так ярко выраженным, поэтому по значимости не может соперничать с интервалом кварты. Этот факт заставляет призадуматься, и особенно тогда, когда знакомишься с музыкальными примерами XI века, представленными в приложении трактата Хукбальда "*Musica enchiridion*", и с некоторыми интервальными аспектами их многоголосия:<sup>I</sup>



<sup>I</sup> Р. Грубер. Всеобщая история музыки. Из этой книги почерпнуты также примеры II и I3.

Наблюдаемое в примере ленточное многоголосие существовало, оказывается, еще в раннем средневековье. Как видно из примера, голоса постоянно движутся параллельными квартами. Выше уже отмечалось преобладание в григорианском хорале интервала кварты (пр. 9). Доминирование трихордных интонаций и кварты отчетливо выражено также в других выше приведенных примерах (I, 6, 9).

Из сказанного следует, что распространенные в мелодике комплексы квартовых опорных тонов могли быть причиной квартового ленточного многоголосия. То же самое действительно и по отношению к квинтам. Квинту можно считать как обращение кварты. Однако в данном случае следует трактовать её как проявление квинтовых опорных тонов, ибо представленный в примере IO – II материал включает в себе ярко выраженную квинту  $a - a$ . Заслуживает внимания еще один момент – это сопоставление интервалов кварты и квинты ( $e - a$  и  $d - a$ ), которое порождает функциональные ассоциации позднее сформировавшихся явлений доминанты и субдоминанты.

Исторические источники показывают, что наряду с церковной музыкой, используемой для нужд культа, процветала музыка иного склада и назначения, звучавшая в народном быту. Для истории известно существование таких двух культур не только в области музыки, поэтому полезно вспомнить, какая музыка исполнялась в народе. Известно, что католическая церковь всячески преследовала народную музыку, особенно в X–XI столетиях – во времена становления григорианского хорала. Популярные народные мелодии обзывались как "не-членораздельный рев и вой", "языческая нечисть". Эпитет "языческая" позволяет предположить, что эти мелодии существовали еще во времена язычества. Теперь нам важно проследить, какая музыка была в то время популярна в народе.

В X–XII веках наряду с литургическими драмами устраивались так называемые празднества "глупцов", "шутов" и "ослов", которые высмеивали фальш и лицемерие служителей католического культа. Эти праздники сопровождались музыкой, которая как раз и составляла эту вторую половину тогдашней культуры. Приводим две мелодии, которые представляют интерес в интонационно-структурном отношении:

11 *Ослиная секвенция* | (*Pierre Corbeille 1222*)

II *песня "папы дураков"*

Уже с первого взгляда не трудно заметить, что обе эти мелодии, звучавшие в X–XII столетиях (разумеется, мелодии такого типа могли существовать и еще раньше), это типичные мажорные песни, своим складом не чуждые и мелосу XX века. Как уже отмечалось, укреплению григорианского хора в свое время уделялось очень большое внимание, поэтому популярные народные песни всячески унижались и оскорблялись. Поэтому можно предположить, что очень яркие и популярные народные мелодии использовались для характеристики объектов, подлежащих высмеиванию. Таким образом, мелодии данного типа могли быть дискредитированы.

Теперь рассмотрим гармоническую структуру – опорные тоны таких мелодий:

12

Знающему мелодические и гармонические принципы классической музыки не возникает никаких сомнений, что эти песни принадлежат к типу классической мажорно-минорной мелодики с отчетливо выраженной тоникой и доминантой.

Существовавший в X-XIII столетии в народной музыке мажор был признан жизненной практикой и получил права гражданства (его становление относится, видимо, к более отдаленным от нас столетиям). Профессиональным композиторам, использующим модальную систему, надо было найти способ, как освоить существующие в народе мажорный и минорный лады. Разумеется, это не могло быть осуществлено одним взмахом. Ведь профессиональная музыка развивалась преимущественно в монастырях, и ее творцы были скованы схоластическими узами средневековых теорий. Для того, чтоб разорвать их, потребовалось много времени. (Мажор и минор были введены в церковную музыку как полноправные лады лишь в середине XVI века Глареаном!). Наконец, решающим фактором было все-таки высокомерное мнение о существовавших в народе мажорных мелодиях, которое несомненно обусловило и поздний приход этого лада в профессиональную музыку.

Минорных мелодий, относящихся к оговариваемому периоду и имеющих ярко выраженные вводные тоны, не удалось обнаружить. Однако через столетие в творчестве некоторых композиторов уже встречаем типичный минор. Представитель *ars nova* Гильом де Машо (Ma-chaut-1300-1377), как известно, еще в детстве близко соприкасался с народной музыкой. Она четко отражалась и в его творчестве. Ниже приводимая мелодия Г. де Машо несомненно очень близка народному минорному мелосу:

13



В этом примере легко заметить ярко выраженный вводный тон соль-минора. Общий склад этой мелодии также типичен классическому минору.

Имея в виду то, что уже в X-XII столетии в народе существовали

мажорные лады классического типа (см. пр. II), можно предположить, что приведенный выше тип мелодии Мамо мог сосуществовать рядом с мелодиями, показанными в примере II.

Автор не ставил перед собой цель проследить историческое развитие музыки во всех его деталях. Было желание лишь показать, что уже в далекие времена существовали два основных мелодических типа. Один монодического, другой трезвучного склада. Благодаря определенным историческим условиям мелодика терцового трезвучного типа начала бурно развиваться. Это происходило как раз в тех странах, народной музыке которых свойственно мажоро-минорное мышление. Во введении уже шла речь о той значительной роли, которую сыграла реформация в процессе укрепления протестантского хора в XVI веке. Традиции немецкой народной музыки пустили глубокие корни в мелодику И.С. Баха. Вот две характерные мажорные немецкие народные мелодии, которые использованы в "Крестьянской кантате":



Эти народные мелодии убедительно показывают, что вся мелодика И.С. Баха базируется на основании мелодики этого типа. Как уже указывалось, мелодика монодического склада довольно далеко продвинулась в смысле освоения полифонической техники, но все-таки она не смогла соперничать со спецификой мажоро-минорного мышления. Поэтому система мажоро-минора бурно развивалась и процветала до конца XIX века. Однако, кроме тех норм, которые объявлялись средневековыми теоретиками Хукбальдом, Гвидо и другими, история знает и иные. Например, в Англии в XI-XII столетии народ пел параллельными терциями; ирландское многоголосие опиралось на квинтовый параллелизм. Наконец и сами же эти нормы, сформулированные теоретиками, являлись отражением существовавшей в народе музыкальной практики.

Явление, заслуживающее особо пристального внимания и встречаемое в письменных источниках ХУП века, но корнями своими уходящее в более далекие времена – это старинное русское многоголосное церковное пение. Оно основано на характерной для русского народного хорового пения подголосочной полифонии. В этих полифонических хорах действуют абсолютно иные эстетические нормы, нежели в западноевропейском многоголосии. Полифония модальной системы опиралась на кварты, квинты, октавы; наконец были легализованы как консонансы, но пока еще "несовершенные", интервалы терции и сексты. Гармоническое мышление мажоро-минорной системы развивалось на базисе терцевого трезвучия.

Познакомившись со старинным русским церковным пением надо отметить, что это явление не уместается в рамках дотоле известных эстетических норм. Этот стиль трехголосного пения известен под названием путевого многоголосия. Специфическим свойством этого стиля является наплыв голосов один на другой. Вследствие этого, между двумя верхними голосами постоянно звучат секунды. Начала хоров обычно бывают унисонные, а вскоре появляющиеся секундные соотношения звучат до конца песнопений. В нижеследующем примере выписано несколько завершающих эти песнопения вертикалей, которые обычно содержат в себе секундовые интервалы<sup>I</sup>:



Ниже представлен один из многих записанных гимнов. В нем следует обратить особое внимание на соотношение голосов и на верти-

<sup>I</sup> Н. Успенский. Образцы древнерусского певческого искусства. Ленинград, 1968, стр. 142-243.

## кальное звучание кадансов: I

16

в трехголосном путевом изложении  
(ГЛБ, Q. I. № 375, л. 48 об. и 49)

Верх

Путь

Низ

Свя - ты бо - же свя -

Свя - ты бо - же

Свя - ты бо - же

-ты кре - пки свя - ты

свя - ты кре - пки свя - ты

свя - ты кре - пки свя - ты

без - сме - ртны

без - сме - ртны

без - сме - ртны

I Н. Успенский. Образцы древнерусского певческого искусства,  
стр. 192-193.

123

по - ми - луи на - сь.

по - ми - луи на сь.

по - ми - луи на - сь.

Конец

Свя - ты без - сме - ртны

Свя - ты без - сме - ртны

Свя - ты без - сме - ртны

по - ми - луи на -

по - ми - луи на -

по - ми - луи на -

- сь.

- сь.

- сь.

Весьма интересны суждения исследователей о хорах этого типа. Музыкальный критик XIX века В.Ф. Одоевский сделал на поле собственного экземпляра рукописи одного из таких хоров следующее замечание: "Предположение, что эти три партии когда-либо могли быть петы вместе, одновременно, не может даже возбуждать вопроса. Между ними

нет никакого гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что имеется здесь на каждом шагу". Догматическое применение в подобных случаях теоретических норм классической музыки несомненно может привести к подобного рода суждениям. Мнение В.Ф. Одоевского, основанное на абсолютизировании норм классических теорий, и привело его к этим чисто схоластическим выводам. Учеными собранные и опубликованные данные утверждают, что творчество этого типа исполнялось во время литургических обрядов. Вот что об этом пишет в вышеупомянутой студии Н. Успенский: "Что касается диссонантного звучания путевого многоголосия, которое по словам В.Ф. Одоевского "никакое человеческое ухо не может вынести", то в действительности в нем заключалась эстетическая прелесть стиля. Путевой многоголосный обиход Ленинградской публичной библиотеки Q I, № 875 содержит полный круг песнопений, исполнявшихся во время служб всенсшной и литургии, и все они диссонантны". Не возникает сомнения насчет того, что здесь мы имеем дело с оригинальным стилем русской национальной хоровой культуры, который своими эстетическими нормами полностью отличается от стилей григорианского и протестантского хоралов.

### 3.

Поскольку вопросы строения аккорда будут рассматриваться автором, исходя из базы опорных тонов литовской народной мелодики, этот раздел посвящен своеобразию литовской народной мелодики, в котором изыскиваются потенциальные возможности для создания норм аккордики и её соотношений. В связи с довольно целенаправленным и ограниченным интересом автора литовская народная мелодика не будет рассматриваться всесторонне. Всестороннее рассмотрение народной

мелодики увело бы нас к весьма широким комплексам проблем. Наряду с чисто технологическими аспектами, касающимися интервалики мелодики и мелодических оборотов, существует ряд малозаметных на первый взгляд, однако ясно ощущаемых факторов. Это психологический характер народной музыки. Сюда относятся способ исполнения, интонирование интервалов, подчеркивание отдельных элементов мелодики, темперамент, передача общего настроения, а также и ряд других тонких нюансов исполнения, которые даже трудно определить при помощи слов. Широкий комплекс элементов народной музыки придает народному музыкальному творчеству каждой национальности своеобразие, неповторимость<sup>I</sup>. В настоящей работе будут затронуты преимущественно те аспекты мелодики, которые могли в той или иной степени способствовать раскрытию гармонических особенностей мелодики.

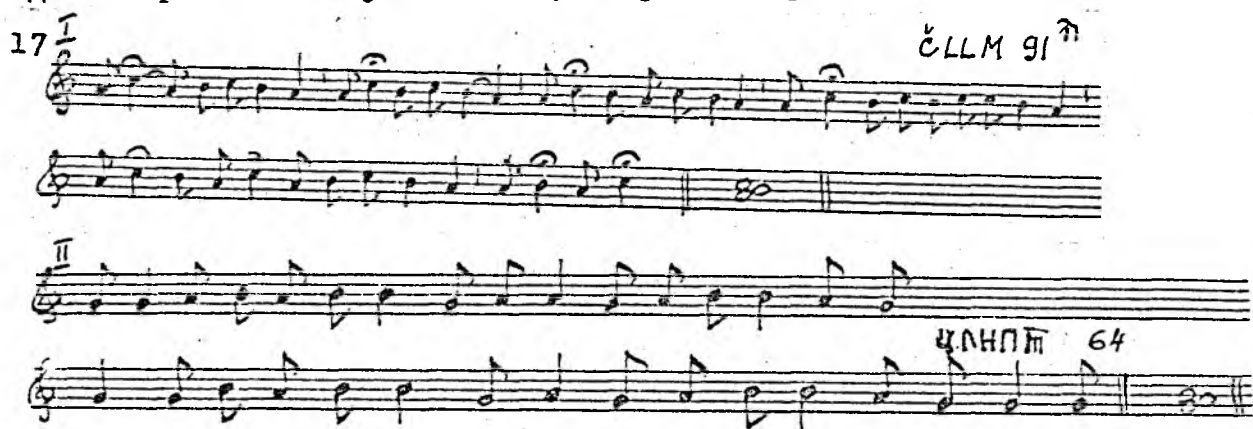
Разумеется, при определении опорных тонов мелодий трудно избежать определенной субъективности. В ряде случаев опорными тонами становятся все содержащиеся в мелодиях звуки, ибо в гармоническом комплексе мелодий порой не хочется отказываться от какого-либо звука, если он по-своему акцентируется и представляется автору значительным с интонационной точки зрения. Вначале будут рассмотрены мелодии монодического типа с довольно разнообразными опорными тонами. Затем будут подвергнуты разбору литовские народные многоголосные сутартине. Трезвучная мажоро-минорная структура для старинной литовской народной мелодики менее характерна, а если и встречается, то в большинстве случаев налицо нововведения последних

---

<sup>I</sup> См. Я. Чюрлионите. Литовское народное песенное творчество. "Музыка", М.-Л., 1966. В этом обширном и глубоком в научном отношении исследовании затрагивается целый ряд весьма значительных свойств литовской народной музыки.

веков с ярким влиянием профессиональной классической музыкальной культуры. Поэтому внимание автора полностью сосредоточено на тех характерных особенностях литовской народной мелодики, которые могут составить аккордовые комплексы, характерные для старинной литовской народной музыки, так как в ней наиболее полно сохранились характерные структурные особенности.

Учитывая интересы автора, этот обзор дается в последовательности объема интервалов и их сложности, совершенно без учета жанровых особенностей и т.п. Таким образом, сначала берутся самые маленькие интервалы, т.е. терцовые опорные тоны, их в некоторых жанрах в литовской народной мелодике насчитывается много. Вот две мелодии: первая - пастушья песня, вторая - обрядовый плач.



I Используемые в настоящей работе сокращения в дальнейшем будут обозначаться следующим образом:

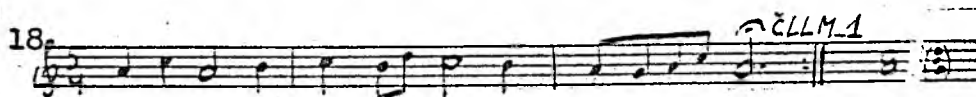
а) ČLLM - подготовленные Я. Чюрлионите "Литовские народные мелодии", труды по фольклору, т. У, Каунас, 1938 г. (на лит.яз.);

б) ЧЛНПТ - Я. Чюрлионите, "Литовское народное песенное творчество", "Музыка", Москва-Ленинград, 1966;

в) SS - З. Славюнас (составил и подготовил) "Литовские многоголосные народные песни сутартине", Вильнюс, 1958 г., тт. I-II, 1959, т. III (на лит. яз.).

Не трудно отметить, что при многократном повторении этих обеих мелодий все три звука начинают звучать как опорные тоны, так как каждый звук время от времени по-своему акцентируется. Таким образом, получается первая мелодия малой терции и вторая мелодия — большой терции с диатонически заполненными опорными тонами.

Приведенная ниже родственная с мелодиями терцового объема песня содержит ту же терцовую основу, но здесь она обросла вспомогательными тонами с обеих сторон терции:



Ниже приводится мелодия, которая кое в чем родственна приведенной выше, однако значительно более гибка и более разнообразна в отношении мелодического оборота.

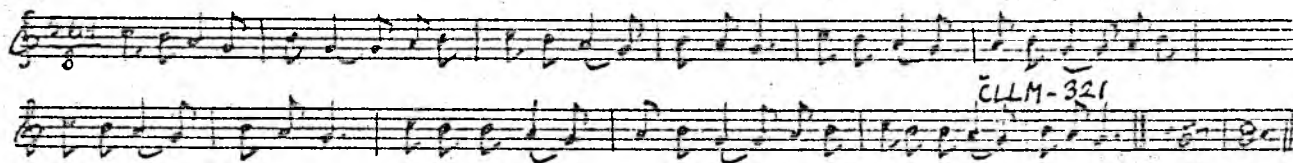


Опорные тоны в этой мелодии неодинаковы. Отрезки |а, |б и |с обладают различными опорными точками. Подходя формально, отрезок |а по структуре своих опорных точек родственен мелодии, приведенной ранее. В середине интервал мелой терции оброс с обеих сторон большими секундами. Однако это сходство лишь поверхностное. Природа мелодики совершенно иная. Если прим. 18 по своей сути имеет интонационную основу малой терции, то отрезок |а прим. 19-го явно основан на кварто-квинтовой структуре, как, например, мелодические клетки |а |г |а или вниз |а |е |а. Поэтому опорные тоны, у которых на схеме одинаковая структура, в мелодической трактовке могут иметь много нюансов, так как и сами истоки довольно различны. Возвращаясь к группе опорных тонов прим. 19 (клетки |а, |б, |с) попытаемся их повторить много раз, и мы без труда убедимся в том, что между отдельными группами опорных тонов создается яркое впечатление функциональности. Внутренняя смена в этой мелодии создает определенную

жизненность. Если, например, в прим. 18 мелодия более статичного характера и ее движущей силой является ритмическое начало, то прим. 19 обладает сформированным внутренним тяготением мелодики, яркой функциональной последовательностью (клетки а, б, с).

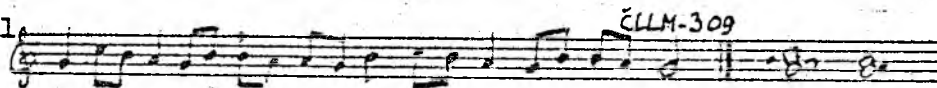
В приведенном ниже примере мелодия игры также обладает ярко выраженной сменой:

20



Однако своей периодически меняющейся по принципу, характерному для игр, сменой эта мелодия отличается от предыдущего примера, где песня в целом образует более насыщенную ткань мелодии. Вот еще один пример аналогичных опорных тонов:

21



В этой колядной песне ткань мелодии лишена той периодической смены, какой отличается прим. 20, хотя опорные тоны обеих мелодий безусловно совпадают.

Ознакомимся с жатвенной мелодией, для которой характерна трихордовая структура квартового объема:

22



При сравнении этой мелодии в отношении опорных тонов с мелодиями примеров 20 и 21 может показаться, что последняя менее богата, что она обладает лишь одним комплексом опорных тонов, однако по своей ритмике она столь разнообразна, что можно было бы сделать и совершенно противоположные выводы.

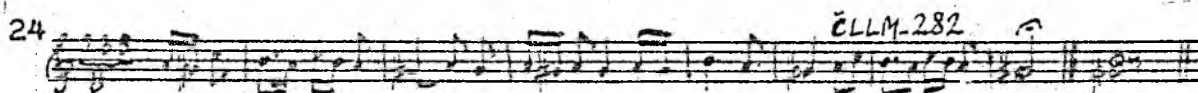
Еще одна свадебная песня квартового диапазона:

23



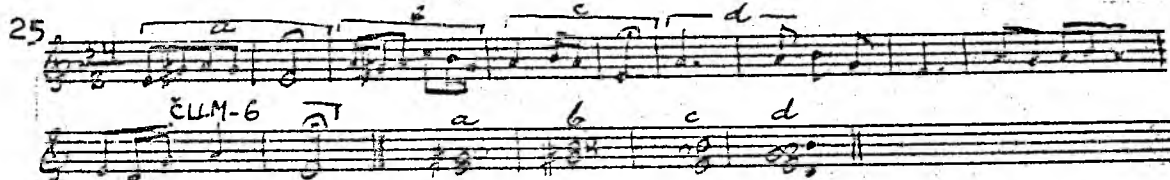
С интонационной точки зрения она сильно отличается от прим. 22, несмотря на то, что у них есть общая черта — интервал кварты. В последнем примере акцентируется интервал налой секунды  $\text{н} - \text{с}$  и большой терции  $\text{с} - \text{н}$ , что образует совершенно своеобразный и довольно светлый комплекс опорных тонов.

В литовской народной мелодике встречаются также интонации уменьшенной кварты, которые образуют определенную группу мелодий с подчеркнутой своеобразной интонацией уменьшенной кварты:



Так как все четыре звука так или иначе акцентируются в разных участках данной мелодии, представляется возможным всех их считать опорными тонами.

Если в приведенной ранее мелодии уменьшенная кварта была единственной клеткой, образующей всю ткань песни, то встречается немало литовских народных песен, в которых эта интонационная клетка является составной частью интонационного комплекса:



Не вызывает сомнений, что клетка  $\text{б}$  совершенно соответствует духу мелодии прим. 24. Однако, тщательно ознакомившись с приведенным только что примером, мы замечаем интересное явление: мелодия делится на целых четыре интонационных группы, которые, переплетаясь между собой, образуют довольно богатое функциональное звено опорных тонов. Клетка  $\text{а}$  по своему строению интервалики нам уже знакома по прим. 23; клетка  $\text{с}$  кварто-квинтовая, а в основу клетки  $\text{д}$  положен трихорд  $\text{е} - \text{з} - \text{а}$ , однако требуют присоединения еще два крайние, словно вспомогательные звука  $\text{д}$  и  $\text{н}$ . Этот комплекс

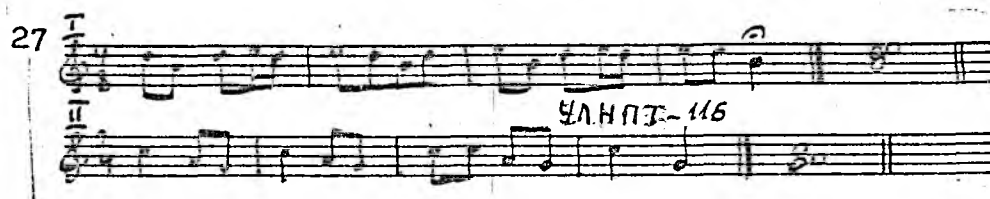
опорных тонов весьма обогащает последнюю клетку, придавая ей неожиданную, однако убедительную законченность, так как здесь полностью сохраняется клетка  $\text{с}$  и добавляются полностью отсутствовавшие прежде звуки  $\text{д}$  и  $\text{г}$ , которые и придадут этому комплексу опорных тонов свежесть.

Если уж нами затронуты литовские народные мелодии с составными опорными тонами, то было бы уместно ознакомиться и с гармонической структурой приводимой ниже мелодии:



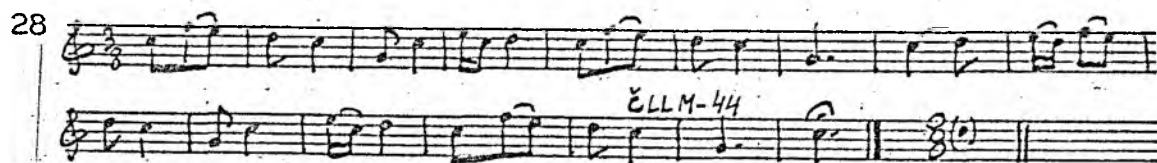
Эта мелодия по своим комплексам опорных тонов, быть может, и не столь разнообразна, как прим. 25, однако при образовании гармонической смены из комплексов опорных тонов  $\text{а}$  и  $\text{б}$  можно было бы получить довольно интересные результаты.

А вот приводятся две мелодии трихордового типа, которые, дополняя друг друга, могут образовать функциональное звено:



Не трудно отметить, что общих звуков у этих двух трихордовых мелодий нет, поэтому не трудно объединить их в один звукоряд с двумя различными комплексами опорных тонов. Такой комплекс может дать возможность образовать довольно разнообразные соединения аккордов, но об этом позднее (прим.86).

Обратим внимание на опорные тоны мелодии, встречающейся реже:



Кварто-квартовая база опорных тонов придает мелодии определенную светлую окраску. Отсутствие малой терции особенно выявляет светлый характер мелодии. Звук *a* в группе опорных тонов в четвертом такте, в звукоряде *e c a*, также способствует выявлению общего настроения мелодии. Как уже упоминалось, мелодии кварто-квартовой структуры в литовской народной мелодике встречаются несколько реже, однако часто встречаются квартовые лады, которые не трудно объединить, тем самым получив опорные тоны сверх приведенной структуры.

Ряд приведенных мелодий выдержан в объеме кварты. В литовской народной мелодике встречаются также мелодии кварто-квинтового типа, в которых выявляется и более широкий охват мелодики и элементы пентатоники. В приведенном ниже примере мы находим довольно разнообразные структуры опорных тонов, но все они так или иначе вращаются вокруг квинтовых комплексов. Порой наряду с квинтовыми комплексами встречаются и трихордовые, которые в переплетении с кварто-квинтовыми образованиями расширяют круг интонаций.

29

ČLLM-60

ČLLM-197

ČLLM-222

ČLLM-234

ČLLM-216



Первая мелодия, оставаясь в объеме квинты, явно содержит два интервальных акцента, а именно  $d$  и  $e$ , между тем все остальные звуки словно оплетают эти два интервала, образуя единый комплекс опорных тонов. На двух других комплексах базируется вторая мелодия. Пожалуй, самый сильный акцент приходится на квартовый трихорд, однако утверждается и другой комплекс, близкий пентатонической структуре, образованной из квартового центра  $a$  и обрастания секундами с обеих сторон, т.е. сверху  $e$  и снизу  $g$ . Довольно богата клетками опорных тонов третья мелодия, отдельные сегменты которой, общаясь между собой, образуют самостоятельное функциональное соотношение. Таким образом, в каждой из приведенных в примере мелодий опорные тоны дополняют друг друга, тем самым образуя по принципу смены совокупность мелодий.

Следует подчеркнуть одну особенность, встречающуюся во всех примерах, — это постепенное пополнение мелодики новыми клетками и обобщенное объединение их в более насыщенные в акустическом отношении комплексы (эта особенность, между прочим, отмечена и в примере I-ом). Видимо, это общая закономерность, придающая мелодике определенную постепенность драматургического развития и тем самым — более широкую законченность.

Подобный анализ монодических литовских народных мелодий можно было бы продолжить, однако, по мнению автора, в этом нет никакой необходимости. Ряд приведенных примеров выявляет некоторые

тенденции как мелодики, так и обобщенных опорных тонов. Объем мелодий в большинстве случаев невелик, хотя, как показывает последний пример, встречаются мелодии и более широкого объема. Опорные тоны чаще всего встречаются терцовой, квартовой, трихордовой, кварто-квинтовой, кварто-квартовой, пентатонической структуры, а также составных комбинаций этих структур.

Гармонические особенности литовской народной мелодики могут быть пополнены и расширены уникальным во всемирной музыкальной культуре, своеобразным жанром многоголосных *с у т а р т и н е*. Если образцы, в той или иной мере соответствующие монодическим народным мелодиям, подвергнуты анализу выше, можно встретить в музыкальном творчестве других народов, то явлений, подобных мелодиям сутартине, до сих пор нигде не обнаружено. Поэтому этот уникальный случай, встречающийся в литовском народном музыкальном творчестве, вызывает удивление исследователей музыки, как по своей полифонической структуре, так и по своему акустическому звучанию.

Специфическим своеобразием сутартине является секундовая полифония, в основу которой положены две различные мелодические клетки и которая сохраняется без изменения от начала до конца произведения<sup>I</sup>. Отдельные мелодические линии образуют определенную функцио-

<sup>I</sup> Секундовые вертикали встречаются также в сербо-хорватской народной мелодике, в Югославии. Однако принципиальное отличие, при сравнении приведенного ниже примера с мелодиями сутартине, заключается в том, что мелодии сербо-хорватского типа разрешаются в унисонную тонику, а секундовые вертикали являются лишь отклонениями временного характера. Кроме того, здесь не встречаются полифонические элементы, на которых целиком построены сутартине. Приводимый пример сербо-хорватской народной музыки взят из Собрания сочинений Б.В.Асафьева, Москва, 1955, т. IY, стр. 348:



нальную смену.

Для большей очевидности ниже приводится ряд сутартине, которые могут выявить особенности этого жанра. Сначала даются мелодии более узкого объема, затем постепенно переходим к более широкому диапазону.



Приведенные выше сутартине, построенные на опорных тонах малой и большой терций, весьма скромны по объему, однако основные явления, характерные для сутартине, в них безусловно налицо.

31 А вот сутартине квартового объема:

SS-200a

SS-632

SS-55psl.

SS-261

SS-545

SS-460

Несмотря на то, что все приведенные выше сутартине выдержаны в объеме кварты, все они формируются в различных отрезках диатонического звукоряда. Такое использование отдельных ладовых отрезков обогащает интонационное звучание сутартине и придает ему разнообразие. А поскольку каждая сутартине формируется в определенном ладовом отрезке, они как бы образуют свои клеточные модусы со специфическим соотношением полутонов и тонов. Уместно обратить внимание на третью сутартине, которая содержит как бы два комплекса опорных тонов: первые три такта охватывают  $\text{a} \text{ f} \text{ g} \text{ a}$  и последние три такта  $\text{-a} \text{ e} \text{ f} \text{ g}$ . Всё формирование материала создает впечатление смены секундового соотношения их. Здесь фригийский тетрахорд с дорийским образуют как бы функциональное соотношение.

Далее приводятся две сутартине в диапазоне уменьшенной кварты

Специфический лад уменьшенной кварты встречается не только в мелодиях сутартине. При сравнении с прим. 24 мы без особого труда обнаружим близкую связь, особенно со второй сутартине прим. 32. Следует лишь проследить за верхней линией голоса этой сутартине, в которой звук  $\text{в}$  в целом как бы выпадает из общего интонационного звучания. Однако в сутартине уделяется большое внимание автономии отдельных мелодий, поэтому с точки зрения мелодической линии данный звук  $\text{в}$  вполне логичен. Еще одно замечание по поводу этой сутартине. Соблюдая порядок изложения материала, которого придерживается автор, эту сутартине следовало бы отнести к полидиатоническим (прим. 34), однако ввиду того, что уменьшенная кварта в ней особо акцентируется, она здесь приводится как довольно характерный в интонационном отношении случай.

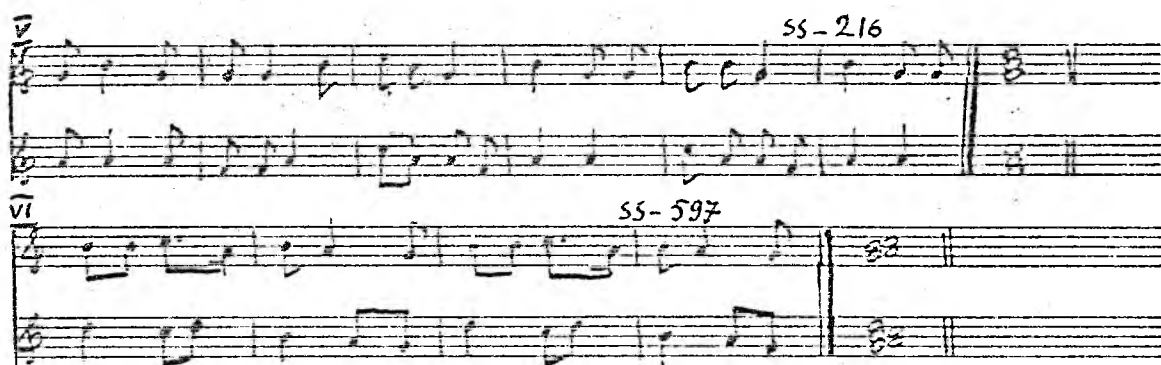
33 Ниже приводится несколько мелодий сутартине в объеме квинты:

SS-606

SS-1566

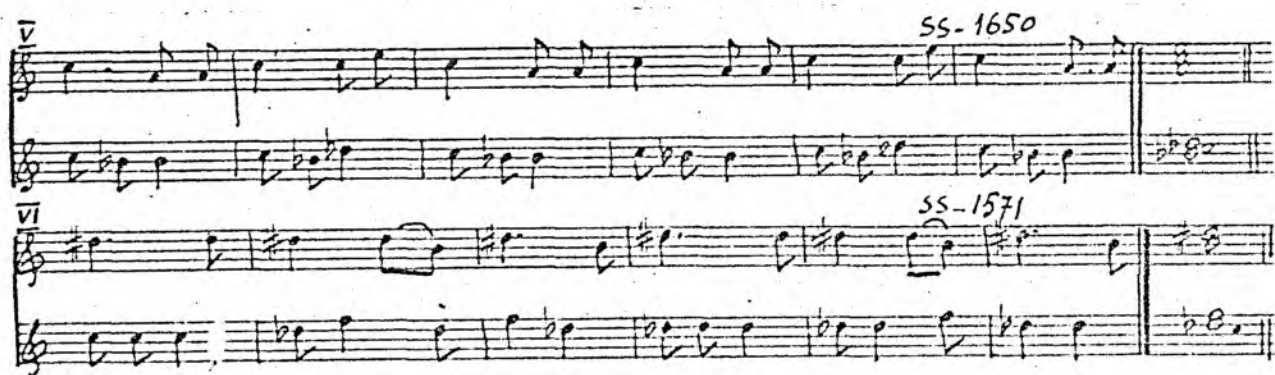
SS-61

SS-367



Звукоряды всех приведенных выше сутартине (за исключением 32-П) умецаются в звукорядах диатонических ладов и их отрезках. Однако в литовских народных сутартине нередки случаи, когда отдельные мелодические линии формируются в разных нам привычных диатонических ладах или их отрезках и образуют полидиатонические комплексы. Эти случаи, выражаясь теоретической терминологией мажоро-минорной системы, называются политональными или полиладовыми явлениями. Ниже приводится ряд сутартине этого типа:

34



В различных линиях голосов этих примеров мы видим, что мелодические клетки линий формируются в совершенно различных тональностях и ладах. Голоса при одновременном звучании составляют своеобразное многоклеточное образование.

В приведенном выше примере все случаи довольно своеобразны и различны; довольно различны соотношения линий отдельных голосов. В примере первая, помольная сутартине в мелодическом отношении не отличается большой сложностью. Видимо, это связано с её функциональным назначением. В акустическом отношении обе линии постоянно колеблются между интервалами уменьшенной квинты и большой терции, создавая определенное впечатление постоянства и монотонии. Вторая сутартине отличается значительно большим богатством, хотя диапазон голосов и не выходит за пределы интервала малой терции. Довольно различны три последние сутартине: четвертая — эти две мелодические линии с точки зрения интервалики однотипны, т.е. объем малой терции, тон + полутон. Родство малых терций можно обнаружить и в V сутартине. Между тем интонационное строение VI сутартине совершенно иное. Интервалом основных опорных тонов обеих мелодических линий является большая секунда. Следует отметить, что мелодика обеих линий в основном формируется также в интервале большой терции. В

связи с этим приходится обратить внимание на то обстоятельство, что для сутартине вообще характерно определенное однотипное моделирование мелодий, а также и ритма.

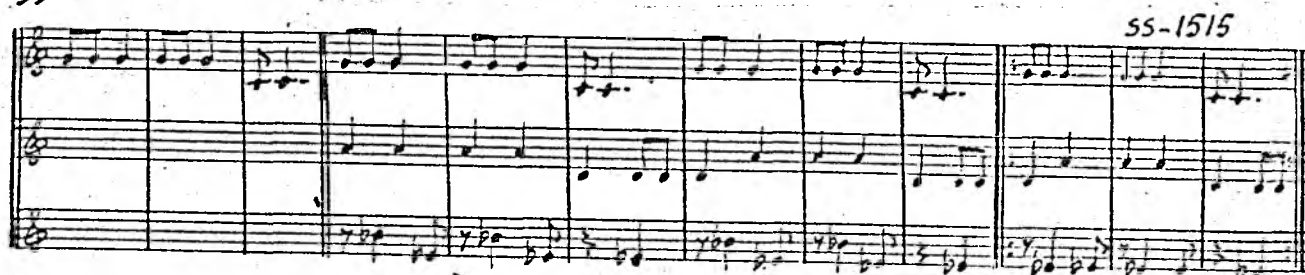
Поскольку большинство сутартине выдержано в довольно узком диапазоне мелодии, они не обладают сильно развитым ладовым началом. Однако узкий мелодический диапазон компенсируется самобытным синкопическим звучанием секундовой полифонии сутартине.

Широкий диапазон мелодики в литовских народных песнях вообще явление редкое. Кроме того, если диапазон мелодики сутартине был бы более широким, они могли бы утратить свое активное ритмическое начало, в котором все внимание сосредоточено на синкопическом ритме и пульсировании темпа.

Выше шла речь о литовских народных сутартине, в которых, вне зависимости от способов их исполнения, постоянно звучат два голоса. Есть в группе сутартине также трехголосные и четырехголосные образцы. Автор не ставил перед собой задачу написать исследование о литовских народных сутартине вообще, этот жанр народного творчества затрагивается лишь постольку и в том аспекте, который способствует раскрытию специфических своеобразных черт опорных тонов литовской народной мелодики. Так как другие многоголосные вокальные сутартине принципиально новых элементов не вносят, они здесь рассматриваться не будут. Хочется, однако, затронуть инструментальный жанр сутартине. Инструментальные сутартине исполняются на соответствующих литовских народных духовых инструментах и струнном инструменте канклес<sup>I</sup>. Их разнообразие довольно велико; здесь будут приведены лишь наиболее характерные примеры, которые могли бы заинтересовать

<sup>I</sup> См. S. Paliulis, *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika*, Vilnius, 1959.

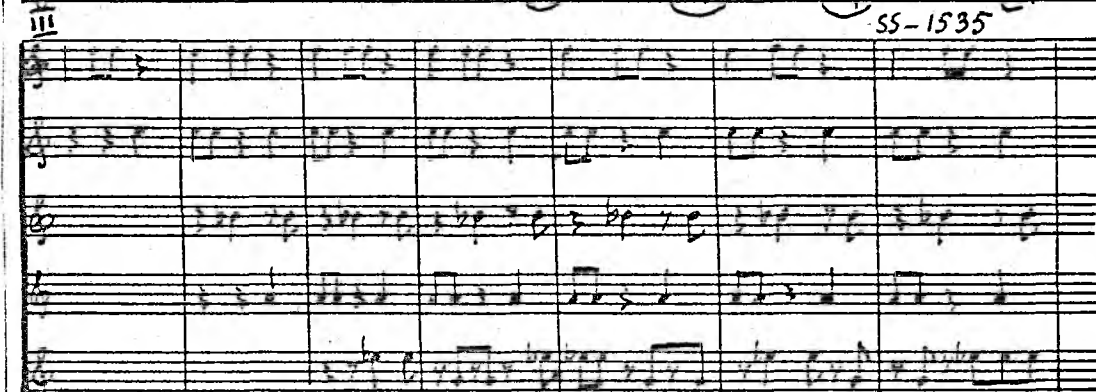
35 читателя в гармоническом отношении.



II SS-1534



III SS-1535



IV SS-1536

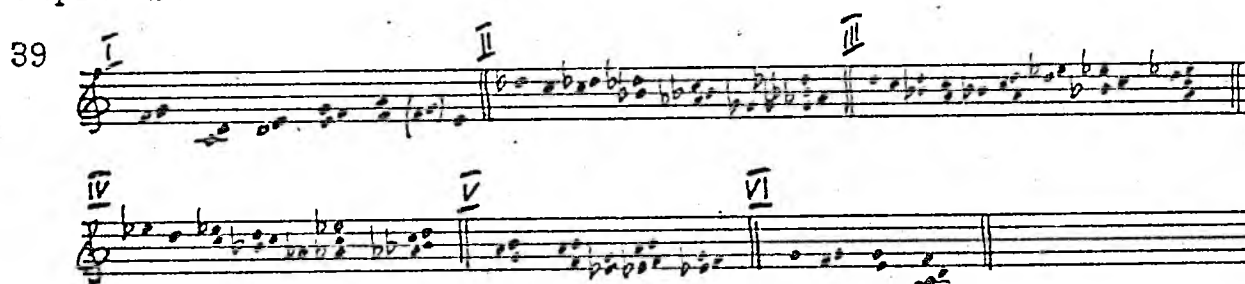


V SS-1537





Все приведенные в этом примере сутартине по-своему дополняют друг друга различными ладовыми особенностями, отдельными созвучиями по вертикали. Обратим внимание на следующие более характерные вертикали:



Ознакомившись со специфическим звучанием литовских народных вокальных и инструментальных сутартине, мы отмечаем, что их самобытность заключается в существовании секундовых норм. Мелодические линии вокальных сутартине противопоставляются друг другу, преимущественно в секундовом соотношении. Соотношения голосов по вертикали также в основном секундовые. Поэтому мы в поисках ключа к объяснению сутартине практически без надлежащей оценки этого интервала не обойдемся. Интервал секунды имеет весьма важное значение и в инструментальных сутартине. В первых трех тактах сутартине, приведенной в прим. 35, даны как бы два опорных тона  $\text{e}$  и  $\text{o}$ , которые затем обрастают секундовыми комплексами. В дальнейших примерах налицо это же явление (см. прим. 38 – II, III, IV, V, VI). Вступление новых голосов в этих примерах неизменно следует по секундам. Поэтому, ознакомившись с приведенным материалом, без особого труда можно

убедиться в том, что вся логика построения сутартине основана именно на интервалах секунды.

Что заставляет секунды стать акустической нормой сутартине, почему именно секунды, а не какой-нибудь другой интервал, стали этой единицей соотношения голосов? Ответить на этот вопрос очень трудно, однако можно констатировать лишь факт, заключающийся в том, что интервал секунды является ближайшим соседним звуком, который и ощущается наиболее непосредственно.

Наряду с секундовым звучанием характерной чертой сутартине является еще и то, что звукоряды обеих линий ряда вокальных сутартине соответствуют друг другу. Например, если одна мелодическая линия носит характер трезвучия, то такова же и другая, если в одной налицо ход по ступеням, то в другой мы видим то же. Несмотря на то, что мелодии отличаются друг от друга, само их моделирование явно однотипно.

Весьма важным фактором следует считать и то обстоятельство, что вторая мелодическая линия, как правило, оперирует звуками, отсутствующими в первой линии. Таким образом, звукоряд заполняется диатонически. Если до сих пор полидиатонические-политональные явления считались выдумкой композитора и их авторство приписывалось тому или иному композитору (Д.Мийо, И.Стравинский), то сегодня приходится констатировать, что в народной музыке эти явления существуют с незапамятных времен. Есть, однако, ученые, которые, не находя оправдания для самобытного жанра сутартине, особенно с акустической точки зрения, и отстаивая свои теоретические концепции, основанные на классических нормах, в которые сутартине явно не уместятся, пытаются отрицать жизнеспособность сутартине. Игнорируется правомерность тех конструктивных гармонических предпосылок, которые

заложены в многоголосии сутартине. Так, Ю. Тюлин в своей статье<sup>I</sup>, не вдаваясь в анализ самого явления, несколькими совершенно не аргументированными предложениями пытается расправиться с естественностью и закономерностью самого жанра сутартине: "Достаточно сказать, что сутартине стоят в стороне от "столбовой дороги" развития литовской народной музыки с ее хоровым многоголосием и высоко-развитой гармонией, в которой терцовые трезвучия выступают не только в своем консонантно-организующем, но часто и функциональном значении". Автор статьи здесь говорит о гармонических явлениях в хоровом многоголосии мажорного склада. Эти явления в литовской народной музыке определились в течение последних столетий. Как мажорный лад, составляющий лишь определенную часть ладового богатства литовского фольклора, так и основанные на нем многоголосные народные песни более характерны для северных районов Литвы. Для распространения, в последних столетиях, многоголосных народных песен мажорного склада известную роль могла сыграть классическая профессиональная музыка, которая, как известно, опирается на мажоро-минорной функциональной системе. Поэтому национальная специфика многоголосных народных песен мажорного склада, по сравнению с другими видами литовского фольклора, в известной степени нивелирована.

Таким образом хоровому многоголосию мажорного склада нельзя приписывать определяющей роли в литовском народном творчестве — его можно расценивать лишь как исторический факт объективно сложившихся обстоятельств. Тем более, что оно гораздо примитивнее по сравнению с сутартине — явлением, которым литовская народная музыка

---

<sup>I</sup> Ю. Тюлин. "О зарождении и развитии гармонии в народной музыке", в книге "Очерки по теоретическому музыковедению", Ленинград, 1959.

действительно может обогатить музыкальную культуру вообще. Ведь не обязательно более поздние века должны быть только более богатыми. В народной музыке бывает и наоборот — в более новых, но менее совершенных явлениях иногда утрачиваются специфические черты, которые складывались на протяжении столетий<sup>I</sup>. В конце концов, наряду с песнями сутартине, литовская народная музыка очень богата и монодическими, весьма разнообразными в ладовом отношении песнями, которым мажоро-минорный принцип совершенно чужд. Ознакомимся с дальнейшими утверждениями Ю. Тюлина: "Нарочитые секунды в сутартине отнюдь не свидетельствуют о какой-то слуховой оценке консонансов и диссонансов, об отсутствии слуховой дифференциации, о том, что секунды могут играть организующую роль гармонической опоры в сочетании голосов. Трудность разучивания этих песен и практикуемый в литовских деревнях тренировочный принудительный метод (подчеркнуто мною. — Ю.Ю.) этого разучивания говорят о том, что никакого исключения из общих законов восприятия и оценки консонансов и диссонансов в данном случае нет".

---

I "Иногда высказывают утверждение, что в связи с тем, что жанр сутартине постепенно сходит из практики народного музицирования, он представляет собой якобы примитивные, "варварские" формы народного мышления, "еще" не осознавшего роль, значение и важность терцового принципа организации материала. Такой вывод ложен в своих принципах и неверен по существу. Если согласиться и следовать ему, то окажется, что богатейшее и разветвленное русское многоголосие старинной крестьянской песни представляет собой варварский примитив в сравнении с более новой частушкой, с ее гомофонией и баянной "подпорой"... (А.Г. Юсфин. Политональность в литовской народной музыке, стр. 334).

Тот, кому довелось слушать звучание сутартине в натуре и беседовать с их исполнителями, не трудно было убедиться в том, с какой любовью и гордостью они говорят о сутартине и какое эстетическое наслаждение ощущают при их исполнении. Поэтому, зная все это, возникает вопрос, на какие источники опирается автор при утверждении, что в целях разучивания сутартине в литовских деревнях якобы практикуется "принудительный тренировочный метод". Разумеется, человеку, который родился и вырос в мелодическом и гармоническом окружении мажоро-минора, сразу спеть сутартине было бы на самом деле нелегко, однако здесь речь идет о людях, которых сутартине окружали от самой колыбели и вплоть до смерти. Специфический строй сутартине они впитали в себя вместе с молоком матери.

Возвращаясь к теоретическому аспекту сутартине, хочется вновь привлечь внимание читателя к приведенной на стр. 9 цитате того же Ю. Тылина, с мыслями которой автор настоящей работы полностью солидаризируется.

Исходя из норм теории классической музыки, явление многоголосия сутартине, как уже упоминалось, считается политональным. Уместно ознакомиться с высказываниями на этот счет некоторых других исследователей сутартине. Например, А. Юсфин<sup>I</sup> к политональным относит все сутартине, обладающие различными звукорядами мелодических линий. А. Юсфин в этом исследовании приводит довольно интересные рассуждения и замечания. Однако имеются утверждения, которые сами по себе требуют более подробного рассмотрения. Идя по пути объяснений А. Юсфина, можно было бы явно обнаружить в сутартине не

---

<sup>I</sup> А.Г. Юсфин. Политональность в литовской музыке. | *studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 10.1968. Budapest.

только лишь политональность, но и полиладовость. Например, можно было отнести сутартине, в которых опорные тоны мелодий состоят из тех же интервалов, как  $f^{\flat} a, g^{\flat} b$  (прим. 31 - У), к политональным, а сутартине, опорные тоны которых образуют неодинаковые интервалы, как  $e g, f^{\flat} a$  (прим. 31 - Ш) - к полиладовым.

Глядя на эти явления в письменном виде, действительно можно предположить, что это случаи политональности и полиладовости, и прийти к соответствующим выводам. Однако при живом исполнении сутартине (особенно при многократном повторении, что диктуется текстом) отдельные, переплетающиеся между собой линии слушателем перестают восприниматься в отдельности и они, словно цвета спектра, сливаются в единое своеобразное акустическое пятно и слушатель начинает чувствовать вибрирующую вереницу секунд, струящуюся из нескольких источников. Иными словами, слушатель слышит один диатонический лад (или же его отрезок), разделенный на две функциональные группы, которые, звуча вместе, сливаются в единый звукоряд.

Следует сказать, что подобный процесс слияния происходит и в сутартине, приведенных в прим. 34, где различные звукоряды сутартине в никакой известный нам единый диатонический лад не уместятся, хотя отдельные мелодические линии явно носят диатонический характер.

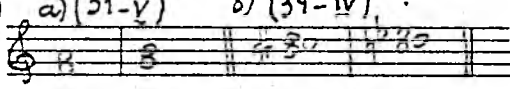
Итак, вокальные сутартине следовало бы делить на диатонические (прим. 30, 31, 32, 33) и полидиатонические (прим. 34).

Как нам известно, исполнители сутартине не делают никакой разницы между этими двумя группами сутартине, ибо, как уже отмечалось, определенный процесс слияния мелодических линий при их исполнении имеет место как в диатонических, так и в полидиатонических сутартине. Однако интересы научных исследований диктуют необходи-

мость точного выяснения теоретического характера сутартине. Поэтому попытаемся проанализировать эти явления несколько более подробно и найти как можно более точную их теоретическую характеристику.

Для сопоставления возьмем две сутартине, первые две объединенные мелодии которых умещаются в один диатонический звукоряд, как в прим. 31 - У  $f\ g\ a\ h$  и вторые в прим. 34 - IV не умещаются. Если общий звукоряд сутартине (прим. 31 - У) укладывается диатонически в интервал увеличенной кварты, то при помощи понятий классической теории её не трудно отнести к группе диатонических ладов. Однако сутартине 34 - IV, по своей сути будучи аналогична первой, тем не менее при помощи той же теории в этой категории уже не умещается в силу одних лишь особенностей соотношения между мелодическими клетками.

Прежде всего, что придает этим двум сутартине сходство? Для большей наглядности приводится сопоставление опорных тонов мелодических клеток: 40 а) (31-У) б) (34-IV).



Мелодические линии одной и другой сутартине опираются на интервал терции: первая большой ( $f\ g, g\ h$ ), вторая - малой терции ( $h\ a, a\ b$ ). Аналогично и соотношение мелодических линий - первая в объеме большой ( $f\ g$ ), вторая в объеме малой секунды ( $h\ a$ ). Диапазон мелодий: у первой - увеличенная ( $f\ h$ ), у второй - уменьшенная кварта ( $h\ c$ ). Обе приведенные сутартине отличаются друг от друга лишь тем, что основой соотношения первой мелодической структуры является большая секунда, второй - малая. Однако, неужели из-за этого изменяется сама суть явления?

Что это? Политональность? Или это несочетаемость тональностей? Скорее всего, это специфическое музыкальное мышление с единым использованием контрастирующих, дополняющих друг друга мелодических

линий. Поэтому стоит поинтересоваться, является ли это противопоставлением тональностей или же специфической многоплановостью единого явления.

А. Казелла<sup>I</sup> характеризует политональность как "модуляцию в одновременности", или как "интенсификацию диатонизма". "Политональность, несомненно, означает взаимопроникание различных звукорядов, но она, естественно, предполагает также утверждение основного типа звукоряда". Однако сутартине все время существуют в едином дуализме и нет никакого перехода к одному тональному центру. Следует полагать, что в этом случае нам делать логические выводы основательно мешают теоретические нормы, сложившиеся на основе мажоро-минора классической музыки. Ведь понятия политональности и т.п. именно оттуда и идут. Между тем литовские народные многоголосные сутартине сложились явно на иной основе законов логики.

При поисках природы сутартине бросается в глаза факт, заключающийся в том, что клетки мелодических линий вокальных сутартине образуют комплексы опорных тонов. Каждая сутартине содержит два комплекса таких опорных тонов. В соотношении между собой оба комплекса опорных тонов образуют определенное функциональное явление.

Из вышесказанного следует сделать вывод, что характеризуя соотношение между мелодическими линиями вокальных сутартине, следовало бы называть их битоникальными, как совокупность постоянно объединенных двух различных линий. Поэтому термин "политональность" здесь неприменим, ибо он, как известно, в классической теории музыки обозначает временное сосуществование нескольких различных

---

<sup>I</sup> А. Казелла, Политональность и атональность, Ленинград, 1926, стр. 10.

тональностей или гармонических комплексов, между тем как в сутартине два комплекса существуют постоянно, как естественное проявление многоплановости одного и того же явления.

Итак, битоникальными следовало бы именовать все сутартине, построенные на основе двух различных тоник. Однако эта основа двух тоник может уместаться в какой-либо из диатонических ладов, может и не уместаться. Поэтому сутартине, уместающиеся в какой-либо из диатонических ладов, как, например, в прим. 30, 31, 32, 33, мы предлагаем именовать сутартине с диатонической битоникальностью, а не уместающиеся, как в прим. 34, — сутартине с полидиатонической битоникальностью.

Приведенные примеры сутартине свидетельствуют о чрезвычайном разнообразии комплексов клеток сутартине, а также битоникальных видов их соотношения. В этом разнообразии заложен и весьма яркий творческий дух. Глядя на все это глазами композитора, напрашивается вывод, что принцип соотношения системы мелодических клеток, наблюдаемый в сутартине, а также и в мелодиях монодического типа, открывает чрезвычайно широкие возможности и перед композиторской практикой.

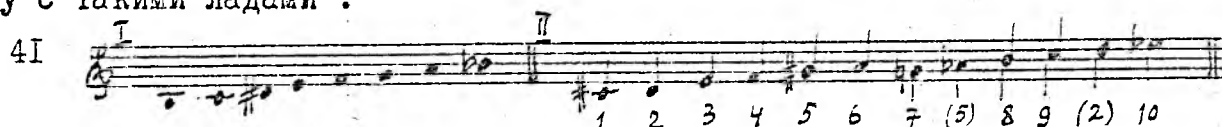
#### 4.

Прежде, чем перейти к практическим рассуждениям в области строения аккордов, необходимо рассмотреть вопрос о консонансе и диссонансе. Р. Рети указывал на то, что "это вечная проблема, о которой теоретиками говорилось так много, а сказано так мало". Было время, когда консонансами считались лишь интервалы октавы, квинты и кварты. Еще в средние века консонансами были признаны интервалы

терции и сексты, однако консонансами еще "несовершенными". И вот вплоть до второй половины XX века в учебниках гармонии для музыкальных вузов этот схоластический эпитет "несовершенства" все еще служит украшением бедных терций и секст. Так или иначе, это парадоксально! Диссонанс? Что он собой представляет? Ныне очевидные факты, существующие в народной музыке, убедительно свидетельствуют о том, что созданные еще в средневековые термины диссонанса и консонанса в современной практике приобретают совершенно иной смысл. Очевидно, что они применимы лишь к классической музыке, сложившейся на основе мажоро-минора. Эта музыка, возникшая на почве определенного вида народной музыки, исторически сложилась по соответствующим законам, где интервалы секунды, тритона и их обращения противоречили понятиям строя норм этой системы. Поэтому данные интервалы в рамках системы мышления классической музыки стали "диссонансами", требующими перехода в определенное "состояние покоя", разрешения в "консонансовое" звучание.

Как видим, классическая музыка существует на основе дуализма между консонансом и диссонансом. Эта основа дуализма в системе мажоро-минора является основной движущей силой, принимающей активное участие и в организации формы. В историческом процессе своего развития система мажоро-минора прошла довольно широкое звено эволюции. Это развитие было довольно закономерным и диктовалось объективными историческими факторами. Однако та же история открывала новые явления и рождала новые потребности, на которые основные принципы системы мажоро-минора были не в состоянии дать желаемый ответ. Особенно развитие национальной музыкальной культуры различных народов вело к яркому конфликту с нормами системы мажоро-минора. Своеобразный, специфический характер национальной музыки никак не уместился

в рамках классической мажоро-минорной системы. Здесь убедительно ярким примером может служить творчество Б. Бартока, которое законно считается гордостью венгерской национальной музыкальной культуры и стало достоянием всего человечества. При более близком ознакомлении со специфической музыкальной культурой многих народов стоит задуматься над тем, возможно ли творчески уместить в нормы мажоро-минорного мышления, скажем, хотя бы и азербайджанскую музыку с такими ладами<sup>I</sup>:



С тем, чтобы использовать в профессиональном творчестве эти ладовые своеобразия азербайджанской музыки, необходимо пересмотреть целый ряд принципов, из которых исходит классическая гармоническая система мажоро-минора. Прежде всего, знакомясь с приведенными выше ладами, мы отмечаем их специфические структуры. Если классический мажорный лад, состоящий из двух аналогичных тетрахордов, включает два полутона, то в данном примере первый диатонический лад "Серендж" содержит пять полутонов, а второй – составной лад "Хумаюн" – даже шесть полутонов. Соотношение тонов, полутонов и полуторатонов в ладе соответственно формирует законы логики тяготения. Поэтому мы при создании гармонических комплексов, соответствующих специфике этих ладов, неизбежно столкнемся с рядом вопросов, которые практически противоречат строю классической гармонии. Лад, приведенный в примере первым, – это восьмизвучный лад "Серендж", который содержит одновременно и  $\mathbf{h}$  и  $\mathbf{b}$ ; или второй – это составной лад "Хумаюн", который состоит из 10 звуков. В этом составном ладе, наряду с другими диатоническими ступенями, умещаются вместе |  $\mathbf{c}$  и  $\mathbf{cis}$ ;  $\mathbf{e}$  и  $\mathbf{es}$ ;  $\mathbf{g}$  и  $\mathbf{gis}$ .

<sup>I</sup> У. Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945.

В профессиональной музыке, пользуясь этой ладовой спецификой, было бы трудно соблюдать существующие в классической музыке нормы консонанса и диссонанса.

А сейчас ознакомимся с тем, что говорит о консонансе и диссонансе наука акустики. Из истории нам известно, что еще в раннюю пору средневековья музыка, наряду с арифметикой, геометрией и астрономией считалась наукой. То обстоятельство, что музыка рассматривалась не как искусство, а как наука, порождало целый ряд схоластических рассуждений. Так, например, кварта является обожествленным интервалом, ибо... существуют 4 времени года, 4 евангелия и т.п. На протяжении ряда столетий для объяснения диссонанса прибегали к всяческим математическим вычислениям, например, квадрат определенных чисел двух консонансов равен диссонансу и т.п. В современной теории музыки в отношении консонанса и диссонанса и по сей день еще сохранилось немало схоластических рассуждений.

Выдающийся немецкий ученый Г. Гельмгольц ( Helmholtz 1821=1894)<sup>I</sup> устанавливал степень консонантности и диссонантности в зависимости от количества и громкости биений, образующихся при звучании интервалов. Следуя этому принципу, большая терция первой октавы ( $c^I e^I$ ) дает 68 биений и считается консонансом. Между тем в малой октаве эта же терция дает лишь 34 биения в секунду, благодаря чему она уже переходит в разряд диссонансов. Или же большая секунда в первой октаве ( $c^I a^I$ ) дает 32 биения и считается диссонансом, однако эта же секунда в третьей октаве дает 128 биений в секунду и становится консонансом.

---

<sup>I</sup> Н.А. Гарбузов. Музыкальная акустика. Москва, 1954, стр.197-202.

Не вдаваясь в дальнейшее рассмотрение данной теории, мы ясно видим, что конкретного ответа на интересующий нас вопрос мы не получим.

Теория К. Штумпфа (Stampf 1848-1936) интервалы консонанса и диссонанса объясняет психологически. Если два звука, звуча одновременно, в сознании слушателя сливаются в один звук, это - консонанс, в противоположном случае - диссонанс. В качестве эксперимента К. Штумпф для опроса использовал музыкальных и немusикальных слушателей. Ответами мы явно не можем руководствоваться, ибо в данном случае для субъективного фактора остается очень много места, например, слушатель, выросший в мажоро-минорном окружении, интервал секунды расценит как диссонанс, между тем слушатель, выросший в окружении литовских сутартине, тот же интервал секунды безусловно мог бы воспринимать как явную норму строя. Где критерий? Приходится отказаться и от этой теории, как от теории, которая не в состоянии дать убедительный ответ.

Попробуем обратить внимание на акустическую природу звука. Известно, что корни происхождения мажорного аккорда разыскиваются в физической природе звука, дескать, как в наиболее объективном источнике. Так. Первые 6 звуков натурального акустического звуко-ряда образуют мажорное трезвучие. А что дальше? Минорного трезвучия в нем и вовсе нет, хотя в той же классической музыке на долю минора выпадает не меньшая роль, чем на долю мажора. Правда, Г. Риман (Riemann 1849-1919) в своих исследованиях в области акустики<sup>I</sup> минор выводит из системы унтертонов, однако практически человеческое ухо

<sup>I</sup>

Гуго Риман. Акустика. Москва, 1898.

их не воспринимает, и большинство современных теоретиков утверждает, что в музыкальном творчестве их роль незаметна<sup>1</sup>. Далее о консонантности. Известно, что в натуральном звукоряде обертонов нет никакой естественной границы между консонансами и диссонансами. Однако поборники системы мажоро-минора утверждают, что низкие обертоны, как более сильные, являются конструктивно значительными, ибо они образуют мажорное трезвучие. Между тем верхние обертоны не оказывают влияния на гармоническую структуру и остаются лишь обертонами украшающего значения<sup>2</sup>. Выделяя нижние обертоны (до шестого) как полезные для утверждения своей концепции, без какой-либо аргументации верхние обертоны относятся к украшающим. Как известно, начиная с 7-го обертона, далее в восходящем порядке получаются секундовые интервалы, которые в классической теории считаются диссонансами. Так обертоны, считавшиеся украшающими, по мере надобности становятся диссонансами. Кроме того, данная концепция утверждает, что диссонанс является психофизиологическим явлением, которое нарушает физиологическую стройность и требует разрешения в консонанс. Делаются также попытки ссылаться на народную музыку, в которой, дескать, тоже соблюдаются эти истинные законы, установленные "самой природой".

Наряду с натуральным акустическим звукорядом предметом нашего

---

<sup>1</sup> Унтертоны — зеркальное отражение или инверсия обертонов — по своей практической сущности совпадает с применявшейся еще средневековыми полифонистами технологической формой, когда темы излагаются в той же последовательности интервалов, однако в противоположном направлении.

<sup>2</sup> Ю. Тюлин и Н. Привано. Теоретические основы гармонии. Ленинград, 1956, стр. 34.

наблюдения, безусловно, может и должна быть народная музыка, как явление, порожденное "самой природой". Однако народная музыка, как видим, по своим структурным особенностям обладает чрезвычайным разнообразием и в себе вмещает самые разные акустические нормы: начиная терцовыми структурами, построенными на трезвучии, и кончая секундовыми битоникальными образованиями сутартине.

Во всех случаях мы в народной музыке (а также и в музыке профессиональной) сталкиваемся с основным фактором, который в организации формы музыки становится движущей силой. Это — устойчивость и неустойчивость. Вне конкретного контекста, эти понятия не существуют.

---

Как известно, натуральный акустический звукоряд строится от наименее интенсивных с акустической точки зрения интервалов к интервалам большей акустической интенсивности, а именно: октава, квинта, кварта, б. терции, м. терции, б. секунды и т.д. (см. стр. 66). Поэтому менее интенсивные в акустическом отношении интервалы будут более консонантными, чем более интенсивные интервалы. Тем самым, более интенсивные интервалы будут диссонансами по сравнению с менее интенсивными интервалами. Рассматривая этот вопрос, Ю. Холопов в своей статье "Классические структуры в современной гармонии"<sup>I</sup> убедительно говорит: "Октава консонантнее квинты, квинта консонантнее терции. В свою очередь терция консонантнее малой септимы, а малая септима — большой септимы. Ощущение разрешения возникает не

---

<sup>I</sup> Теоретические проблемы музыки XX века. Москва, 1967, стр. 95.

потому, что диссонантность есть вечное, самой природой данное свойство малой септимы, а консонантность — такое же изначально присущее большой сексте свойство. Ощущение разрешения при переходе малой септимы в большую сексту есть эстетический эффект связного сопоставления более напряженного созвучия (например, ре-до) и менее напряженного (ре-си). Но эта большая секста есть консонанс лишь по отношению к септимере; по отношению же к октаве большая секста есть примерно то же самое, что малая септима по отношению к большой сексте. Поэтому при связном переходе большой сексты в октаву также происходит спад напряжения, аналогичным образом воспринимаемый как разрешение. Диссонанс в классической музыке потому всегда был неустойчив, что после него следовал консонанс, разрешавший гармоническое напряжение диссонанса. Отсутствие разрешения делает диссонанс устойчивым". Продолжение этих мыслей приводит к выводу, что благодаря этой устойчивости диссонанс перестает быть диссонансом и, в конечном счете, в сопоставлении с образованиями, обладающими большей акустической интенсивностью, по отношению к ним становится консонансом. Это, разумеется, не обозначает, что тот или иной интервал или аккордовое образование меняет свою объективную природу. Дело в том, что при соотношении с тем или иным окружением консонантное или диссонантное восприятие акустического образования зависит уже исключительно от конкретного контекста.

В связи со всем вышесказанным, при поисках практически убедительного ответа на вопрос о консонансе и диссонансе, приходится вернуться к цитате на стр. 9 "...истинная теория вытекает из самой художественной практики, подытоживает её, осознает её скрытые закономерности..." Раскрывая художественные закономерности, прежде всего следовало бы выяснить закономерности монодической народной музыки.

Никто ныне не отрицает того, что мажоро-минорное гармоническое мышление образовалось на почве внутренней гармонии мажорных и минорных народных мелодий, их опорных тонов. Почему же, обладая таким богатым опытом в области мажоро-минора, аналогично не поступить и с народными мелодиями монодического типа? Вспоминая приведенный анализ опорных тонов литовских народных монодических мелодий, мы отмечаем, что они в терцовую структуру аккордов не умещаются. Следовательно, приходится применять аккордовую структуру, которая согласно терминологии мажоро-минорной теории будет "диссонансовой". Однако она будет для данного типа мелодики нормативной, точно так же, как для мелодий мажоро-минорного лада нормативным является терцовое трезвучие.

Идя дальше, попытаемся раскрыть "...скрытые закономерности художественной практики..." русского церковного "путевого многоголосия" (прим. 16). Ведь этот своеобразный в эстетическом отношении музыкальный жанр сложился на основе специфических особенностей русской народной полифонии. Так же поступим с приведенным на стр. 36 жанром сербо-хорватского народного секундowego строя.

Наконец, ознакомившись с литовскими народными сутартине, попытаемся "...осознать и их скрытые закономерности..." Быть может, тогда не будет казаться, что они стоят в стороне от "столбовой дороги"<sup>I</sup>. В связи со всеми этими фактами приходится констатировать, что, употребляя термины консонанс и диссонанс, мы тем самым имеем

---

<sup>I</sup> Следует помнить о том, что это не единичное и случайное явление, ведь сохранившиеся образцы сутартине опубликованы в трех огромных томах, которые содержат 1820 сутартине!

в виду существующие в системе мажоро-минора символы, при помощи которых мы выражаем определенные закономерности лишь этой системы.

После ознакомления с некоторыми гармоническими особенностями литовской народной мелодики, вытекающими из базы опорных тонов, возникает необходимость выяснения, какие из существующих гармонических систем могли бы быть применены в художественных интересах. Кроме того, стоит рассмотреть вопрос о том, есть ли вообще такая гармоническая система, которая соответствовала бы задачам, которые мы ставим перед собой.

Оглянувшись кругом, выясняется, что законченных гармонических систем не так уж много и, в конечном счете, и существующие системы, оказывается, созданы композиторами скорее в своих художественных интересах, а не для широкого и универсального использования.

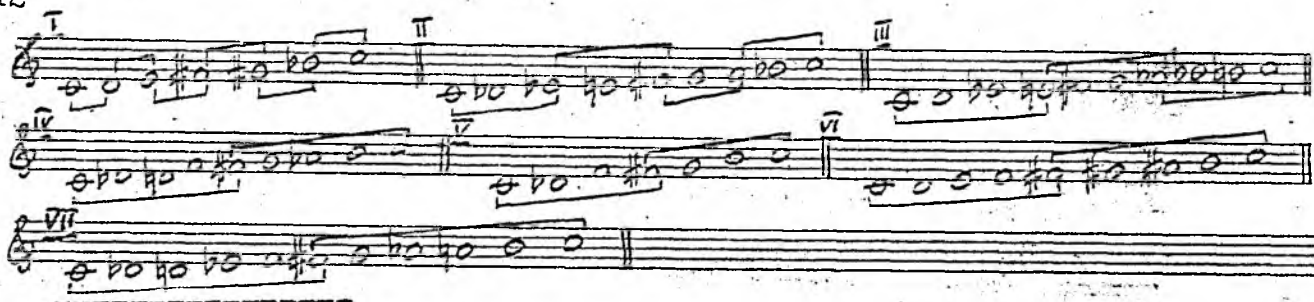
Среди таких систем можно отметить одну, принадлежащую П. Хиндемит (Hindemith 1895-1963), *Unterweisung im Tonsatz*, части I и II, Майнц, 1937. Это интересный труд, дающий немало практических мыслей в области аккордики, расширения понятия тональности, принципов организации мелодики. В этой теории Хиндемита большую роль играет тоническое мажорное трезвучие, в соотношение с которым в определенном порядке вступают все аккордовые образования. Поэтому ряд теоретиков подвергает теорию Хиндемита критике за то, что его аккордика зависит не от конкретного контекста, а от тонального центра в виде мажорного трезвучия. Мажорный аккорд Хиндемит берет как первые 6 звуков шкалы обертонов, считая его самым естественным из всех созвучий. Интересно отметить, что теория Хиндемита при помощи своих комбинационных звуков совершенно не в состоянии объяс-

нить минорное трезвучие, он лишь отмечает, что это "неразгаданная загадка". Непосредственно для наших интересов эта система неприменима из-за самих истоков мажорного тонического трезвучия, ибо это наименее характерно для рассмотренной выше природы литовской народной мелодики. Однако эта теория содержит вместе с тем немало полезного, как например, она советует избегать хроматизма, как невыгодного для формирования интересной мелодики и т.п.

В общем и целом, вся дисциплина теории Хиндемита помогла самому автору быть конструктивно единым, благодаря чему все его творчество приобрело четкий и самобытный характер. А провозглашение самой теории в значительной степени способствовало исследованию творчества Хиндемита и выяснению его закономерностей. Кроме того, этот труд является выдающимся и весьма значительным вкладом в столь немногочисленную литературу по теории музыки.

Другой теоретической концепцией композитора, всемерно заслуживающей нашего внимания, является "Техника моего музыкального языка" О.Мессиана<sup>I</sup>. Теоретической особенностью этого труда, наряду с проблемами ритма, являются модусы (лады) ограниченной транспозиции. Это - состоящие из 6-10 звуков симметрические звукоряды, которые в творчестве Мессиана становятся внутренне организующим фактором. Из клеток этих модусов конструируется как гармония, так и мелодика.

42 Ниже приводятся модусы ограниченной транспозиции:



I

Messiaen, Olivier /1908/, Technique de mon langage musical, Paris, 1944.

Каждый из этих модусов может иметь соответствующее количество транспозиций, как, например, I-й - 2 транспозиции; II-й - 3; III-й - 4; IV-VI - по 6 транспозиций. Как отмечено в примере, каждый модус имеет соответствующее количество мелодических групп (клеток). Важно обратить внимание на то, что мелодические группы модусов унифицированы. Эта унификация групп может придать мелодике определенное мелодическое единство. Однако сами модусы однотипны, а транспозиции могут расширить только высоту, но не интонации. Небезынтересно отметить и то обстоятельство, что о миноре автор в своей теоретической концепции даже не упоминает, словно его и не существует вовсе, между тем связи мажора с его модальной системой посвящена вся ХУП глава. Видимо, минор остается "неразгаданной загадкой" не только для Хиндемита. Отказ от решения проблемы минора характерен и для Мессиаана, а также и для многих других теоретиков.

Имея в виду литовскую народную мелодику, некоторые модусы при соответствующей трактовке могли бы дать отражение и некоторых аспектов литовской народной мелодики. Так, например, I-й модус мог бы служить отражением объединенного опорными тонами прим. 31 - У звукоряда  $f\ g\ a\ h$ , который мог бы образовать один тетрахорд. Путем присоединения второго аналогичного тетрахорда мы получили бы лад  $f\ g\ a\ h\ | \text{ces des es f}$ , который полностью соответствует I-ому модусу Мессиаана (лад, состоящий из целых тонов). II-й модус тоже может быть образован на основе литовской народной мелодики. Возьмем звукоряд опорных тонов мелодии прим. 24 (транспонированный для большей наглядности на сексту вниз)  $c\ des\ es\ e$  и присоединим к этому тетрахорду с уменьшенной квартой следующий тетрахорд в интервале большой секунды. Мы получим состоящий из двух тетрахордов лад  $c\ des\ es\ e\ | \text{fis g a b}$ , который полностью соответствует II-ому

модусу Мессиаана. Разумеется, в данном случае не соответствует лишь группировка мелодических клеток, а именно, вместо группирования по три звука пришлось бы группировать по четыре.

Таким образом можно было бы привести и больше аналогичных случаев, однако, казалось бы, в этом нет надобности, так как система мессиаановских модусов всё же слишком узка, чтобы вместить довольно разносторонний и уж весьма специфический характер литовской народной музыки.

Говоря о разных теоретических концепциях композиции, нельзя обойти стороной так называемую додекафонную систему Арнольда Шенберга, пользующуюся серийной техникой<sup>1</sup>. Эта система совершенно не признает тональности и тонических центров. Это дает всем 12 ступеням октавы совершенно равные права. Такая теоретическая платформа чужда не только природе литовской народной музыки, но и духу народной музыки любого другого народа. Однако теория эта содержит некоторые технологические аспекты полифонии (они не новы, уже упоминалось о том, что они встречаются в творчестве средневековых полифонистов), которые широко используются современными композиторами и могли бы пригодиться и для наших нужд.

С большим вниманием следует отнестись к теоретическим позициям творчества Белы Бартока<sup>2</sup>. В современном музыкальном мире твор-

---

<sup>1</sup> Arnold Schönberg (1874-1951), как известно, сам эту свою систему теоретически не провозгласил. Эту систему мы впервые встречаем в изложении его ученика Э. Штейна в 1924 г. в венском журнале "Der Anbruch".

<sup>2</sup> Сам Б. Барток, как и А. Шенберг, теорию своего творчества нигде не провозглашал.

чество Бартока связывается с глубочайшими истоками венгерского национального музыкального творчества. И это, как будто, не только фразы, ибо в музыке Бартока эти истоки сверкают во всей своей прелесть. На сей день одним из наиболее серьезных опубликованных теоретических исследований творчества Бартока следует считать труд Эрно Лендвай "Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartoks"<sup>I</sup>.

Сам по себе <sup>труд</sup> Лендвай интересен и ценен во многих отношениях, он содержит много метких наблюдений и выводов, однако национальные истоки творчества Бартока в нем совершенно не затрагиваются. Б. Барток получил известность не только как композитор, но и как ученый-фольклорист с мировым именем. Его связи с народной музыкой в высшей степени глубоки. На протяжении многих лет он сам занимался записью, исследованием и публикацией не только венгерской музыки, но и народной музыки многих соседних народов. Поэтому тесные связи с народной музыкой несомненно оставили глубокие следы и в музыкальном творчестве Бартока. Даже при поверхностном ознакомлении с подготовленными Бартоком объемистыми сборниками народной музыки бросается в глаза, в частности, лидийский лад. Характерная для лидийского лада увеличенная кварта в интонационном отношении является весьма ярким интервалом, который придает ладу исключительное звучание. Можно указать и другие факторы, которые могли оказать несомненное влияние на творчество Бартока. Однако Э. Лендвай, констатируя наличие в творчестве Бартока осевой системы (das Achsensystem), лидийскую — увеличенную кварту, явно играющую в творчестве композитора важную конструктивную роль, объясняет как результат простейшего

I

деления октавы на две равные части. Таким же образом, путем симметрического деления октавы, по словам Э. Лендвай, получаются и интервалы больших секунд. Однако тритон, состоящий из трех больших секунд, в народной музыке является отражением основного отрезка лидийского лада, отрезка, который в интонационном отношении становится не арифметическим, а творчески жизнеспособным явлением, следовательно трактовка тритона в качестве ключа к раскрытию истоков творчества Бартока мог бы быть значительно более убедительной. То же самое следует сказать и по поводу так называемого "золотого сечения" (*sectio aurea*). Арифметически все цифры, как будто, сбалансированы совершенно убедительно, однако в каких структурах выражаются те свойства, благодаря которым Б. Барток во всем мире слышит гигантом венгерской национальной музыки, Э. Лендвай совершенно не упоминает. У слушателей не возникает никаких сомнений в том, что гений Бартока своими корнями теснейшими узами связан с истоками музыки своего народа.

Э. Лендвай в своем исследовании в основном исходит из норм, существующих в акустическом звукоряде. Однако и здесь имеются определенные противоречия. Лендвай делит октаву в 12 равных частей, что соответствует темперированному строю, но не натуральному акустическому звукоряду. Такое деление помогает затем делить октаву в 6, 4, 3, 2 части и из этого делать желаемые выводы. Если опираться, наряду с темперированным, параллельно и на натуральный акустический звукоряд, что и делает Лендвай, мы сталкиваемся с некоторыми неудобствами. На стр. 131 Э. Лендвай в качестве натурального приводит звукоряд *c d e f i s g a b*. Вспомним, как этот натуральный звукоряд выглядит в действительности:



7-й звук ( $b^1$ ) и 14-й ( $b^2$ ) звучат ниже темперированного строя  $b$ ; 11-й звук колеблется между  $f^2$  и  $f\sharp^2$ , однако более близок к  $f\sharp^2$ ; 13-й также находится почти по середине между  $a\sharp^2$  и  $a^2$ , однако ближе к  $a\sharp^2$ . Поэтому если Э. Лендвай говорит о приведенном выше акустическом звукоряде, т.е. о 8-14 обертонах, то они в значительной степени не соответствуют темперированному делению и, следовательно, не могут связываться с музыкой, предназначенной для фортепиано или других инструментов темперированного строя.

Имея в виду высказанные выше мысли, приходится констатировать, что теоретическому анализу творчества Б. Бартока можно было бы посвятить еще немало серьезных исследований, которые раскрыли бы тесные связи композитора с родной музыкальной культурой своего народа.

В практической работе композитора отдельные гармонические вертикали никогда не ставят особенно больших проблем. Вертикальная акустическая интенсивность может дать акценты, колористические кляксы, однако акустическую интенсивность психологического характера дает только горизонтальное мышление. Кульминационные точки крупной формы немислимы без помощи горизонтальной акустической интенсивизации. Поэтому при организации крупной музыкальной формы вся суть вопроса кроется в соотношении с обстановкой, в которой находится та или иная гармоническая вертикаль. Как уже упоминалось, Хиндемит в своей концепции исходил не из конкретной обстановки, а из связей аккордов с тоническим центром. Однако автор данной книги солидаризируется с теми, для которых такая концепция неприемлема, считая, что функциональное соотношение с конкретной обстановкой более благоприятствует организации музыкальной формы. Поэтому со всей остротой возникает основная проблема, а именно, проблема гармонической последовательности и тяготения, иными словами вопрос

функциональности (в широком смысле).

Не трудно предвидеть, что со стороны противников классической теории автор может услышать упреки в том, что он, дескать, намеревается реставрировать функциональную систему мажоро-минорной теории. По этому поводу следует сказать, что автор не выступает против какой-либо теории, в частности, и против мажоро-минора, полагая, что всё мудрое, созданное в прошлом, может и должно служить современному творчеству. В законах логики мажоро-минорной системы накоплен огромный опыт, поэтому не пользоваться им было бы неразумно.

В системе мажоро-минора вопрос о тяготении решен при помощи доминантности. В соотношении доминантности гармоническая последовательность производит впечатление обязательности, между тем гармоническая последовательность в аккордике, основанная на мелодике монодического типа, не обладая этими специфическими особенностями доминантности, становится в большей степени возможной, нежели обязательной.

Если подходить к этому вопросу с чисто художественной точки зрения, тогда кажется, что перед композитором открывается, пожалуй, бóльшая свобода, когда над ним не довлеют "обязательные" последовательности и когда он благодаря творческой фантазии свободно выбирает "возможные" последовательности. Однако, используя аккордику по принципу неповторяемости звуков, вполне можно добиться и впечатления обязательной последовательности.

## 5.

Итак, автору невольно приходится заняться изложением некоторых принципов своего творчества, чтобы по мере возможности подчеркнуть некоторые акценты гармонических вертикалей.

По весьма понятным причинам автор совершенно не затронет чисто эстетической стороны вопроса, ибо это неизбежно может быть связано с некоторыми критериями оценки, к чему автор вовсе не стремится. Будут приложены усилия к тому, чтобы констатировать фактические явления, затрагивая, по мере возможности, их наиболее общие внутренние закономерности.

В основу всей системы гармонического мышления положен базис опорных тонов литовской народной мелодики. Сами технологические принципы могут быть разделены как бы на две группы<sup>I</sup>.

---

<sup>I</sup> Здесь пойдет речь о произведениях, написанных в период с 1961 по 1969 год:

1) Африканские эскизы (1961) для симфонического оркестра - партитура, Ленинград, 1962; 2) Поэма-концерт (1961) для струнного оркестра - партитура, Ленинград, 1964; 3) Пассакалия-Поэма (1961-62) для симфонического оркестра - партитура, Ленинград, 1966; 4) Струнный квартет № 1 (1962) - партитура, Вильнюс, 1965; 5) "Колыбельная пеплу" (1962-63) на слова Ю.Марцинкявичюса, вокально-симфоническая поэма для меццо-сопрано, хора и симфонического оркестра - клавиш, Вильнюс, 1964; 6) Концерт для органа, скрипки и струнного оркестра (1963) - партитура, Ленинград, 1967; 7) Симфония № 3 (1964-65) ("Лирика человека" по кн. Э.Межелайтиса "Человек") - для симфонического оркестра, хора и солиста (баритон), Ленинград, 1971; 8) Струнный квартет № 2 (1965-66) - партитура, Вильнюс, 1970; 9) Concerto grosso для струнных, духового квинтета и фортепиано (1966) - партитура, Ленинград, 1968; 10) 8 литовских народных суитартине для голоса с фортепиано (1969), Вильнюс, 1969; 11) Струнный квартет № 3 (1969) - партитура, Вильнюс, 1972; 12) Концерт для органа (Соло) (1969) - Ленинград, 1972; 13) "Игра", опера по рассказу Ф.Дюрренматта "Авария" (1967-68).

В первую группу входят произведения, тони́ческую основу которых образует аккордика следующей структуры:



Как видим,

аккорд состоит из терции, секунды и кварты. Интервальные клетки, содержащиеся в аккорде, широко встречаются в различных жанрах литовской народной мелодики. Достоинство этой аккордовой структуры заключается в том, что она может уместить в себе все интервалы: секунды (большой и малой), терции (большой и малой), кварты (чистой и увеличенной) и, в обращениях, дальнейшие интервалы.

Ко второй группе относятся произведения, в основу аккордики которых положены различные мелодические клетки. Сами мелодические клетки строятся по принципу различных структур опорных тонов литовских народных мелодий.

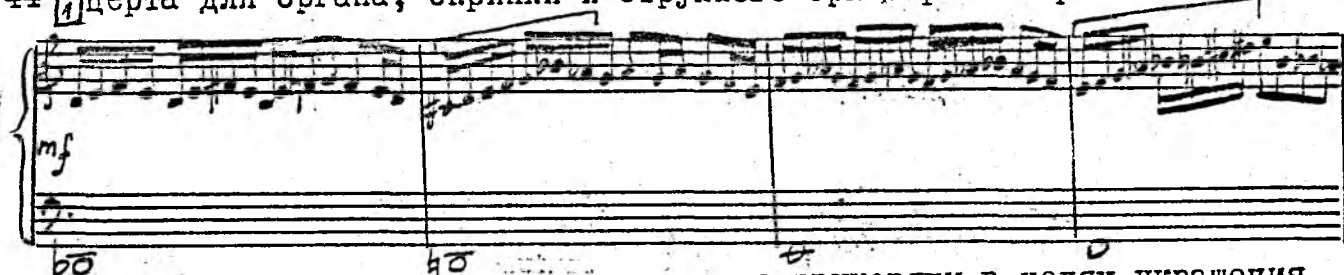
К первой группе можно было бы причислить первые семь произведений (кончая III-й симфонией) из перечня, приведенного в сноске. Рассматривая партитуры этой группы, пришлось бы начать с аккордовых вертикалей и мелодических звукорядов, которые встречаются в этих произведениях. Приведенный выше аккорд  $f^{\flat} a h e$  автором трактуется как более близкий к структуре мажорного типа благодаря интервалу большой терции. Интервал малой терции может носить характер определенной и минорности и мажорности в зависимости от того, какой тетрахорд акцентируется. Диатонические звукоряды, на основе которых образуются эти аккорды, довольно разнообразны, поэтому на них следует остановиться отдельно. Ниже приводятся оба основных типа звукоряда:

43



Как видим, первый звукоряд основан на семизвучном, а второй — на восьмизвучном ладе. Клетки, соответствующие опорным тонам звукоряда первого лада, можно обнаружить во многих сутартине (прим. ЗI — У; ЗЗ — Ш, IV, У). Клетки, соответствующие уменьшенному звукоряду

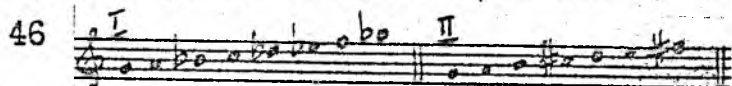
второго лада, также без труда можно найти в опорных тонах (прим. 24, 25, 32). Второй тетрахорд этого звукоряда обладает мажорной структурой ( $b/cis\ dis\ e$ ). Ознакомимся с восьмизвучным ладом в I части Концерта для органа, скрипки и струнного оркестра. Вторая главная тема:



Следует отметить, что сплошные звукоряды в целях украшения используются редко. В основном фигурационная орнаментика образуется из мелодико-гармонических клеток. Функциональная связь гармонических вертикалей довольно разнообразна, однако во всех случаях сохраняются основные виды аккордики и их обращения. Например, ознакомимся с темой Пассакалии-поэмы для симфонического оркестра и её гармонической последовательностью:

45

В ладовом отношении пять первых тактов базируются на звуко-  
ряде двух переменных ладов с тоникой "Б", а именно:



Первый такт, вторая половина четвертого и пятый такт опирают-  
ся на восьмизвучный лад; второй, третий такты и первая половина чет-  
вертого такта построены на основе семизвучного лада. В 6-7 тактах  
мы встречаем разновидность уже знакомой нам гармонической структуры  
семизвучного лада  $c d e f i s g a h$  . Такт 8-й и первая половина 9-го

- это повторение 6-7 тактов, только на тон ниже. Начиная с II-го  
такта - последние 6 тактов - это предикт к новому проведению темы.  
Гармоническая формула предикта в принципе такова: Она  
нам знакома. Поскольку тоническая основа  $a e s$  наиболее отдалена от  
тонического центра "Б", а, кроме того, содержится в структуре тони-  
ческого аккорда, она оказалась наиболее подходящей для предиктовой  
напряженности. Однако в этой экспозиции темы оставлен только основ-  
ной звук аккорда  $a e s$ , остальные аккордовые звуки по мере надобности  
используются в дальнейших вариациях. Однако вместо отсутствующих  
аккордовых звуков в этих 6 тактах приводится дополнительная мелоди-  
ческая линия, обладающая полной автономной самостоятельностью и не-  
посредственно не относящаяся к предиктовой основе  $a e s$ . Это делает-  
ся с той целью, чтобы иметь в резерве дополнительный фактор, который  
в случае необходимости самостоятельно объединяет эти обе линии. При  
организации кульминационных точек, расширив регистр, это средство  
может создать необходимую акустическую напряженность.

По этому случаю следует признаться в том, что основная пробле-  
ма, с которой автор столкнулся, - это, выражаясь терминологией клас-  
сической гармонии, проблема доминантности. Отказываясь от классиче-  
ской терцовой аккордики мажоро-минора, приходится отказываться и от

традиционных видов аккордики доминантности, а вместо них использовать соответствующие виды избранной гармонической структуры.

Как уже говорилось выше, понятие акустической интенсивности условно. Важно установить, что считается единичной нормой и в каких темпах происходит смена этой нормы. Так, например, вступление к опере Р. Вагнера "Золото Рейна", состоящее из более ста тактов в метре 6/8, в довольно спокойном темпе, выдержано на основе одного тонического аккорда *Es-dur*, между тем как вступление к опере "Тристан и Изольда" также на протяжении более ста тактов тонического трезвучия не показывает ни одного раза, и всё пространство заполнено различными альтерированными доминант-септаккордами и нонаккордами. Как видим, у одного и того же автора в двух произведениях акустическая единичная норма явно не одна и та же.

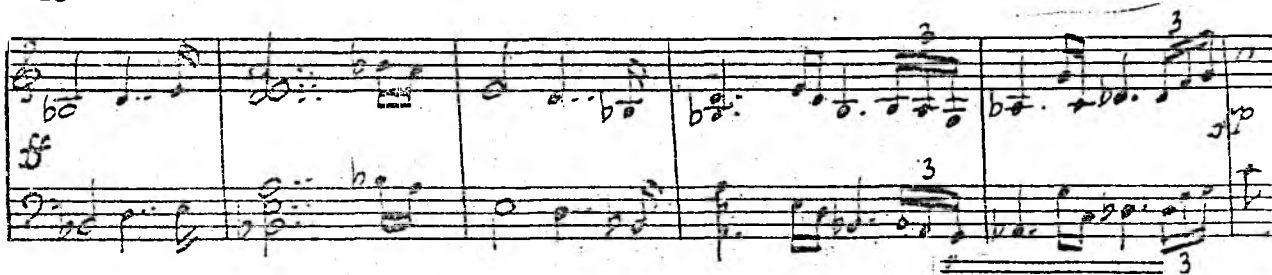
Возвращаясь к шеститактному предъикту пассакалии, ознакомимся с тем, какие гармонические вертикали приводят к центрально-кульминационной I7-й вариации:

47

Дополнительная мелодическая линия в предъикте темы помогает создать вертикали из значительно большего числа звуков, чем первоначальная четырехзвучная единичная норма. Таким образом хотелось обойтись без нового материала, что могло бы нарушить цельность развития.

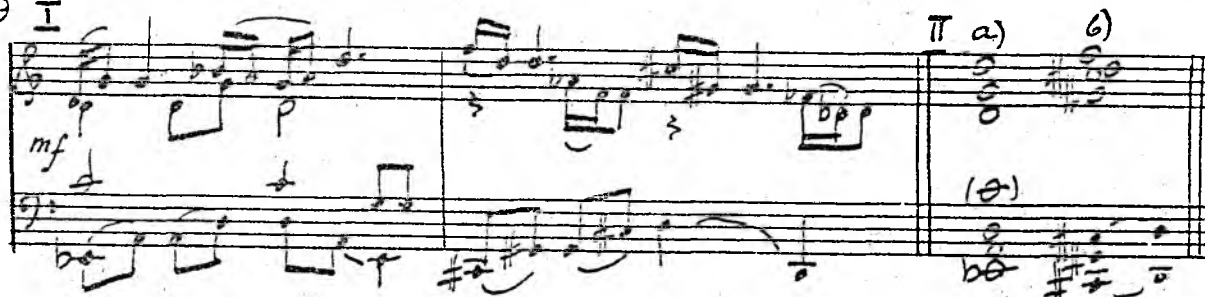
Ознакомимся с некоторыми гармоническими соотношениями, которые встречаются в других произведениях. Мелодика основной темы первой части Квартета № I одновременно создает и её гармонию:

48



Здесь мы получим следующие аккордовые схемы:  
Интервалика последовательности аккордов образует квартовый трихорд, который, как уже известно из предыдущих глав, характерен для литовской народной мелодики.

49 Вот гармоническое соотношение побочной темы (этой же части):



Первая аккордовая вертикаль образована на основе упомянутого выше семиступенного лада, а вторая - на основе восьмиступенного.

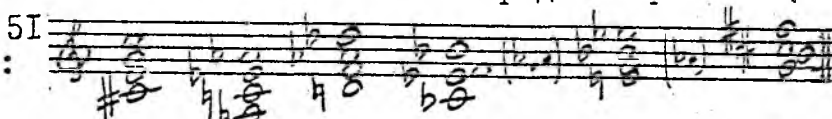
Медленная - вторая - часть этого квартета строится на ладовом звукоряде восьмиступенного лада *cis dis e fis g a h c*. Ниже приводится тема второй части:

50

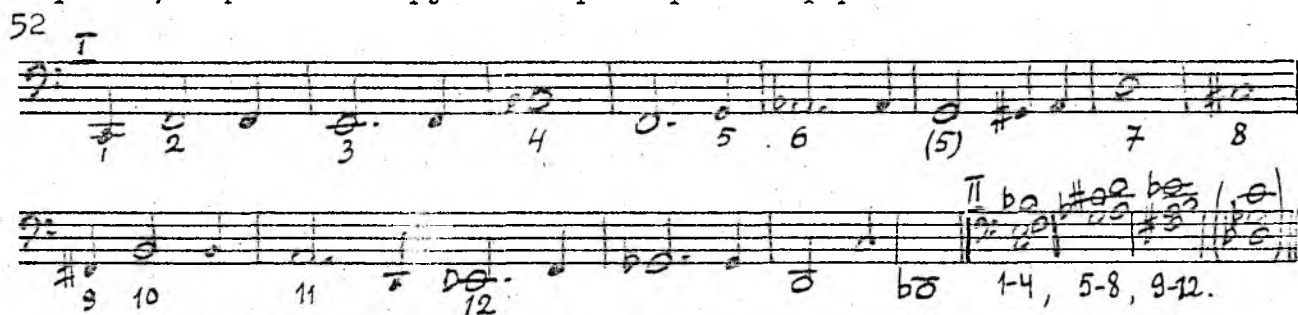




Гармоническую структуру этой темы можно было бы передать при помощи схем следующих аккордов:



Принцип гармонических клеток используется также и в полифонических формах, где вертикали, родственные опорным тонам литовской народной мелодики, снова возвращаются в мелодические линии, но уже в иной форме. В приведенном примере из второй части Концерта для органа, скрипки и струнного оркестра – в форме пассакалии:

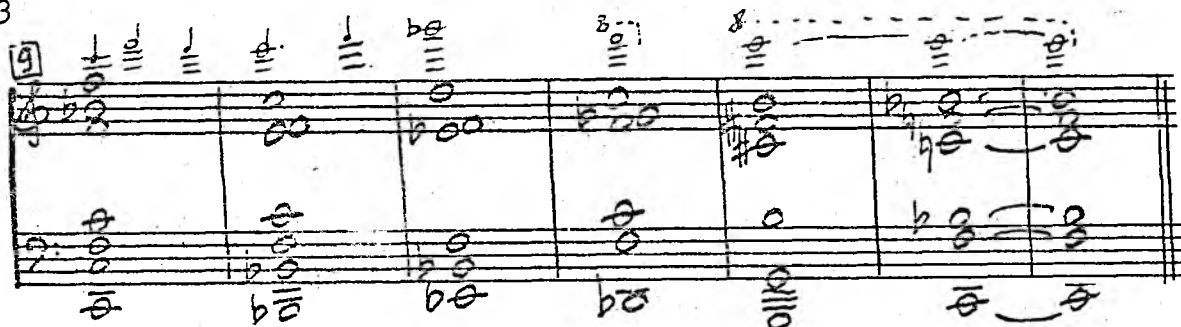


Тему пассакалии можно уместить в несколько функциональных аккордовых последовательностей, которые не повторяются ни по своей структуре, ни по конкретным звукам. Здесь использованы все 12 ступеней октавы, каждая из которых акцентируется по-своему. Опорные тоны, т.е. четырехзвучные клетки, разбиты на три группы, которые образуют неповторяющиеся функциональные последовательности. Таким образом, вся тема при помощи неповторяющихся мелодических клеток формируется в двенадцатиступенном диатоническом ладе. Последние три такта – словно дополнение, образованное, взяв из каждой клетки по одному звуку, снова естественно возвращают к повторению темы. Если

проследить строение мелодических клеток этой темы, мы увидим, что основные структурные принципы соответствуют примерам, приведенным выше. Можно обнаружить лишь отдельные нюансы трактовки. Например, первая аккордовая клетка образуется из терции, малой секунды (вместо встречавшейся большой или увеличенной секунды) и кварты (см. прим. 33 - IV, V). Во второй и третьей аккордовых клетках также не трудно было бы найти соответствующие примеры.

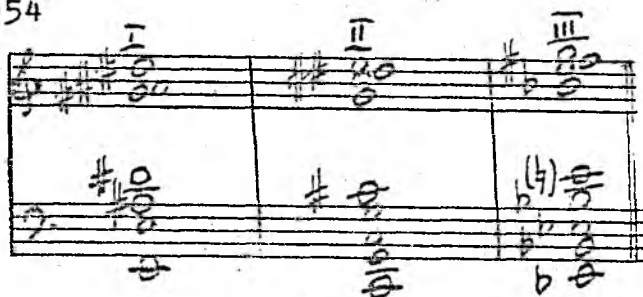
В приведенном ниже примере - гармоническая схема окончания той же части. Она дается для того, чтобы можно было бы более наглядно увидеть, при помощи каких аккордовых последовательностей строится каденция части:

53



Поскольку вопрос окончаний в музыкальной форме является весьма важным фактором, на нем стоит остановиться несколько более подробно. Вот аккордовая схема окончания первой части этого же концерта:

54



Первый аккорд соответствует встречавшемуся ранее семиступенному; второй образован на основе восьмиступенного диатонического лада, а именно *cis dis e fis g a h c*.

Однако трактовка лада совершенно иная, чем в прим. 50. В примере 50 этот лад трактуется как соответствие минора, в частности, вся тема, исполняемая виолончелью, близка характеру литовских народных плачей. Второй же аккорд прим. 54 трактуется как соответствие мажора. Мажор-

ность укрепляется натуральным акустическим расположением низких звуков, а дополнительное *dis* только обогащает и активизирует сам аккорд. То же можно сказать и о третьем аккорде, который является аналогией второго, но на малую терцию выше. По этому примеру видно, что использование любого лада еще не определяет эмоционального состояния самой музыки, так как акцентирование отдельных факторов может придать музыкальному материалу тот или иной характер. Ниже приводятся четыре заключительных такта из Поэмы – концерта для струнного оркестра:

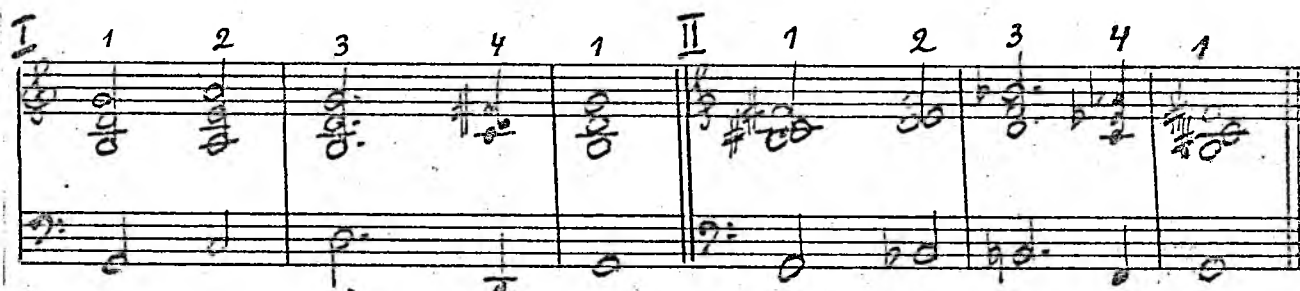
55

Семизвучная кадансовая последовательность этой концовки своим квартовым соотношением (G C G) напоминает плагальный каданс классической гармонии (T S T). В приведенном примере 55 – III мы видим, что четыре звука e fis a h являются общими для обоих аккордов. Процесс смены ярко выявляется басовой функцией, а также дополнительными звуками, а именно в комплексе T + при основной четырехзвучной клетке g ais cis и при S – c d dis. Сводим эти обе аккордовые структуры к своим основным видам; тоническому виду соответствует – [g h cis fis], остальные три звука образуют структуру a ais e (см. 55 – III); субдоминантному виду соответствует [c e fis h]; здесь остальные три звука образуют совершенно аналогичное тонической структуре дополнительное

образование, но на квинту ниже, т.е.  $\backslash d' dis a$ .

Гармоническая функциональность значительно ярче проявляется в Симфонии № 3. Вместе с тем следует отметить, что сущность гармонической функциональности этого произведения опирается на встречающийся в сутартине принцип неповторимости гармонических клеток. Наряду с этим в принципе неповторимости хотелось сочетать некоторые законы классической гармонии, приспособив их, однако, к своей гармонической структуре. В приведенном ниже примере схематически сопоставляются две гармонические последовательности; первая из них — классическая, а другая — соответствующая первой, однако использующая структуры гармонических клеток, вытекающих из обобщенных опорных тонов литовской народной мелодики:

56



В приведенном примере 56 — I первая, вторая и четвертая гармонические вертикали построены целиком на принципе неповторимости. Эти три четырехзвучные аккордовые вертикали исчерпывают все 12 звуков октавы. В целях выявления элемента тяготения, который в организации крупной музыкальной формы играет очень яркую роль, введена третья аккордовая вертикаль  $h d f b$ . На этом принципе функциональности строится все горизонтальное и вертикальное мышление Симфонии № 3.

Вот начало первой части, где в мелодике флейты сформирована гармоническая основа всей части:

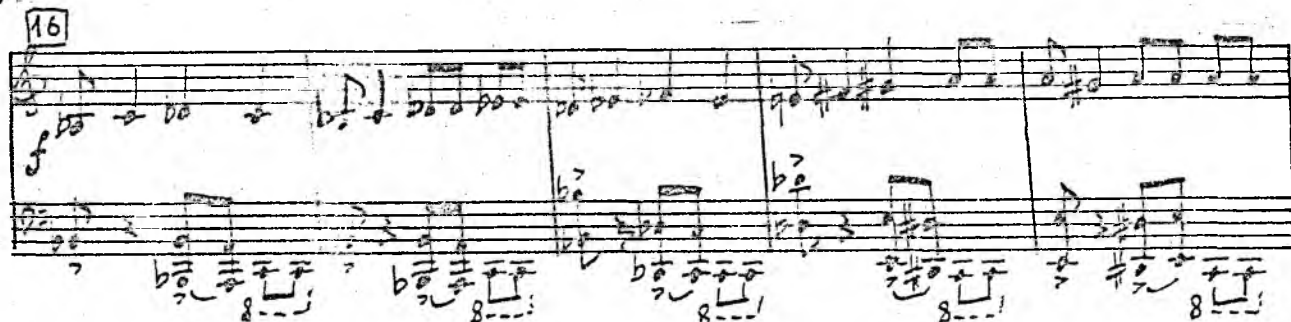
57



Три гармонические клетки, отмеченные целыми нотами, образуют конструктивную основу гармонии всей первой части. Эти аккорды соответствуют аккордовым структурам прим. 56 - П 1, 2 и 4. Аккорды, помеченные в скобках, это словно дополнение, которое по мере надобности может быть введено, однако не играет более яркой роли в организации формы.

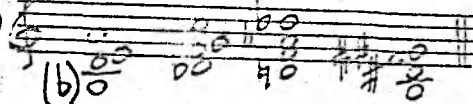
В основу второй части симфонии положен принцип аккордовых последовательностей прим. 56 - П. Однако в отдельных эпизодах можно обнаружить свободно используемые различные ладовые структуры, упомянутые выше. Так, в прим. 16 используется восьмиступенный лад  $b\ c\ des\ es\ e\ fis\ gis\ a$ . Ниже приводится пятитактовая схема партии этого лада.

58



Третья часть симфонии конструируется, по сути дела, на тех же принципах гармонических последовательностей:

59



Однако эта часть симфонии, на долю которой в цикле приходится функции скерцо, должна была носить более игривый и светлый характер.

Из-за этой причины пришлось отказаться от акцентирования некоторых структурных звуков. Так, в первом аккорде прим. 59 звук  $\flat$  совершенно не акцентируется и становится как будто колористическим, украшающим, а не структурным. В приведенном ниже восьмитактном отрезке ярко отражается гармоническая последовательность прим. 59:

60

The musical score is handwritten and consists of two systems, each containing four measures. The top system is for Soprano (sopr.) and Piano (p), and the bottom system is for Alto (Alto). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, illustrating a harmonic sequence.

Приведенный пример иллюстрирует некоторые исходные точки использованной гармонии. Поскольку сама форма рождается в животворном процессе творчества, сводить всю форму произведения к одним лишь узким схемам нельзя. Поэтому гармонические структуры получают внутреннее развитие, постоянно изменяются, однако сами контуры, их исходные точки тем не менее остаются неизменными. Проследим на этом примере изменение гармонической последовательности, переход от одной ладовой основы к другой и сравним 3 и 4 такты с первыми двумя тактами, где,

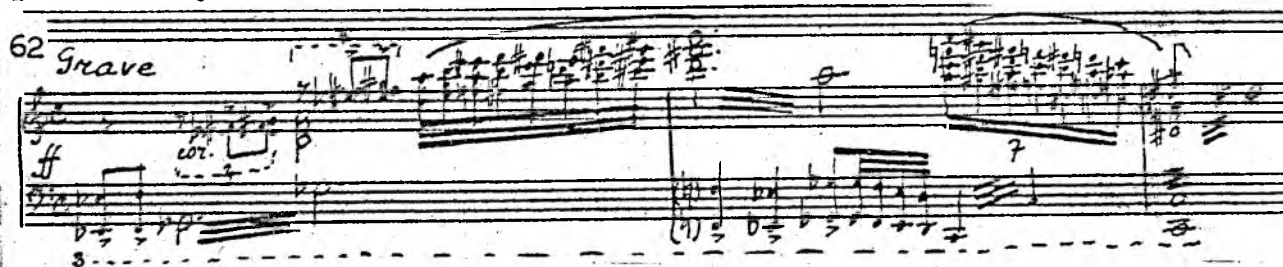
несмотря на общую басовую основу [h], происходит ладовая смена:

61 12

Тенор. 

Эти же принципы положены в основу IV части — финала — этой симфонии. Вступительный эпизод основан на восьмиступенном ладе:

62 *Grave*



Эта гармоническая основа, получая во вступлении развитие, образует целое звено гармонической последовательности из знакомых уже нам структур:

63



После окончания вступления дальнейший принцип гармонической последовательности финала стабилизируется. Изложение основной темы (прим. 64) опирается на три четырехзвучные клетки, которые, вместе взятые, образуют двенадцатиступенный лад. Первые три такта базируются на основе первых пяти звуков звукоряда  $e\ f\ i\ s\ g\ a\ b\ c\ d\ e\ s$  ( $e\ b$ ) и звуков верхнего тетра хорда не достигают, однако эти верхние ступени звукоряда ( $b\ e\ s$ ) достигаются в 9-м такте. Таким образом, сама тема приобретает определенный характер постепенного разбега. Появившаяся в четвертом такте вторая смена гармонических клеток словно дает ладу возможность освежения.

Аналогичной задаче служит и появившаяся в седьмом такте третья смена. Для того, чтобы ярче выявить кульминационный момент темы (в 9-м такте), первые две четырехзвучные клетки занимают по 3 такта, между тем третья клетка занимает уже два такта. Зато после достижения наивысшей точки мелодики ( $e\ s$  в 9-м такте) при нисходящем движении мелодии обратный ход становится активнее, занимая только по одному такту (9-й и 10-й). Последние два такта (II-12), снова снижая интенсивность смены, приводят к повторению темы в оркестре. В примере приводится только хоровая партия, как полностью выявляющая основу гармонической структуры:

64

[8] *Alti*

*Росо cresc.*

*Bassi P*

*P* 1 2 3 4 5

6 7 8 9 10




Подобным образом можно было бы подвергнуть рассмотрению многие случаи и конкретные гармонические ситуации, однако автор не ставил перед собой такой цели. Хотелось привлечь внимание лишь к некоторым ключевым решениям, поэтому любая более полная детализация того или иного случая могла бы только увести вглубь широких комплексов этих вопросов. Поскольку у автора такого намерения не было, приходится ограничиться изложением принципиальных позиций.

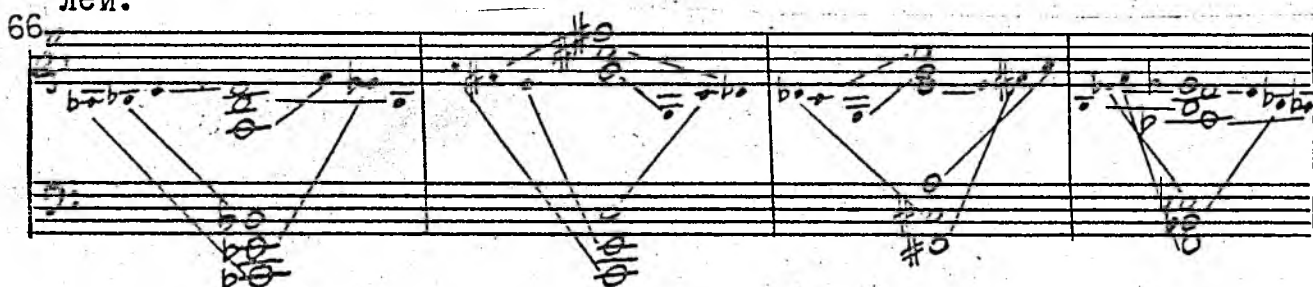
Во всех приведенных выше примерах наблюдается определенная тождественность аккордовых структур, а именно: терция-секунда и кварта. Это явилось характерным признаком для партитур первой группы анализируемых произведений.

Далее перейдем ко второй группе произведений, где различные структуры опорных тонов литовской народной мелодики образуют гармоническую и мелодическую основу музыкального языка. Наблюдения свидетельствуют о большом разнообразии комплексов опорных тонов в литовской народной мелодике, поэтому диапазон выбора тех или иных гармонических клеток тоже весьма велик и разнообразен. Разнообразие гармонически-мелодических клеток, используемых в произведениях этой группы, заставляет автора в каждом конкретном случае искать все новые решения. Так, например, предлагаемый вниманию читателя *Concerto grosso* опирается на четыре трезвучных сегмента, которые, в свою очередь, образуют определенный двенадцатиступенный лад. Аккордика возможна на основе как отдельных трезвучных, так и объединенных двойных трезвучных клеток.

Ниже приводится группа клеток, которая используется во вступлении первой части *Concerto grosso*. Эта же группа клеток образует и основу финала: 65



Аkkордика, используемая во вступлении, образована из двойных клеток, т.е. из шестизвучных вертикалей:



В мелодическом отношении этот двенадцатиступенный лад в партитуре изложен в последовательности клеток (прим.65) 1, 3, 2, 4:

67



Наблюдая за структурами клеток, не трудно констатировать, что первая и вторая – родственны с точки зрения интервалики, т.е. построены на большой секунде и большой терции. Разница лишь в том, что первая клетка эти интервалы образует в восходящем порядке (a b d), между тем как вторая – в нисходящем (f e c или h). Третья клетка – квартовый трихорд (e f i s a). Одна лишь четвертая клетка содержит интервал малой секунды (c d e s).

С точки зрения интервалики в клетках преобладает тритон, как, например, 1,2 и аналогично звучащая уменьшенная квинта в 4-й клетке. Затем следуют интервалы чистых кварт (3,4) и больших терций (1,2). Другие интервалы получаются в обращениях.

Если во вступлении мелодические клетки расположены в последовательности, указанной в прим.65, то в финале основная тема, имея в своей основе те же клетки, излагается путем объединения некоторых клеток и таким образом мелодика формируется на основе гексахорда.

Приводятся первые 10 тактов III части *Concerto grosso*, в которых изложена основная тема:

68

## III

Allegro energico  $\text{♩} = 88-96$ 

Flauto

Oboe

Clarinetto

Corno

Fagotto

Piano

Violini I

Violini II

Viole div.

Violoncelli div.

Contrabassi

The image shows a handwritten musical score on page 86, organized into three systems of staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument, and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

**System 1 (Top):** Consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes several measures with notes and rests, some marked with 'b' (flat) and 'a' (accidental).

**System 2 (Middle):** Consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes several measures with notes and rests, some marked with 'b' (flat) and 'a' (accidental).

**System 3 (Bottom):** Consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes several measures with notes and rests, some marked with 'b' (flat) and 'a' (accidental).

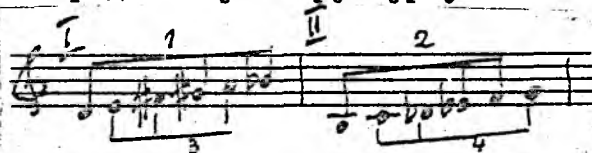
50A



дественность обоих гексахордов: 69

В первом гексахорде тритон находится внизу, а сверху две малые секунды, а во втором — наоборот. Как уже упоминалось, в развитии этой темы неизменно соблюдается данный принцип. Основа общения двух звукорядов становится основным фактором организации формы. В приведенном ниже примере дается отрезок, в котором основная тема III части проведена в транспозиции увеличенной

В приведенном примере мы видим определенное расположение клеток прим. 65. На основе объединенных I-й и 3-й клеток формируется вся основная тема. Фактурный фон образуют остальные, 2-я и 4-я клетки. Вторая клетка помещена в партии фортепиано в высоком регистре и четвертая — в нижнем — басовом — регистре. Так они разбиты на два гексахорда, которые попеременно ведут между собой диалог. Таким образом, весь 12-ступенный лад привлечен к одновременному звучанию. Тот же принцип деления на гексахорды встречается и в дальнейшем развитии финала. Следует обратить внимание на определенную структурную тож-



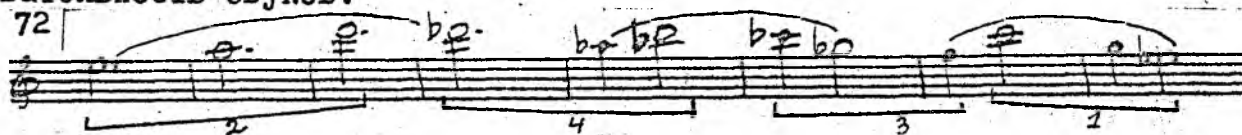
кварты, кроме того, в основе второго гексахорда дана другая противопоставленная тематическая линия, которая полифонически дополняет основную тему. В партии фортепиано при помощи полиритмических акцентов (тема  $\frac{2}{4}$ , акценты  $\frac{3}{8}$ ), образованных на основе первого шестизвучия, хотелось придать ритмическому пульсированию большую активность:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for measure 70, and the second is for measure 71. Each system includes a piano (P-no) part and an arch (Archi) part. The piano part features a complex polyrhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the arch part provides a melodic counterpoint. The notation is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Как уже упоминалось, на основе клеток, приведенных в прим. 65, организовано вступление первой части и весь финал – третья часть. *Concerto grosso* содержит еще один комплекс клеток, на основе которого организовано дальнейшее развитие первой части и вся вторая часть. Вот комплекс этих клеток, приведенный в таком же порядке, как он изложен в первой части:

The image shows a sequence of four rhythmic cells, numbered 1 through 4. Cell 1 is a quarter note, cell 2 is a half note, cell 3 is a quarter note, and cell 4 is a half note. The sequence is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

На тех же основах мелодических клеток базируется и тема медленной – второй – части, однако порядок появления клеток здесь иной. Кроме того, и внутри клеток не соблюдается первоначальная последовательность звуков:



Так, во второй и третьей клетках свободно изменена последовательность звуков, однако это не меняет основу структуры самой гармонии, ибо в клетках гармония образуется из совокупности всех звуков. В четырехтактном вступлении дана гармоническая последовательность, на основе которой формируется вся медленная часть:

73

Violini I solo  
altri

Violini II solo  
altri

Viole solo  
altre

Violoncelli solo  
altri

Contrabassi

Нет надобности объяснять развитие тематического материала. Следует полагать, что будет более наглядно привести несколько отрезков в которых находит свое отражение то или иное изложение материала или его трансформирование:

74

I = 3

Fl.

Ob.

Fag.

P-no

V-ni I

V-ni II

V-le

V.c.

*f*

*secco*

ord. Tutti

*f espr.*

Tutti arco

*f espr.*

Tutte

*f espr.*

Tutti

*f espr.*

II = 4

Cl.

Fag.

P-no

V-ni I div.

V-ni II div.

V-le div.

*mp dolce*

*mf espr.*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

III = 5

Fl.

Cl.

Fag.

P-no

V-ni I

V-ni II

V-le

*mf dolce*

Tutti (non div.)

*mf* Tutti (non div.)

*mf* Tutti (non div.)

*mf* Tutti (non div.)

div.

В приведенных выше примерах мы видим различные трансформации тем. В прим. 74 – I, в партии скрипок, тема в основном виде; в партии альтов и виолончелей – инверсия темы; у флейты и гобоя – ретроградная инверсия. Аккордовая фактура фортепиано также состоит из тех же мелодических сегментов и их трансформированных видов.

В прим. 74 – II основная тема поручена фэготу; между тем у кларнета новая производная мелодия, которая дополняет всю фактурную ткань. Аккордовая фактура струнных с ритмическими акцентами  $\frac{2}{4}$  продолжает гармоническую ткань, которая в прим. 74 – I была в партии фортепиано. В прим. 74 – III в начатую ранее мелодическую линию включается и флейта, фэгот и фортепиано имеют обратное (ретроградное) проведение темы. В прим. 74 – IV после динамического спада валторна и альты в различном темпе играют тему – валторна в основном виде, а альты – в ретроградном. У флейты ретроградная инверсия, которая, однако, начинается со своей второй клетки.

Из приведенного примера видно, что тематический материал трансформируется, используя принципы, применявшиеся старыми полифонистами (особенно И.С. Бахом в „Die Kunst der Fuge“). Впрочем, этими принципами пользуются и сторонники серийной техники. Однако здесь существенная разница с чисто серийной техникой заключается в том, что использование характерных мелодических клеток, встречающихся в литовской народной мелодике, образует диатонический 12-ступенный

лад, который становится и тональным, и функциональным. Между тем серийно-додекафонная система от тональности и функциональности совершенно отказывается.

Порядок смены клеток, соблюдая принцип неповторимости, становится, в определенном смысле, движущей силой последовательности.

В прим. 55 были проведены заключительные такты Концерта-Поэмы для струнного оркестра, где были использованы семизвучные вертикальные аккорды. Моторный пульс и динамическая степень *ff* образовали напряженную и динамизированную концовку. В окончании медленной части *Concerto grosso* в стремлении создать лирическое состояние пока сводятся все 12 ступеней:

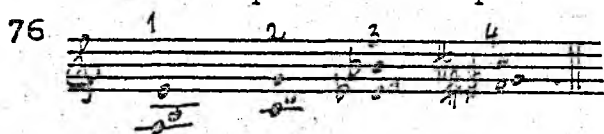
75 | =

The musical score shows measures 75 through 78. Measure 75 begins with a piano (P.no) part and a string section (V.ni I, V.ni II, V.le, V.c., C.b.) marked *pp*. The strings play a series of chords. Measure 76 continues the chordal texture. Measure 77 shows a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) chord. Measure 78 concludes with a *morendo* marking and a final chord. The score is written for a string orchestra with parts for Piano, Violini I, Violini II, Violenze, Violoncelli, and Contrabbassi.

Мы видим, что на стоящий шестизвучный аккорд, образованный из совокупности двух клеток *es g c* и *h f ges*, наслаиваются еще две остальных клетки, состоящие из шести первых звуков прим. 72, а именно, *e a d* и *des as b*. Поскольку эти звуки тематические, они слушаются как продолжение мелодической линии, между тем, образовавшееся

вертикальное звучание, лишенное ритмической активности, к тому же в нюансе *pp*, становится лишь цветовым пятном.

Струнный квартет № 2 также организован в порядке системы клеток. Только, пожалуй, здесь несколько иной принцип выбора клеток. В первой части - Прелюдии - и четвертой части - Постлюдии - использованы симметрические кварто-квинтовые клетки и их трансформации:



Выбор этих симметрических клеток был продиктован характером

этих частей. Хотелось использовать их структуру для музыки спокойного характера, ибо интервалы кварты и квинты лишены того напряжения, которое характерно, например, для интервалики малых секунд.

Основу фоновой аккордики образует совокупность первых двух клеток, а для мелодики предназначены 3 и 4 клетки.

Несколько подробнее хотелось бы остановиться на третьей части квартета - Фуге, ибо эта часть является центральной частью квартета. Три четырехзвучные клетки становятся конструктивной основой всей части. Наряду с основной темой фуги важную конструктивную роль играет и другая тема, которая, звуча одновременно, тем не менее обладает довольно большой самостоятельностью. Если для основной темы характерны скачки, то вторая тема скачков совершенно избегает:

77

По мелодической фразировке темы первую тему следовало бы делить следующим образом: первые семь тактов относятся к одной группе, 8-й, 9-й, 10-й – к другой и 11-й, 12-й (2) – к третьей группе. Однако эта группировка – чисто мелодическая. Между тем, по мере необходимости гармонических вертикалей, они группируются в три группы по четыре звука в группе в порядке изложенной в теме последовательности. В примере мы видим, что в четвертом такте все 12 ступеней исчерпаны, однако тема на этом не заканчивается. Дальнейшее формирование темы идет по принципу комментирования и вариирования первых четырех тактов. В последних двух тактах снова повторяется весь двенадцатиступенный лад, но в ритмически активизированном виде, ибо он приводит к новому проведению темы (последние 4 звука – *des c h a* – это кодетта).

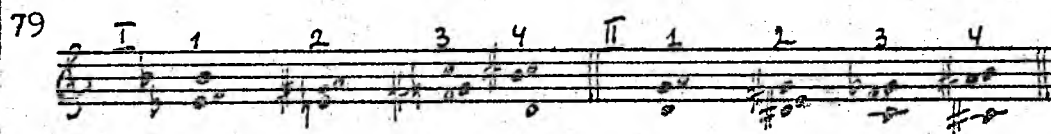
В драматургическом отношении эта Фуга в цикле становится центральной частью. Обе темы, приведенные в примере, принимают активное участие в развитии и разработке тем. Кульминацией части, а тем самым и кульминацией всего квартета, становится реприза, где двойным каноном проводятся обе темы:

78

Темп I ♩ = 80



Определенную общность можно обнаружить в Струнном квартете № 3, Концерте для органа и опере "Игра". Общность этих произведений заключается в использовании родственных мелодических клеток. Здесь велись поиски такой структуры клеток литовской народной мелодики, чтобы, в случае надобности, иметь любую желаемую мелодическую и гармоническую последовательность. Помимо этого, при этом выборе большое значение имела и акустическая интенсивность самих клеток. Хотелось иметь в своем распоряжении клетки с различной акустической интенсивностью, чтобы можно было свободнее пользоваться различными мелодическими и гармоническими структурами. Приводимая последовательность клеток казалась автору одной из наиболее соответствующих этим задачам. Следует обратить внимание на постепенно возрастающую акустическую интенсивность этой последовательности:



Первая клетка наряду с интервалами квинты и кварты содержит и большую секунду; вторая вместо большой секунды уже содержит интервал малой секунды; третья клетка наряду с малой секундой содержит также интервалы уменьшенной квинты или увеличенной кварты; а четвертая клетка состоит из двух секунд, а именно, большой и малой (и их

обращений). Как видим, акустическое напряжение постепенно возрастает.

А теперь обратимся к истокам приведенных клеток. Все структуры клеток характерны для литовской народной мелодики и в ней часто встречаются. Первая клетка – кварто-квинтовая. В прим. 29 мы обнаружим, что все приведенные мелодии базируются на этой структуре. Вторая клетка находит свое отражение в прим. 23, 25, 26, 31 – I, УШ. Третью клетку можно образовать на основе опорных тонов, содержащихся в ряде сутартине (37 – II и др.). Четвертая клетка, состоящая из двух секунд – большой и малой, пожалуй, наиболее интенсивная в акустическом отношении, встречается в литовской народной мелодике довольно часто, мы её находим в примерах I7, 24, 25, 26, 30, 34 – II, III, IV, V.

При наблюдении за литовскими народными мелодиями мы обнаруживаем, что часть их имеет по несколько комплексов опорных тонов. Это ярко видно в ряде мелодий, приведенных, в частности, в примерах I9, 26, 29. Особого внимания заслуживает мелодия, приведенная в примере 25. Эта мелодия образует полностью завершенное функциональное звено гармонии. Следует отметить, что клетки различной акустической интенсивности дают широкую возможность активного гармонического тяготения, которое весьма благоприятствует организации крупной музыкальной формы. Три клетки, приведенные в прим. 79 – I, т.е. I, 2 и 4, совпадают с опорными тонами а, б и с прим. 25. Только в прим. 79–I эти клетки расположены в I2-ступенном диатоническом порядке. (Прим. 79 – II – это инверсия I-го – центр С.).

Такой принцип выбора клеток автору казался одним из наиболее благоприятных вариантов, ибо с их помощью можно без труда создавать вертикали различной интенсивности. Принцип последовательности не

повторяющихся клеток оказался довольно благоприятным и для создания мелодии. Весь выбор организующего музыкального материала, в своих истоках являясь обобщенным отражением народной мелодики, по мнению автора, является благоприятным способом проникновения композитора в недра родной мелодики.

Поскольку интервалика играет очень значительную роль как в интонационном облике мелодики, так и в акустической интенсивности гармонии, разберемся, какие интервалы преобладают в последовательностях прим. 79 - I. Интервалы малой секунды содержатся во 2, 3 и 4 клетках: интервалы большой секунды - в I и 4 клетках; малой терции - только в 4-ой; большой терции - во 2-ой; кварты - в I, 2 и 3 клетках и увеличенной кварты или уменьшенной квинты - в 3 клетке. Таким образом, среди интервалов преобладают чистая кварта, или в обращении квинта и малая секунда. Однако путем объединения клеток не трудно получить любое желаемое гармоническое или мелодическое образование и структуры любой акустической интенсивности. Используется также и основной вид отдельных клеток, объединенных со своей же инверсией. Тем самым значительно расширяются возможности формирования мелодики и гармонии.

Ниже приводится ряд аккордовых последовательностей различной акустической интенсивности из Концерта для органа:

80

The musical score consists of two systems of chords and a melodic line. The first system (I) contains four chords in G major: G4 (f), G4b9 (ff), G4#9 (ff), and G4#9 (ff). The second system (II) contains four chords: G4b9 (ff), G4b9 (ff), G4#9 (ff), and G4#9 (ff). The melodic line is written in the bass staff, featuring various intervals and fingerings.

В этом примере приведены отдельные аккордовые последовательности, используемые на различных этапах развития. Хотя все аккордовые вертикали являются шестизвучными, тем не менее их акустическая интенсивность различна. Например, первая последовательность обладает сравнительно небольшой интенсивностью, первый аккорд разрешается в довольно нейтральное двойное кварто-квинтовое образование. Вторая последовательность — это заключительные аккорды первой части, которые по сравнению с первой последовательностью обладают большей акустической интенсивностью, однако тем не менее это кадансовая последовательность. В акустическом отношении гораздо более высокой степени интенсивности достигает третья последовательность. Следует отметить, что каждая из этих клеток содержит интервалы малой секунды, а первая клетка состоит даже из двух малых секунд (h c des). Путем объединения клеток такой интенсивности в шестизвучные вертикали, плюс активизированный бас и динамика *ff*, мы получаем последовательности несравненно более острого звучания по отношению к I и II последовательностям. Третья последовательность использована в центральном — кульминационном эпизоде финала (III части), который становится словно динамическим обобщением всего цикла. Перед повторением этой последовательности дается полифонический эпизод из тех же клеток, как бы для смягчения образовавшегося акустического напряжения:

81



Автор уделял особое внимание концовкам произведений, ибо, как показывает опыт классической музыки, кадансовые последовательности в кодах произведений имеют немаловажное значение для драматургического и динамического обобщения изложенных ранее мыслей. Последние 7 тактов Концерта для органа приводятся для того, чтобы обратить внимание на аккордику кадансовой последовательности и ее функциональность:

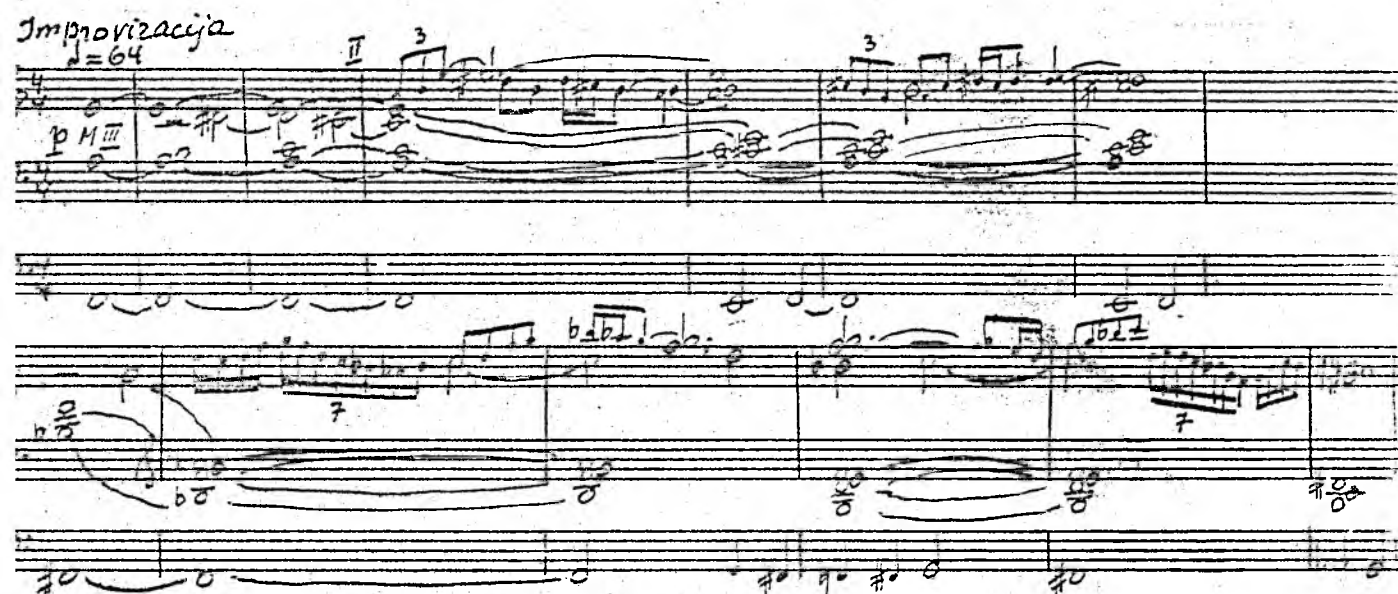
82

В примерах 80 - III и 82 гармонические вертикали были устойчивыми, однако используются и подвижные вертикали, когда две трехзвучные клетки объединяются в шестизвучные лады. Один шестизвучный лад, звуча одновременно с иным шестизначным ладом, образует подвижную ткань, состоящую из всех 12 ступеней. В приведенном ниже примере даются три вступительных такта IV части Струнного квартета № 3:

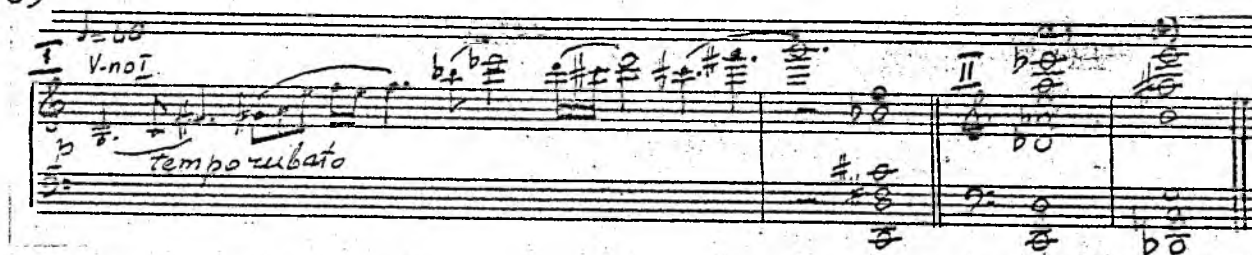
83  $\text{♩} = 112$

Два шестизвучных аккорда в последнем такте состоят так же из объединенных двойных трехзвучных клеток: первый аккорд из  $\flat h \text{ cis } d + e \text{ gis } a$  и второй -  $e \flat f \flat + c \text{ fis } g$  (см. прим. 79).

Последние четыре примера обладают сравнительно высокой динамической и акустической интенсивностью и связаны с теми или иными динамическими контрастами и обобщениями. Хочется обратить внимание на некоторые динамические аспекты противоположного характера, использованные в лирических эпизодах. В приведенном ниже примере - начало второй части Концерта для органа. Первые семь тактов опираются на структуру одной гармонической функции, следующие за ними шесть тактов - это гармонический антипод первых семи, - следуя друг за другом, они образуют определенное функциональное соотношение:



Несмотря на наличие в структурах приведенных здесь аккордов малых секунд, благодаря динамической степени (р) ряд этих интервалов становится чисто колористическими, не создавая акустической напряженности. То же можно сказать и о подобных случаях, встречающихся в других произведениях этой группы. Приводится отрезок из Струнного квартета № 3, где в медленной части цикла (УП) после импровизационной мелодии I скрипки следует аккорд, который по многочисленности малых секунд совершенно не уступает дозе малых секунд, приведенных в прим. 80 - III, а именно,  $b\ h\ c\ cis\ d\ f\ fis$ , а в первом аккорде прим. 80 - III  $gis\ a\ b\ h\ c\ des\ es$  Однако той акустической интенсивности, которой обладает прим. 80 - III, здесь совершенно не ощущается, так как динамическая степень, тембровая специфика, а, помимо этого, широкое гармоническое расположение голосов создают лишь определенное цветовое впечатление:



Аккордовые вертикали прим. 85 - II, встречающиеся в этой же части квартета в подобных ситуациях, выполняют те же колористические функции. В прим. 85 - I мелодическая линия скрипки состоит из приведенных в прим. 79 клеток I-3, 2, I, 4, а также из дополнительной клетки II-4, дающей звук *a*is.

В произведениях этой группы свободно используются различные объединения клеток, трансформации и транспозиции. Нередко, особенно при использовании полифонических средств, аккордика не содержит полного комплекса звуков, так как интенсивно устойчивые многозвучные (особенно шестизвучные) вертикали могут утратить свою функциональную действенность.

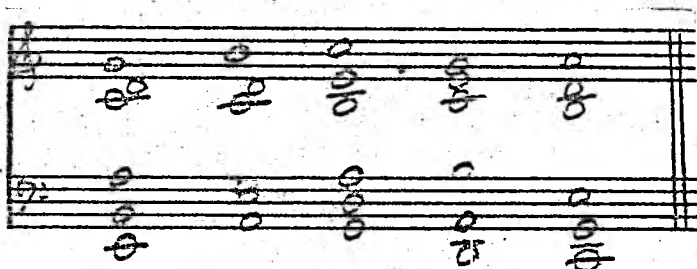
Имея в виду драматургическую специфику крупной формы, прилагались усилия к поискам гармонических комплексов, которые, по своей структуре будучи близкими к литовской народной мелодике, вместе с тем служили бы для организации музыкальной формы.

Как уже говорилось выше, вопрос о гармоническом и мелодическом тяготении является одним из основных факторов в пульсации музыкальной формы, в акцентировании точек её драматургии. В прим. 56 - II и 80 - III мы видели некоторые случаи тяготения к акустической интенсификации.

По этому же случаю следует обратить внимание на то, что, пользуясь клеточным принципом, не трудно создавать и довольно продолжительные и достаточно устойчивые последовательности. Ведь практически степени интенсивности последовательности аккордов в зависимости от художественных интересов, могут быть очень различными. Возьмем хотя бы приведенные в прим. 27 два комплекса опорных тонов литовских народных мелодий. Объединив их в один звукоряд, мы получим гексахорд *g a h c d e*. Теперь попытаемся из этих звуков образовать различные

гармонические последовательности:

86.



Как видим, все приведенные здесь аккорды состоят из тех же 6 звуков, однако впечатление гармонической смены сохраняется полностью. Правда, эта смена по своей интенсивности не может сравниться с прим. 56 – II или прим. 80, где смена происходит по принципу неповторимости звуков. Однако эта смена, лишенная активного тяготения, могла бы быть успешно использована для плагальных остановок и акцентирования состояния покоя. Следует полагать, что этот принцип подошел бы и для гармонизации народных песен и их художественной обработки, ведь в малой форме нет надобности в большом напряжении и гармонической нагрузке. Имея в виду то обстоятельство, что для определенной группы литовских народных мелодий активное гармоническое тяготение не характерно, эти принципы гармонии в числе многих других могли бы оказаться успешными.

Если уж пошла речь о гармонизации литовских народных песен и их композиционных обработках, следовало бы привести и кое-что из опытов автора в данной области. В примере видно, как гармония создается при помощи определенных комплексных пятен. Сами гармонические комплексы состоят из мелодических оборотов. Гармоническая смена происходит в зависимости от соответствующих поворотов мелодики:

87

Не трудно заметить, что литовская народная сугартине "Ой, пчелка-малютка, доби́ле" в обработке для голоса соло с фортепианным сопровождением опирается на три аккордовые вертикали, которые образуют определенное функциональное соотношение. Указанная в примере первая вертикаль здесь явно играет тоническую роль, вторая — субдоминантовую и третья — доминантовую. Следует отметить, что переход к третьей гармонической вертикали осуществляется постепенно. Ознакомившись со звукорядами этих трех гармонических вертикалей, мы заметим, что уже в первой вертикали налицо все семь ступеней диатонического лада. Во второй и третьей вертикалях новых ступеней в партии фортепиано не видать. Однако то или иное акцентирование ступеней лада в низком регистре (в левой руке) как, например, I — e; 2 — f; 3 — a и создают упомянутое впечатление функциональности. Еще необходимо отметить, что в третьей смене (условно названной доминантовой) в партии вокала появляется **f1s**, которое еще сильнее выявляет смену.

Благодаря специфике используемой аккордики, возможно без труда применить различные способы трансформации мелодики. Так, после окончания строфы вокалом мелодия, появившаяся в партии фортепиано в басовом ключе, является точным обратным (ретроградным) проведением вокальной мелодии. Однако в этом контексте кажется, что использованное средство лишь пополняет мелодический комплекс песни, сохраняя структурное единство гармонии.

Для большей яркости гармонической функциональности используется и инверсионная форма, т.е. всему образованию гармонии придается зеркальное отражение интервалов. В целях иллюстрации этого случая приводится еще одна обработка литовской народной сутартине "Там, за морями, чюта":

88

♩ = 80

The musical score is handwritten and consists of five systems of staves. The first system includes a tempo marking '♩ = 80'. The notation includes vocal lines and piano accompaniment with various chords and melodic lines. Performance markings include 'Ped.', '\* Ped.', 'più agitato', and 'mf'. The score is written in a mix of treble and bass clefs.



Как видно из примера, вся народная мелодия (*дорiй agitato*) гармонизована при помощи одной гармонической функции, т.е. при помощи диатонически заполненного интервала квинты  $d\ e\ f\sharp\ g\ a$ . Гармоническая смена создана лишь от *риi agitato*, и она является точной инверсией предыдущего отрезка (с центром  $g\sharp$ ) —  $d\ c\ b\ a\ g$ . Инверсионное соотношение в этом примере совпадает с функцией T — в классической гармонии, однако эта форма может привести к положительным результатам при использовании и других соотношений (центром наряду с  $g\sharp$  могли бы быть и многие другие точки).

Такой принцип использования инверсионной формы может успешно использоваться не только при обработке народной мелодики. В художественной практике при использовании принципа гармонических клеток инверсионная форма — вполне подходящее средство. Чем оно полезно? Прежде всего, полное родство интервалики обеспечивает единство гармонических структур. Кроме того, инверсионная форма весьма благоприятствует образованию функциональных связей гармонии.

Как уже говорилось, аккордика системы мажоро-минора сложилась под жизненным воздействием ладов мажора и минора. Опыт показывает, что успешные поиски представителей национальных музыкальных культур систематически обращались к истокам собственной культуры. Поэтому не случайно и данная работа, посвященная вопросу строения аккордов, тесно связана с музыкальными истоками именно литовского народа. После краткого обзора некоторых особенностей гармонической эволюции ясно видно, что национальные музыкальные культуры, опирающиеся на самобытное искусство народной музыки, в настоящее время могут иметь яркие перспективы для дальнейшего развития мировой профессиональной музыкальной культуры. В последнем разделе настоящей работы была сделана попытка поделиться мыслями по вопросу строения аккорда в самой тесной связи с литовской народной музыкой.

Как мы видели, теоретическая концепция автора в ходе творческого процесса претерпела известную эволюцию. Поэтому, несмотря на некоторые общие принципы, почти во всех партитурах велись поиски индивидуального решения как в области самой аккордики, так и в вопросах гармонического тяготения. Было, в частности, привлечено внимание и к кадансовым особенностям (прим. 53-55, 75). Автор придает особое значение выбору обобщенных опорных тонов мелодики — мелодических клеток — и их акустической интенсивности (прим. 79, 80, 83, 85, 86). Координированная акустическая интенсивность вместе с динамикой и ритмической активизацией могут иметь очень большое значение для драматургического формирования крупной музыкальной формы.

Эти скромные практические опыты автора и его теоретические рассуждения, разумеется, ни в коем случае не могут считаться какой-то исчерпывающей и законченной творческой системой, предназначенной для универсального использования. В конечном счете, само собой

разумеется, что любая система в процессе творчества не может применяться догматически, так как в практической работе композитора любая технология должна подчиняться его творческой фантазии. Таким образом, арсенал художественных средств, подчиняясь творческой фантазии, претерпевает изменения и эволюцию.

Этим изложением своих мыслей хотелось лишь привлечь внимание к тому факту, что истоки народной музыки еще далеко не исчерпаны, как это пытается утверждать кое-кто. Творческий и глубоко профессиональный интерес к народным истокам, по убеждению автора, сегодня является чрезвычайно перспективным.

Темпы творческих поисков, особенно в области технологических средств, в XX веке весьма активны и, надо сказать, не всегда достаточно плодотворны. Зачастую прилагаются усилия к тому, чтобы отождествлять темпы развития музыкальных творческих средств с бурным прогрессом технических наук. На протяжении последних десятилетий явно отмечается определенная односторонность, которая нередко приводит к довольно сухим экспериментам, лишенным жизненных корней. Для становления этих явлений могли известную роль сыграть и определенные объективные причины. Это, прежде всего, очень большое отставание теории музыки от современной эпохи. Ведь в официальных консерваторских программах теория музыки (гармония и полифония), по сути дела, продолжает жить в XIX столетии. Профессиональная подготовка молодых композиторов, таким образом, оказывается в большом отрыве от задач, которые перед нами ставит жизнь. Из-за недостатка теоретической информации нередко молодые авторы в поисках новых путей предаются сухому экспериментированию. Отсутствие теоретических трудов, в особенности посвященных истокам народной музыки, наносит чрезвычайно чувствительный урон профессиональному формированию композиторов нацио-

нальных школ. При индивидуальном накоплении научной информации по теории музыки приходится тратить много драгоценного времени, да и не всегда эти поиски достигают должной глубины. Нередко всемогущая мода не у одного вскруживает голову и заставляет гоняться за внешними эффектами, оставив неусвоенными довольно плодотворные и значительные достижения современной музыки.

Эмоциональное воздействие искусства во все времена являлось основным критерием оценки произведения искусства. Однако само понятие критерия не является абсолютизированным явлением. Критерии оценки зачастую выявляют уровень познаний ценителя, а само познание является диалектическим понятием, постоянно меняющимся в зависимости от многих факторов информации. У автора нет намерения вдаваться здесь в философские и психологические проблемы, даже, быть может, непосредственно затрагивающие поставленные здесь вопросы, так как эта скромная работа носит чисто практический характер.

Часто проявляется недооценка тех огромных богатств народной музыки, которые находятся в непосредственной близости от нас. Причины такой недооценки заключаются в недостатке в данной области высококвалифицированной научной информации. Мы не можем относиться к этому пассивно. Квалифицированные исследования народной музыки, по убеждению автора, могут явиться тем ключом, который не одному композитору мог бы помочь найти дорогу к более действенному раскрытию своей индивидуальности, а вместе с тем и к более многогранному и полному обогащению эмоционального мира музыки.