

27472 *Уфае*

Секция критики и музыковедения
Ленинградского отделения
Союза композиторов РСФСР

ПРОБЛЕМЫ ЛАДА

СБОРНИК СТАТЕЙ

СОСТАВИТЕЛЬ К. ЮЖАК

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1972

Ю. ХОЛОПОВ

ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Эпоха новой музыки началась где-то около 1910 года. В 1908 году появились «14 багателей» Б. Бартока, «Наваждение» С. С. Прокофьева, первые додекафонные опыты И. Хауэра, в 1909-м — три фортепианные пьесы А. Шенберга ор. 11 и «Пять пьес для струнного квартета» А. Веберна, в 1910 году — скрябинский «Прометей», в 1911-м — «Петрушка» И. Ф. Стравинского.

В те же годы прозвучали знаменитые танеевские слова, провозгласившие перерождение тональной системы в какую-то иную, еще неведомую систему музыкального мышления. Скачок, происшедший в развитии европейского музыкального мышления в начале XX века и приведший к возникновению новой системы (о которой говорит Танеев), не был случайностью. Его скорее надо понимать как закономерный результат постепенного накопления элементов нового качества.

Факт непрерывной эволюции европейской тональной системы неоспорим и не нуждается в доказательствах. Эволюция проявляется в постепенном внутреннем обновлении системы, в замещении одних ее элементов другими, призванными выполнять ту же роль. Эволюция проявляется в смене одного типа системы другим. Те весьма резкие изменения, которые претерпевает европейское музыкальное мышление на грани XIX и XX веков, являются не начальным, а последним, критическим этапом перехода от классической (в широком смысле) системы к современной. Специфика этого последнего этапа заключается в переходе количественных изменений в новое качество; элементов нового качества накопилось так много, что становится трудно или даже вовсе невозможно понять логику гармонии, односторонне опираясь только на старые ее закономерности.

Начальный же этап возникновения элементов нового качества теряется где-то в недрах предшествующей тональной формации, где зародыши нового еще неотделимы от самых коренных эле-

ментов старого. Все это говорит об органической связи между новым и старым, об отсутствии «разрывов» и «провалов» в процессе развития от тональной системы XVIII—XIX веков к современной.

Тем не менее различие между новым и старым может быть столь велико¹, что при рассмотрении эволюции тональной системы необходима большая широта подхода к проблеме. В частности поэтому в данной статье речь идет о тональной системе — понятии более широком, чем ладотональность в обычном ее понимании. Такое допущение позволяет включить в сферу рассмотрения самые разнообразные виды тональных систем помимо классического мажора и минора.

Под тональной системой условимся понимать систему звуковысотных отношений, образованную на основе внутренней взаимозависимости ее составных частей. В тех случаях, когда система оказывается слишком далекой от того, что обычно называется тональностью, возможно вместо термина «тональная система» применять другой — высотная система².

Различные составные части системы будут называться ее элементами. К ним относятся аккорды, звукоряды, интервалы, отдельные звуки (как ступени); эти элементы рассматриваются с точки зрения их соотношения друг с другом.

Тональная связь (соответственно — высотная связь) есть всякое высотное взаимодействие двух или нескольких звуков или созвучий между собой.

То или иное значение, та или иная роль элемента системы называется его функцией.

В зависимости от своей функции в системе элементы разделяются на центральный (главный, лежащий в основе системы) и зависимые от него подчиненные.

Чтобы рельефнее очертить процесс эволюции европейской тональной системы, назовем главнейшие черты классической ладотональности XVIII—XIX веков:

- 1) консонирующие трезвучия как фундамент гармонии;
- 2) диатоничность ладовой организации, предполагающая опору на семиступенность звукоряда;
- 3) определенная ладотональная роль ступеней звукоряда и строящихся на них созвучий. Относительно строгий распорядок

¹ «Дикая оргия гармонических нелепостей» — такой представлялась гармония... второй фортепианной сонаты Прокофьева критику Б. Тюнееву в 1914 году («Русская музыкальная газета» от 7 декабря). Стравинский писал («Хроники моей жизни». Л., Музгиз, 1963, стр. 249): «Весьма сомнительно, чтобы Римский-Корсаков мог когда-нибудь признать „Весну священную“ и даже „Петрушку“...» — А ведь Римский-Корсаков был одним из передовых музыкантов своего времени! И речь идет всего лишь о «Петрушке» и «Весне священной».

² Такая система может быть выявлена и описана в масштабах отдельной части или целого произведения, а в более обобщенной форме — в масштабах групп произведений или даже стилей.

последования аккордов. Высокоразвитая система гармонических функций.

Это общеизвестно и разъяснений не требует. Прибавим лишь, что классическая система имеет централизованный и всеохватывающий характер, сплачивая в единое целое все элементы системы как по вертикали, так и по горизонтали. Классическая тональность представляет собой высочайший, образцовый пример тональной системы.

В процессе эволюции тонального мышления постепенно были устранены многие ограничения классической гармонии XVIII—XIX веков. В современной музыке на каждом шагу встречаются окончания на мягко и резко диссонирующих аккордах, трактованных как вполне самостоятельные, устойчивые элементы системы; даже при изложении начальной темы нотная запись пестрит «случайными» диезами и бемолями, благодаря чему нередко нет смысла выставлять ключевые знаки; в последовании новых (да и старых) аккордов не наблюдается какого бы то ни было общего для всех порядка — ни старого, ни нового.

Названные новые особенности гармонии едва ли можно считать случайными или маловажными. Поэтому в наше время можно уже говорить о вполне откристаллизовавшихся чертах новой гармонии XX века¹.

Краеугольный камень современной гармонии — новое отношение к диссонансу.

С эстетической точки зрения, новое отношение к диссонансу выражается в том, что диссонирующее сочетание ценится в силу его самостоятельного индивидуального качества — экспрессивно-го, колористического, сонорного и т. д., а не только как средство временного оттеснения консонанса или его подготовки. В результате даже длительное пребывание в диссонантной сфере может не вызывать потребности перейти к трезвучиям, если данный вид диссонантности является оптимальным звучанием. Не следует думать, что новое отношение к диссонансу проявилось лишь у сравнительно небольшой группы искусственных в тонкостях современной музыки композиторов. В той или иной мере это касается и массового слушателя, прекрасно понимающего в современной танцевальной музыке смысл резкого, а не мягкого аккорда, острого, а не спокойного звучания, хроматической, а не диатонической гармонии.

С технической стороны новое отношение к диссонансу означает освобождение его от обязанности неременного и немедленного разрешения в консонанс. Отсюда два следствия: одно ка-

¹ В данной статье акцент сделан на новом в гармонии XX века. Разумеется, этим несколько не оспаривается наличие в современной музыкальной культуре и других явлений. Ведь и в XIX веке новые явления в хроматике, тональных планах, аккордике и т. п. касались не всех областей музыки, но тем не менее они по праву считаются характерными особенностями гармонического мышления той эпохи.

сается строения аккордов, а другое — направления мелодических тяготений.

Самостоятельность диссонанса породила новую аккордику, не имеющую принципиальных ограничений, типичных для классической аккордики. В современной музыке встречаются практически любые сочетания звуков в качестве самостоятельных аккордов. Среди них немалое место занимают и терцовые созвучия — трезвучия, септаккорды, нонаккорды; на их основе возникают усложненные побочными тонами терцовые полигармонические созвучия; встречаются и многослойные полигармонические сооружения, составленные из простых аккордов:

79 Largo $\text{♩} = 48$ И. Стравинский „Весна священная“

Наряду с усложненными терцовыми аккордами существуют и нетерцовые, строящиеся по квартам, квинтам, секундам, смешанным интервалам, возникают полигармонические сочетания этих аккордов друг с другом и с терцовыми аккордами:

77 2a Langsame Viertel А. Шенберг „Камерная симфония“

6 [Allegro $\text{♩} = 160$] Д. Шостакович „Катерина Измайлова“ 5-я картина

Для современной музыки нет такого созвучия, которое должно быть безусловно запрещено как неприменимое ни при каких условиях.

Опорность получивших самостоятельность диссонирующих аккордовых звуков позволяет им стать центрами местных мелодических тяготений. В результате в тональной системе прокладываются новые пути мелодического тяготения, даже в пределах

диатоники. Обычный мелодический ход — II—I:

при некоторых условиях может быть заменен обратным: I—II; при этом звук II ступени трактуется как устойчивый, а звук I ступени — как его нижний вводный тон:

М. Равель. Сонатина, 1-я часть

Ral - len tan - do Lent

Другая важнейшая черта современной гармонии — двенадцатиступенность тональной системы. Двенадцатиступенность предполагает, что каждый аккорд принципиально возможен на каждой из ступеней хроматической гаммы, и притом все они могут относиться к одной и той же тональности¹; в этом проявляется

¹ Разумеется, не обязательно применять все двенадцать ступеней в пределах одной темы.

новое отношение к хроматике. Особенно показательны для хроматической тональности применение предельно далеких от тоники ступеней (например, локрийской V):

Allegro non troppo С. Прокофьев. Гавот ор. 32



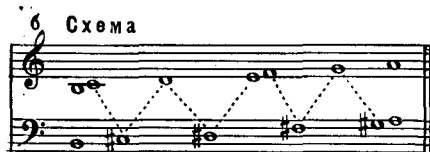
Естественная форма проявления двенадцатиступенности — полиладовость, то есть смешение различных ладов при одной тонике:

5a Molto allegro И. Стравинский „Весна священная“



Полиладовость приводит к хроматическому заполнению большого участка ладового звукоряда (или даже к полной двенадцатиступенности):

6 Схема



Распространение двенадцатиступенности существенно изменило облик тональной системы. Одно из закономерных следствий двенадцатиступенности — многообразие типов ладотональности, которое характеризует современную музыку. Отсюда впечатление, что современная музыка (в отличие от музыки прошлого) не имеет общих для всех стилей основ. Действительно, в наше время нет единой или хотя бы господствующей системы.

Однако сам факт сосуществования нескольких различных систем объясняется одной общей причиной. Многообразие типов тональных систем есть отражение множественности возможностей, заключенных в двенадцатизвуковом универсуме. С этих позиций объяснимо одновременное существование и усложненное, расши-

ренного мажора и минора, и собственно хроматической монотоникальности, и разного рода необычных хроматических ладов, «атональности» и т. д. Все они представляют собой реализацию различных возможностей двенадцатитоновости.

Другое важное следствие двенадцатиступенности системы касается тональной принадлежности аккордов, их места в системе. Структура аккорда может не быть связана с определенным положением его в высотной системе, что в классической тональности является обязательным. Если в диатоническом мажоре какое-либо созвучие (например, малый септаккорд) имеет строго определенное положение (только на VII ступени), то в хроматическом мажоре тот же аккорд может быть и на высокой III (в функции тоники!), и на VII, и на II, и на низких II, VI, на высокой IV, на низкой III и других ступенях. Вездесущность аккорда в двенадцатиступенной системе создает новые возможности, которые могут применяться и применяются.

Новое отношение к диссонансу и к двенадцатиступенности звуковысотного мышления вызывает более или менее значительное внутреннее обновление прежней тональной системы путем последовательного и поступенного замещения отдельных ее элементов. Это означает, что одну и ту же функцию выполняют все новые и новые созвучия. Все новые гармонические средства применяются также для выполнения тех или иных композиционных структур — кадансов, начальных построений, секвенций, сериалов, префиктов и т. п.

Обновление элементов тональной системы лишь в некоторых пределах происходит без существенных качественных изменений отношений между ними. По мере возрастания различий между новыми элементами системы и нормативными классическими изменяются свойства элементов, а вслед за этим также и характер отношений между ними. Постепенное замещение одних аккордов и мелодических оборотов другими, более далекими от трезвучий и диатоники, не может не привести в конечном счете к коренному качественному перелому — переходу к новой системе гармонии.

Яркие примеры обновления и преобразования тональной системы мы находим в творчестве Скрябина и у ряда других композиторов — Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Бартока, Стравинского, Шенберга. Не имея возможности проследить весь процесс замещения элементов классической тональной системы и связанные с этим перемены в функциональности, мы возьмем для рассмотрения три примера, показывающие наиболее сложный этап одной из линий эволюции тонального мышления.

Теория современной музыки должна давать конкретный и точный ответ на вопрос о закономерностях звуковысотной структуры. Притом она должна показывать также принципиальную связь и историческую преемственность между классическим и современным музыкальным мышлением. В музыке, давно порвавшей со старыми формами тонального мышления, в полную меру исполь-

зается сложная совокупность высотных связей (основанных в конечном счете на тонкой градации отношений тождества и различия между звуками и звуковыми группами). Они не что иное, как в превращенном виде тональные связи. Поэтому главная цель нашего анализа заключается здесь в том, чтобы раскрыть новые формы музыкального мышления на той стадии его развития, когда старые представления о тональности, функциях, логике нередко утрачивают силу. При нынешнем состоянии нашей науки мы исходим из того, что понимать музыку — значит воспринимать и всю ткань ее высотных отношений, во всех мельчайших деталях, что атонального, безразличного к системе высотных связей восприятия музыки не существует. Если в пьесе нет традиционного тонального центра и нельзя сказать, в какой она тональности, то это негативное качество можно называть атональностью; но услышать пьесу — значит уловить закономерные связи между звуками, мотивами, интервалами, аккордами, иначе говоря — воспринять и оценить тональные («неотональные») отношения между элементами данной системы (или высотные отношения и связи, выполняющие их функцию).

Эволюция тонального мышления есть изменение конкретных способов звуковой организации. Раскрыть новые способы организации — значит показать иные исторические виды или типы тональной системы. Сравнение новых типов тональной системы со старыми, хорошо нам известными, позволяет осветить процесс ее эволюции и сделать выводы, касающиеся, в частности, важнейших проблем гармонии.

Обратимся к музыкальным примерам. «Музыка для струнных, ударных и челесты» Бартока — одно из лучших сочинений композитора (да, пожалуй, и всей новой музыки XX века). Во второй части этого произведения мы находим следующую тему:

[Allegro]

199 200 201 202 203

secco *pizz.* *pizz.* *simile*

204 205 206 207 208

209 210 211 212 213

pizz.

214 215 216 217 218

219 220 221 222 223

224 225 226 227 228

229 230 231 *poco dim.* 232 233 *dim.*

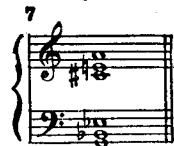
234 235 236 237 238

239 240 241 242

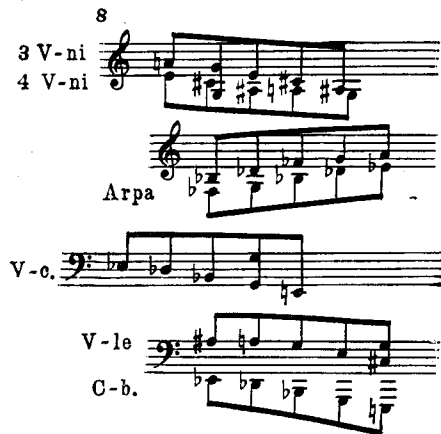
Резкое отличие этой гармонической структуры от классической очевидно. Хотя тоника здесь как будто не вызывает сомнений — господствующим созвучием является безусловно ми-бемоль-мажорное трезвучие, — все построение в целом не удастся сколько-нибудь удовлетворительно объяснить с точки зрения ми-бемоль-мажора. Тоника нигде не появляется в чистом (трезвучном) виде. Полностью отсутствуют принятые аккордовые соединения; необычен и общий склад фактуры. Диатонические участки в голосах очень малы; причем нигде нет чистой диатоники. Почти сведены на нет обычные тональные функции.

С точки зрения классической функциональной теории, здесь не наблюдается ни тональности, ни лада, ни тоники, ни функций — одно только разрушение. Но если исходить из концепции эволюционирующей тональной системы, то отсутствие здесь старых ладовых закономерностей говорит не о разрушении лада, а о новых формах организации ладовых связей; отсутствие старых функций — не об афункциональности, а о новых функциональных отношениях; отсутствие тоники свидетельствует не об атоникальности, а о новых видах центрального элемента системы; отсутствие же классической тональности говорит об установлении новой конкретной организации тональных отношений. Цент-

ральный элемент тональной системы Бартока в данном случае — не трезвучие, а «дважды мажорный» шестизвучный комплекс:



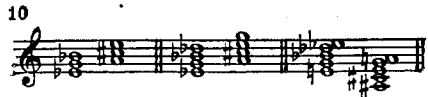
Хотя центральный элемент нигде не дается подобным образом — в виде протянутого аккорда, — мы находим его в фигурациях нижнего слоя:



Эти фигурации суммарно образуют непрерывно повторяющиеся аккорды из пяти звуков:



Свойства центрального элемента в этом сочинении очень сильно отличаются от свойств консонирующего трезвучия. Прежде всего центральное шестизвучие может быть разложено на две части — по три, по четыре или по пять звуков:



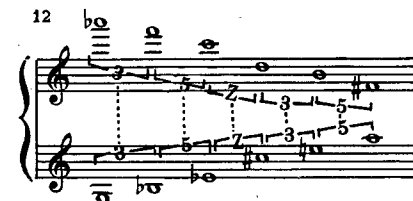
Такой тип функциональных отношений — часть и целое — имеет очень важное значение для данной тональной структуры.

Составной характер аккорда и связанные с этим свойства используются уже в фигурациях нижнего оstinato слоя (см. нот-

ный пример 8). Здесь и простые имитации (см. партии виолончелей и контрабасов), и имитации в обращении (четвертые скрипки и нижний голос арфы), в ракоходном движении (ср. оба голоса арфы с партиями третьих скрипок и виолончелей). Здесь есть даже особого рода высотная имитация (имитируются только высоты звуков, но не линия):



Свойства центрального аккорда, на наш взгляд, дают ключ к объяснению гармонической логики и в верхнем, подвижном слое. При этом мы будем рассматривать лишь те свойства, которые реально используются. Барток оставляет без внимания, например, возможность создания контрастирующей части на основе остальных шести звуков. А между тем они также образуют шестизвучие, зеркально симметричное данному, с минорной окраской, дающее возможность точной инверсии (то есть вертикального обращения) всех мотивов¹:



В верхнем слое Барток применяет только один тип аккорда — мажорное трезвучие (точнее — мажорный сектаккорд), которое дублирует все звуки мелодии. Нетрудно установить происхождение этого аккорда: конечно, он — одна из составных частей центрального элемента гармонии (см. нотные примеры 7 и 10). Чтобы понять гармоническое развитие, нужно рассмотреть отношение каждого из аккордов верхнего слоя к центральному аккорду. При этом устанавливаются следующие отношения.

1. Один из мажорных аккордов, составляющих центральное шестизвучие, принимается за основной и трактуется наподобие тоники в обычной тональности (ми-бемоль-мажорное трезвучие).

2. Второму из этих аккордов (ля-мажорному трезвучию) по жребию выпадает роль «неустойчивого», противопоставляемого основному ми-бемоль-мажорному. Однако все его звуки входят в состав центрального аккорда, и поэтому ля-мажорное трезвучие

¹ Цифрами обозначено количество полутонов в интервалах. Кроме того, введена однозначная цифра Z=10.

оказывается в самом ближайшем родстве с ним. Условно отнесем это трезвучие к первой степени родства.

3. В таком случае во второй степени родства к центральному аккорду оказываются два трезвучия, по два звука которых входят в его состав. Это до-мажорное и фа-диез-мажорное трезвучия (см. следующий нотный пример).

4. Остальные восемь мажорных трезвучий заключают всего по одному общему звуку с центральным аккордом и, следовательно, являются наиболее удаленными от него в данной тональной системе¹:

13 центральный аккорд

основное трезвучие

I степень родства (общими являются все три звука)

II степень родства (два общих звука)

III степень родства (один общий звук)

Заметим попутно, что наши три степени родства сходны с аналогичными понятиями классической гармонии лишь в применении одних и тех же числительных: первая, вторая, третья. По существу же характер тональных соотношений здесь совершенно иной. Достаточно сказать, что трезвучие доминанты, V степени, справедливо относящееся к самым родственным в обычной тональности, здесь объединяется в одну группу с наиболее удаленными трезвучиями. Аккорд же тритонового соотношения, обычно считающийся самым далеким от тонального центра, здесь оказывается самым близким. Более того, степень его близости к центру значительно выше, чем у обычной доминанты. Ее можно сравнить только со степенью близости терции *ми* — *соль* по отношению к до-мажорному трезвучию.

Легко убедиться, что здесь нет никакой натяжки. Все это — закономерное следствие установления тонального центра иного типа. Приняв во внимание изложенные разъяснения, можно понять логику построения в отрывке из «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока (см. нотный пример 6). Приведем ритмическую схему этого отрывка:

¹ Общие с центральным аккордом звуки обозначены в нотном примере белыми нотами.

14

Такты: 199-204, 205-209, 210-215, 216-217, 218-220, 221-224, 224-228, 228-231, 231-232, 232-234, 235-237, 237-239, 239-241, 241-242

Находясь в начале разработочной части, отрывок не является, однако, разработкой. Наоборот, он представляет собой нечто замкнутое, наподобие эпизода (свободная вариация темы фуги

из первой части). По построению он совпадает с тем, что принято называть двухчастной формой.

Первая часть построена по образцу периода из двух предложений, начинающегося ми-бемоль-мажорным трезвучием, которому придано значение тоники, и заканчивающегося кадансом на самой родственной данной тонике ступени — тритоновой (такты 218—220). Вторая часть содержит секвенцию (такты 226—232) и завершается приходом к тоническому ми-бемоль-мажорному аккорду и его постепенным укреплением (такты 233—242). Продолжая анализ, можно легко объяснить теперь и прочие, более мелкие детали гармонической структуры.

Таким образом, допустив отступление от буквы классической теории, но сохранив верность ее духу, мы получаем взамен колоссальное преимущество. Сделанный анализ совершенно отчетливо показывает, насколько глубоко коренятся в классической гармонии основные закономерности современной гармонической логики. Ведь Барток, в сущности, делает то же самое, что и Бетховен, Бах, Чайковский в своих двухчастных формах, но только иными средствами. Притом он мыслит здесь не сложнее, чем старые классики. Пожалуй, в иных развитых двухчастных формах XVIII и XIX веков гармония более гибка и разнообразна, чем в данном эпизоде. Мы говорим это не в порядке критики (для такой части, вероятно, и нет необходимости в большем богатстве гармонии), а подчеркивая особенности содержания: главное здесь — ритм, и его острота составляет основное достоинство музыки, компенсируя некоторое упрощение гармонии.

Другой пример показывает следующую ступень отдаления от обычной тональности, несмотря на то что по своим внешним признакам он кажется, наоборот, более близким к ней. Это отрывок из первой части «Canticum sacrum» («Священной песни») Стравинского:

15 10 11 12

C. A. T. B. Хор

E - un - tes, e - un - tes in mun -

♩=116

13 14

- dum in mun-dum u - ni -

15 16 17 18

ver - sum

Poco meno mosso, ♩=108

pp tutto legato

pp

19 20 21 22 23 24 25

8 8 allacca

По внешним признакам нетрудно предположить здесь ре минор (см. два последних такта первой части, нотный пример 26 б). Однако в действительности тональная организация подчинена совсем иному принципу, хотя и родственному некоторым наиболее элементарным принципам тональности. Сам Стравинский называет подобный принцип «звуковым полюсом» (об этом говорится в «Хрониках» и в «Музыкальной поэтике»).

Такого рода звуковой «полюс» (или «ось»), по терминологии Г. Эрпфа¹, скорее можно называть «звуковым центром».

В конечном счете безразлично, как это называть. Гораздо важнее то содержание, которое вкладывается в данное понятие. Техника звукового центра, или звуковой оси, применялась Стравинским еще задолго до «Священной песни». В «Хрониках моей жизни», относящихся к 1934 году, Стравинский так объясняет название своего произведения «Серенада in A» (1925): «Назвав мое сочинение Серенадой в Ля, я преследовал этим особую цель; дело здесь заключается не в определении тональности, а в том, что я заставляю всю музыку тяготеть к одному звуковому полюсу, который в данном случае есть звук *ля*»².

С нашей точки зрения, Стравинский говорит здесь о звуке *ля* именно как о центральном элементе системы, а не о тонике. Обращает на себя внимание, что Стравинский не считает здесь необходимым говорить о тональности. Следовательно, называя звук *ля* полюсом, он не хочет именовать его тоникой. В то же время ясно, что «Серенада in A» — тональное сочинение, хотя в нем и нет того типа тональной системы, который следует называть в собственном смысле тональностью (а ее центральный элемент — соответственно тоникой).

Подобная позиция представляется совершенно правильной. Прибавим только, что тональная система «Серенады in A» — дальнейшее развитие классической тональности, «звуковой полюс» *ля* — наследник тоники, а отношения между элементами системы вполне аналогичны по их значению в сочинении (но не по конкретному виду!) традиционным тональным функциям.

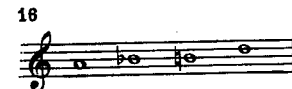
С этой точки зрения мы и будем подходить к анализу первой части «Священной песни». Итак, когда мы говорим о ре миноре, «дело здесь заключается не в определении тональности». Слож-

¹ Г. Эрпф в книге «Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik» (Leipzig, 1927, S. 122) говорит, что «техника звукового центра (Klangzentrum) имеет своим существенным признаком определенное по своим интервальным связям, положению в звуковом пространстве и по своей окраске созвучие (Klang), которое повторяется через короткие промежутки времени. Благодаря этому подобное созвучие, представляющее собой большей частью характерное диссонантное многозвучие, в некотором элементарном смысле приобретает значение звукового центра, от которого развитие исходит и к которому оно вновь возвращается». В качестве примера «звукового центра» Эрпф указывает на шестую пьесу из ор. 19 Шенберга.

² Игорь Стравинский. Хроники моей жизни. Л., 1963, стр. 185.

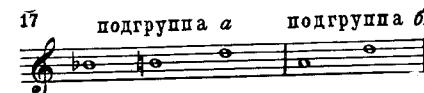
ность этой гармонии (по сравнению с предыдущим примером) состоит в значительном непосредственном влиянии обычной тональности, сочетающемся с элементами почти что серийного мышления. Подобного рода тональные структуры стоят на грани с додекафонией¹.

По аналогии с тем, что сам Стравинский говорит о своей «Серенаде», можно и в данном случае говорить о «звуковом полюсе» *Ре* как о центральном элементе системы. Однако представляется более конкретным и точным принять за центральный элемент следующие звуки:



Они не являются ни аккордом, ни ладовым звукорядом, ни какой-либо комбинацией того или другого. Поэтому мы называем их группой. Значение этой группы состоит в том, что она является зерном, ядром, из которого путем различных дополнений, преобразований и мультипликаций вырастает вся (или почти вся) гармоническая ткань пьесы. Группа есть как бы интонационная основа, питающая гармонию первой части (и финала) «Священной песни».

Центральный элемент системы сам состоит из двух частей, резко отличающихся одна от другой по своим тонально-гармоническим свойствам. Будем называть их подгруппами *a* и *b*²:



Тонально-конструктивные свойства обеих подгрупп связаны с их тональным истолкованием и с их способностью к дальнейшему развитию. И то и другое не предreshается механически, а зависит от общего интонационного строя, характерного для данного композитора. В творчестве Стравинского вообще очень сильны элементы обычной диатоники, терцовости и т. д.³ Поэтому мы вправе ожидать от кварты подгруппы *b* истолкования, близкого к обычной диатонике (или к старинным доклассическим ладам). Даже такому сугубо недиафоническому элементу, как подгруппа *a*,

¹ Напомним, что три средние части «Священной песни» из пяти строго додекафонны (пятая — ракоход первой).

² На конструктивное значение подгруппы *a* указывает К. Дальхауз в своем докладе «Понятие тональности в новой музыке» (основные положения доклада опубликованы в сборнике «Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel, 1962». Kassel, u. a., 1963, S. 370—374).

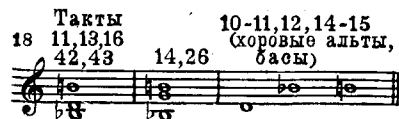
³ Даже в додекафонной серии третьей части «Священной песни» начальные десять звуков можно объяснить в до-диез миноре.

Стравинский находит естественное тональное объяснение (см. ниже нотный пример 21).

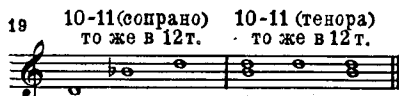
Особенностью применения центрального элемента в данном сочинении является употребление каждой из его частей и в горизонтальном виде (наподобие мотива) и в вертикальном (как аккорда). Вертикально-гармонический и горизонтально-мелодический типы мышления здесь синтезируются. Это дает новый по отношению к полифонии и гомофонии тип письма.

Подгруппа *a* применяется в следующих видах.

Как трезвучие (возможно с инверсией и с перестановкой звуков по вертикали¹, а также с транспозицией):



Как двузвучие (неполный вид)²:



С прибавленными звуками. Прибавленные звуки могут образовывать вторую подгруппу *a*:



Они могут быть даны с простыми побочными тонами³:

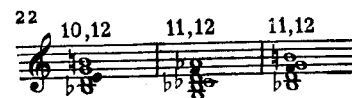


¹ Инверсией здесь называется зеркально точное обращение аккорда (как бы ракоход по вертикали, например, *соль-ля-до* по отношению к *ре-фа-соль*). Перестановкой — обычное обращение (*фа-соль-ре*, *соль-ре-фа* по отношению к *ре-фа-соль*).

² Разумеется, о неполном виде можно говорить лишь тогда, когда двузвучие явно связано с основным трезвучием (*ля-до-диез* в последнем аккорде — неполный вид *си-бемоль-ля-до-диез*, а *ре-фа* в такте 22 в басу не имеет к подгруппе *a* никакого отношения).

³ Простые побочные тоны обозначены черными нотами. В первом из аккордов этого примера реализована возможность истолкования подгруппы *a* в си-миnore (как *ля-диез-си-ре*).

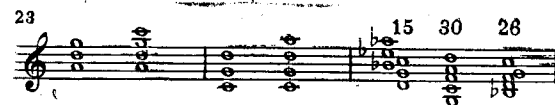
Возможны комбинации того и другого:



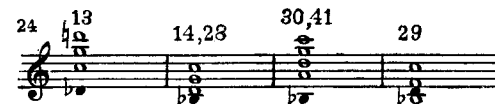
Подгруппа *b* в чистом виде встречается только в мелодических последованиях (сопрано в такте 14 и т. п.). Дополняется же до более многозвучных аккордов и групп она следующими двумя основными способами.

Прибавлением терции, что превращает ее в трезвучие (см. сопрано в тактах 27—28).

Превращением в квартаккорд (или квинтаккорд) из трех-четырёх звуков:

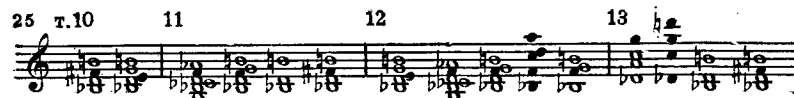


Кроме того, и здесь возможны комбинации с добавленными звуками и аккорды, близкие по гармоническим свойствам к наслонениям кварт или квинт (часто они объяснимы как неполные квартаккорды или квинтаккорды):



Как обычно, неполные и полные кварт- (и квинт-) аккорды напоминают усложненные трезвучия или усложненные септаккорды типа *си-бемоль-ре-ля*, *си-ре-ля* (сочетания взяты из примера 16¹). Таковы многие диатонические аккорды в тактах 27, 28, 29, 30, 41, 42.

После анализа гармонических свойств центрального элемента становится совершенно понятным почти каждое из созвучий в основных разделах первой части «Священной песни» (не считая интерлюдий, о чем речь впереди, и некоторых очень немногочисленных созвучий, легко объяснимых либо как несамостоятельные, либо как родственные описанным). Ограничимся таблицей созвучий начальных четырех тактов:



¹ Аккорд *си-бемоль-ре-ля* мог бы рассматриваться и как третья составная часть центрального элемента. Но возможно рассматривать его и как вариант подгруппы *b*.

Но одного лишь анализа созвучий недостаточно, чтобы вполне уяснить систему тональных отношений: ведь основные элементы могут излагаться не только по вертикали, но и по горизонтали, а в переложении для фортепиано многое пропадает. Поэтому приведем по два такта полного изложения всех оркестровых голосов, чтобы на этом примере показать всю густую сеть звуковысотных связей:

Такты 10-11

28 a

1 2 3

4 5 6 9

7 8

10 11 12

13 14 15

16 17 18

Такты 44-45

6 5 1 2 3 4

6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

7 7 7 7

В тактах 10—11 трезвучные последования в голосах создают высокую концентрацию подгруппы *a*.

Обозначив для удобства определенные звуки цифрами, выпишем проведения этого элемента:

1—2—17, 17—2—3, 4—5—8, 8—5—6, 7—8—5, 5—8—9, 10—7—8, 10—11—8, 11—8—12, 8—9—12 и т. д.

В тактах 44—45 аналогичным образом выпишем проведения подгруппы *b*:

1—2—3—4, 9—10—11—12, 13—14—15—16, 12—8—4, 1—2—15—14—13—10—11—12.

Без особого труда можно найти здесь и проведения подгруппы *a*.

Какова роль всех этих гармоний? В рамках настоящей статьи нет возможности остановиться подробно на гармонической структуре всей первой части в целом. Ограничимся поэтому указаниями, касающимися одного лишь первого раздела (такты 10—16). Замысел его (как, впрочем, и всей первой части) состоит, в частности, в создании особого рода величественной неподвижности, как бы говорящей о вечности. Отсюда остinato басов (по трем звукам: *соль* — *си-бемоль* и *ре-бемоль*), повторение одних и тех же звуков в мелодии (см. нотный пример 15).

Отсюда же и основной гармонический замысел: противопоставление гармоний, содержащих звуки *си-бемоль* — *си* — *ре*, другим гармониям, которые либо вовсе лишены интервалов подгруппы *a*, либо содержат их в транспонированном виде. Первые трактуются как «ось», как бы выполняют роль тоники; вторые наделяются функцией неустойчивости.

Среди гармоний, имеющих в своем составе подгруппу *a*, различимы две разновидности. Одна из них, с основным басом *си-бемоль*, уподобляется главному аккорду (тонике) в собственном смысле; другая (представленная первым аккордом такта 11) является как бы неустойчивым созвучием внутри тонической функциональной группы. Неустойчивость его — иного порядка по сравнению с аккордами, не содержащими подгруппы *a*.

Важнейшая из контрастных гармоний — первый аккорд такта 13 (или второй такта 14). Основа его — инверсия подгруппы *a* от звука *до-диез* (*до-диез* — *до* — *ля*). Из сравнения его с подгруппой *a* в его основной тональной позиции (см. нотный пример 17) следует, что их звуки находятся друг к другу в полутоновом отношении, не имея притом ни одного общего. Этой комплементарностью и объясняется в первую очередь взаимная контрастность их друг другу.

Таким образом, основа функциональной структуры первого раздела состоит в отходе от главного аккорда к другим неустойчивым и в возвращении к нему.

Несколько слов об интерлюдиях. Эти прослаивающие части не относятся к числу основных. Их роль аналогична отыгрышам между куплетами песни. В качестве чисто диатонических построений они оттеняют основные разделы первой части. И тем более интересно, что интерлюдия также оказываются как бы ответвлениями от основных разделов, так как их гармоническая структура связана с одной из подгрупп (*b*) центрального элемента.

Основа гармонии интерлюдий — четырехзвучие *соль* — *ля* — *до* — *ре* (см. такты 17, 25, 32, 40). Его связь с подгруппой *b* особенно явственно ощущается при втором появлении (ср. такты 30—31 с тактом 32; почти то же самое в тактах 40 и 41). Эти

четыре звука являются прочной опорой в отдельных голосах, составленный из них аккорд начинает и заключает интерлюдии¹. Из звуков *соль — ля — до — ре* особенно важны крайние (*соль — ре*); интересно, что либо тот, либо другой почти непрерывно звучат на всем протяжении интерлюдии, образуя нечто вроде «оси» тональной структуры:

27 а) Первый голос б) Второй голос

в) Третий голос г) Четвертый голос

Анализ аккордов в интерлюдиях здесь интереса не представляет, и мы его опускаем.

Как видно из анализа «Священной песни» Стравинского, внешне более традиционной тональной структурой открывается принцип мышления, соприкасающийся уже с додекафонией. В сущности, центральный элемент гармонии крайних частей «Священной песни» есть уже маленькая четырехзвучковая серия. Конечно, это не настоящая додекафония, здесь нет ни двенадцати ступенности серии, ни типичных форм ее применения. Но элементы серийности ощущаются уже совершенно отчетливо.

И характер основных тональных элементов также указывает на промежуточное положение этой музыки как бы между неоклассицизмом, с одной стороны, и додекафонией — с другой.

Вторая подгруппа (b) и в особенности производные от нее диатонические созвучия имеют бахианский оттенок; Стравинский как будто специально применяет созвучия, очень типичные для доклассической аккордики, с задержаниями, предъемами и другими видами неаккордовых звуков, трактуя их, однако, как вполне самостоятельные аккорды². Первая же подгруппа (a) — один из самых распространенных в атональной и додекафонной музыке аккордов (см. концерт для девяти сольных инструментов ор. 24 Веберна, целиком построенный на этом трехзвучии, или «Ночь» из «Лунного Пьеро» Шенберга).

Для следующего анализа мы берем просто додекафонное сочинение — первую часть «Лирической сюиты» А. Берга для струнного квартета, начальный ее период:

¹ В нотном примере 27 а, б, в, г опорные звуки обозначены белыми нотами. Следует обратить внимание на полиметрическую структуру двух голосов (третьего и четвертого), выписанных на средней строчке нотного примера 15. — $\frac{8}{4} : \frac{6}{4}$.

² Впрочем, иногда эти аккорды напоминают джазовые звучания, что также не чуждо Стравинскому, даже в церковной музыке.

Allegretto gioviale

28 1 2 3

4 5 Н 6

poco pesante

7 8

a tempo

Центральный элемент додекафонной гармонии — это серия (см. начальные двенадцать высот в теме у первой скрипки), которая придает высотную связность целому, подобно тонике в обычной тональной музыке. Если предыдущие анализы начинались выяснением гармонической структуры центрального элемента системы, то в данном случае, применяя тот же самый метод, следует прежде всего изучить структуру и свойства серии.

Серия создается как ядро всей композиции и притом в расчете на определенный способ ее применения (в соответствии с намерениями композитора в отношении данного произведения, с общеэстетической и с музыкально-эстетической концепцией автора). Структура серии уже сама по себе должна содержать те композиционные звуковысотные элементы, из которых автор собирается строить все сочинение. Поэтому, проанализировав серию, мы получаем ключ к гармонии всей пьесы.

На следующей схеме показаны важнейшие тонально-гармонические свойства данной серии¹:

Вторая половина (шестерка) серии — ракоходная инверсия первой на расстоянии тритона (см. нотный пример 29 б). Так как вторая шестерка — ракоход первой, то данная серия может иметь не четыре формы, как обычно (прямой порядок, ракоход, инверсия и ракоходная инверсия), а только две — прямой порядок и инверсию. Ракоход совпадает с прямым порядком серии в транспозиции на тритон (см. нотный пример 29в), а ракоходная инверсия — с транспонированной инверсией².

Любопытная особенность этой серии Берга состоит в том, что в ней наличествуют все интервалы, возможные в пределах большой септималь, притом каждый интервал по одному разу, и ни один не пропущен. Чтобы уяснить себе это, необходимо расположить все интервалы в каком-либо одном порядке — либо толь-

¹ Цифрами обозначены интервалы в зависимости от количества полутонов в них. Есть сведения, что серия первой части «Лирической сюиты» Берга сконструирована не им самим, а его учеником Фрицем Клейном (Fritz Heinrich Klein). См. об этом в статье: Willi Reich. Versuch einer Geschichte der Zwölftonmusik. «Alte und neue Musik. 25 Jahre Baseler Kammerorchester». Zürich, 1952, S. 122, 124.

² На русском языке нет общепринятых обозначений для четырех форм серии. В настоящей работе принята следующая система обозначений: P — серия в прямом движении (лат. Primus — первоначальный); вместо P могла бы быть применена буква O — «оригинальный» вид серии.

R — серия в ракоходном движении (лат. Retroversus — возвратный);

I — инверсия серии (лат. Inversus — обращенный);

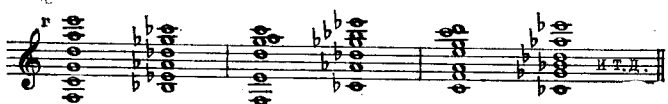
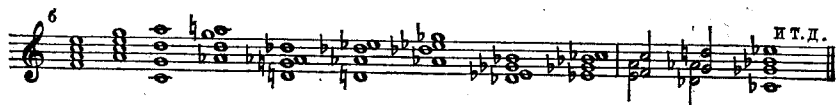
RI — ракоходная инверсия.

Преимущество такой системы заключается в ее традиционности для русской музыкальной науки (к латинским буквам обращался Танеев), а также в том, что начальные буквы латинских слов в русском произношении случайно оказываются также начальными буквами соответствующих русских слов: P — прямой вид, «прима», R — рак, ракоход и т. д.), что практически удобно и может способствовать запоминанию. Малые латинские буквы после больших (см. нотный пример 29 в) обозначают начальные звуки серии.

ко вверх, либо только вниз (см. нотный пример 29 г)¹. Вследствие симметрии равноудаленные от краев интервалы дают в сумме октаву.

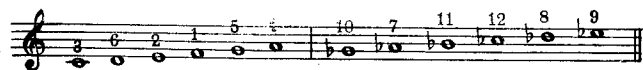
Гармонические возможности серии связаны с наличием в ней различных аккордовых сочетаний (если серию предполагается вертикализировать) и высотных их соотношений между собой. С этой точки зрения, мы находим в серии ряд аккордов — трехзвучных, четырехзвучных, пятизвучных, шестизвучных:

30*



Сопоставление шестерок «без знаков» и «со знаками» обнаруживает еще одну особенность серии, которая кажется самой неожиданной для сочинения в двенадцатитоновой технике. Серия составлена из двух диатонических гексахордов²!

31



Таким образом, уже анализ серии раскрывает некоторые важнейшие черты не только данного произведения, но даже стиля композитора. Разумеется, и то и другое дано здесь не конкретно: мы обнаруживаем большую роль терцовых аккордов, терцовости, а также элементы диатоники. Конечно, это никоим образом не предрешает ни стиливых особенностей произведения, ни его со-

¹ Ради практического удобства мы пользуемся двумя дополнительными обозначениями цифрами: $Z = 10$ и $Z = 11$.

² Диатонические гаммы, предусматриваемые серией, используются в дальнейшем развитии первой части (такты 33—36 и 62—68).

держания, ни тем более его художественных достоинств или недостатков. Серия — не тема. Но это уже показывает намерения композитора, избравшего данную серию для своего сочинения. Для нас же особенно важно, что анализ серии дает нам многое основное для понимания гармонии в разбираемой теме.

Начнем с более простого — с аккордики. Одним из простейших способов образования созвучий в додекафонном сочинении является вертикализация частей серии (см. нотные примеры 30 а, б, в, г). При наличии достаточного разнообразия интервалов вертикализация смежных звуков позволяет получить ряд различных аккордов, а их повторность (в простом виде и в усложнениях, вариантах и перестановках) способствует большей связности. Вот ряд аккордов и сочетаний из начальных шести тактов:



Многие созвучия просто совпадают с аккордами нотного примера 30 или являются неполным их видом (они помечены звездочками). Все остальные можно рассматривать как близкие по гармоническим свойствам, так как большинство из них представляет собой аккорд из серии с добавленным одним (реже двумя) усложняющим звуком.

Заметим попутно, что такого рода построение вертикали само по себе не предрешается фактом применения серии. Это не неизбежное следствие, а намерение композитора, обусловленное более широкими эстетическими особенностями его музыкального мышления. И то и другое — серия и аккордика — являются следствием также и композиционного замысла. Притом, конечно, целью художественного плана нужно считать стремление к определенному, желанному для слуха типу вертикали — как и в обычной музыке. Серия же есть промежуточная инстанция, средство, облегчающее композитору достижение его внедодекафонной, чисто музыкальной гармонической цели.

Вертикаль может и не подчиняться гармонии серии, но при анализе данного отрывка такая проблема не возникает.

Анализ аккордики показывает, что и в додекафонии верхним судьей оказывается музыкальное ухо, контролирующее все происходящие в вертикали события.

К тому же выводу мы приходим, проанализировав тональные связи между частями избранной темы. Поскольку мы имеем дело с додекафонным сочинением, придется включить в рассмотрение анализ тональных связей и тонального родства между применяемыми композитором формами серии.

Вот схема проведенной серии¹:

Такты	Серии	Инструменты
1	Q f, c—es, b	В А 2С
1—4	Q c, g—b, f	В А 2С
2—4	P f, e—b, h	1С
4—5	I h, c—fis, f	1С 2С А 1С
4—6	I h, c—fis, f	1С А В
5—7	P f, e—b, h	1С 2С А
6—8	P f, e—b, h	А В
7—8	P f, e—b, h	1С
7—9	P f, e—b, h	1С 2С
7—9	Q b, es—c, f	В
8—10	P f, e—b, h	А
8—12	P f, e—b, h	2С А В
9—12	P f, e—b, h	1С А 2С В

Уже в обычной хроматической тональности применимы даже в пределах темы фактически любые из двенадцати ступеней. Еще более свободны от ограничений высотные положения серии, содержащей все двенадцать звуков. Однако при изложении темы применяются не случайно и кое-как выбранные позиции, а определенные. По-видимому, и для этого есть свои причины. Обращает на себя внимание явное предпочтение начальной позиции (P f, e—b, h), немногочисленность остальных.

¹ Латинская буква Q в данном случае означает такое преобразование серии, которое превращает ее в ряд квинт (или кварт).

P — серия в прямом движении, I — инверсия. Разделенные знаком тире малые латинские буквы, стоящие справа от больших, обозначают два начальных и два конечных звука данного проведения серии.

Обозначения инструментов:

1С — первая скрипка

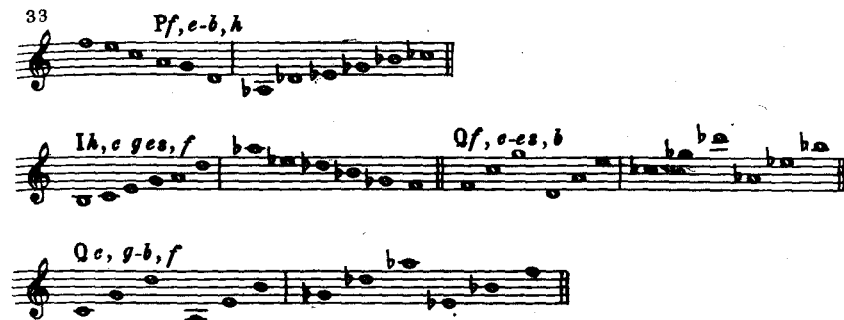
2С — вторая скрипка

А — альт

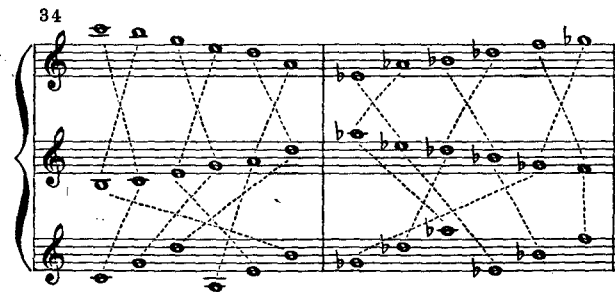
В — виолончель

Способ обозначения начальных и конечных звуков серии предложен Ф. М. Гершковичем. Обозначение начального звука серии дается в книге Ц. Когутека «Novodobé skladebné směry v hudbě». Praha, 1965, стр. 102, 110, 112, 116, 117 и другие.

В теме использованы четыре разных вида серии:



Их взаимное тональное родство выражается в наличии общих звуков и групп. Родство между Pf и его транспонированной инверсией Ih состоит в том, что каждая из шестерок (половин) одного вида серии имеет по пяти общих звуков с соответствующей шестеркой другого вида. Возьмем для удобства сравнения еще серию Pc. Звуковой состав обеих шестерок Ih полностью совпадает со звуковым составом соответствующих групп Pc. Таким образом, инверсия на расстоянии малой секунды вниз одновременно оказывается всего лишь перестановкой звуков в частях серии; то же касается серии Qc:



Подобные тональные связи нельзя считать неожиданными или случайными. В сущности, они заложены в диатоничности ладовых отношений серии и являются развитыми в новых условиях свойствами классической диатоники. Введя в серию желанные диатонические отношения и придерживаясь додекафонной техники, композитор обеспечил себе богатство ладотональных возможностей, связанных с различными модификациями серии.

Все виды серии, примененные в теме, тем или иным способом связаны с главным тоном F. И число гексахордовых транспозиций (2), примененных в данной теме, также обусловлено взаимоотношением между двенадцатиступенностью серии и семиступенностью диатонического ряда. Как показано в нотном примере

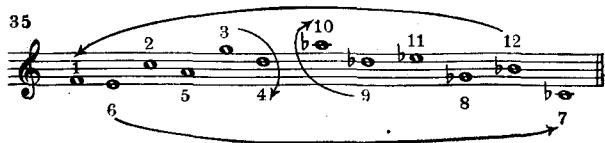
31, обе диатоники (C-dur + Ges-dur) в половинах серии оказываются неполными и, шестиступенными ($12:2=6$). И, согласно ладовым законам диатоники, возникает необходимость восполнения отсутствующего звука. Здесь так же не хватает вводного тона, как при двух функциях (например, субдоминанты и тоники) недостает третьей (доминанты).

Так как согласно диатонической логике в ближайшем родстве по звукоряду оказываются ладовые системы, лежащие квинтой ниже или выше данной, и так как, следуя ей же, нужно дополнить данную шестиступенную систему еще только одним звуком, то необходимо и достаточно всего одной транспозиции на квинту вверх, чтобы прибавить в обеих половинах по седьмому звуку¹. Обратим внимание на то, что *Ih* содержат две шестерки (звуки 1—6 и 7—12), лежащие на квинту выше соответствующих шестерок в исходной серии *Pf* (см. нотный пример 33). Иначе говоря, они находятся как бы в «доминантовом» отношении к основной тональной позиции серии.

Как видно из анализа, заведомо атональная додекафонная музыка вовсе не представляет собой агармонической и аладовой анархии, а композитора никак нельзя назвать тонально глухим атоналистом. То, чем дышит такая атональность, связано с элементами тональности, развивающимися в новых условиях.

Разумеется, здесь проанализировано далеко не все. Остались нерассмотренными даже некоторые основополагающие явления в области гармонии. Оставив в стороне ряд важных гармонических проблем, ограничимся выяснением еще только двух: вопросом о связи между основным видом серии и ее модификацией, представляющей собой цепь квинт (или кварт), и о формообразующей роли гармонии.

Анализ гармонических возможностей серии (см. нотный пример 30 г и другие) показал, что в ней заложена возможность расположения звуков по квинтам. В конечном счете это связано с диатонизмом частей серии (не случайно диатонику определяют как семиступенную систему, все звуки которой могут быть расположены по квинтам). Но начальная мелодия (у первой скрипки) обнаруживает и еще одну особенность, которая позволяет вывести квинтовую серию как производную от основной. Вследствие зигзагообразного строения мелодической линии обнажаются кварто-квинтовые связи между звуками:



¹ Полную семиступенную диатонику можно представить как сумму двух гексахордов — от I и от V ступеней.

Отсюда и происходит та странная на первый взгляд форма серии, которая обнаруживается в *такте 1* (она повторяется у виолончели в *тактах 7—9*)¹.

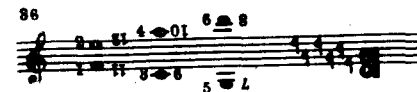
Формообразующая роль гармонии связана прежде всего с функциями элементов тональной системы. Звуковысотные (ладо-гармонические) свойства данной серии служат основой и для построения тонального целого. Любопытно, что при нашем подходе к атональности обнаруживается, что композитор, как это ни странно, придерживается главнейших, коренных принципов монотональности. При изменении чуть ли не всех средств выявления тональности он сохраняет выявляемое, то есть сам принцип тональности. Поэтому в данном случае не будет чрезмерной натяжкой пользоваться аналогиями с обычной тональностью.

Во избежание недоразумений сделаем специальную оговорку: в данной теме нет тональности, нет тоники, нет других функций, если подразумевать под ними *до — ре — ми — фа — соль — ля — си, до — ми — соль, соль — си — ре, фа — ля — до* и т. д. Но композитор пользуется материалом совершенно другой системы так, что одни ее элементы выполняют ту же роль, которую в обычной тональности выполняло тоническое трезвучие; другие — те же функции, которые раньше предназначались доминанте и субдоминанте; а вся система звуковысотных связей имеет примерно то же значение, что и классическая тональность в целом. В этом и заключается сохранение принципа классического музыкального мышления.

Мы видели, что у Бартока вследствие тритоновости тонального соотношения между частями центрального элемента резко изменились функциональные отношения (тритоновое соотношение как самое близкое). По случайному совпадению данная серия тоже обнаруживает основополагающее значение тритона (см. нотные примеры 29 б, 30 г, 31, 36 и другие). Не удивительно поэтому, что единство двух тональных элементов, отстоящих на тритон друг от друга, могло быть положено в основу и тональной структуры целого, если композитор не глух к тональным связям, тональной логике, тональному единству.

Костяком, осью тональной структуры темы служит здесь единство двух ступеней *F—H*, избранных как фундамент квинтовых рядов в двух половинах серии (см. нотные примеры 35, 30 г),

¹ Зеркальная симметрия, круговая квинтовость, битональность серии позволяют кратко выразить ее следующей формулой:



являющихся первым и последним ее звуками, и т. д. Так как они обе представляют различные стороны тоники, то могут примерно на равных правах выступать в ее роли.

Тема начинается в гармонии F (такт 2), а заканчивается шестизвучной тоникой H (такт 12). В этом заключается тональное единство темы, хотя обусловлено оно не влиянием фа мажора или си мажора, а совершенно иным родом отношений. Ассоциации с фа мажором и си мажором — не причина, а следствие созданной системы, которая не нуждается в них для своего построения и существования.

Опуская вопрос о функциях всех остальных аккордов¹, остановимся лишь на самых важных из них. «Смычковые» квинт-аккорды вступления (такт 1), как ни странно, оказываются совершенно элементарной для вступлений структурой, соответствующей классической формуле T—D (первый аккорд с основным тоном фа, последний — с до).

Очень важно соотношение кадансовых гармоний. В периоде два предложения, и каждое из них заканчивается кадансом, притом, в полном согласии с основными законами классического периода, второй каданс, как заключительный, является более весомым, тяжелым, фундаментальным по сравнению со срединным. Вот соотношение кадансовых гармоний:

37 Такт 6 Такты 11-12

На схеме видно, что заключительной тонике (такт 12) предшествует гармония, близко родственная, почти повторяющая основную гармонию половинного каданса (обозначено пунктиром). Нетрудно усмотреть в этом следование одной из коренных особенностей соотношения гармоний в классическом кадансе (доминанта срединного каданса «через голову» всех гармоний второго предложения разрешается в тонику заключительного).

Два слова об общем гармоническом развитии периода. Согласно основным эстетическим и логическим законам этой формы, второе предложение должно вести мысль дальше по сравнению с первым и достигать своей цели в виде кадансового резюме. Данный период хорошо построен с точки зрения классических законов формы. Второе предложение более сконцентрировано тематически и имеет широкий каданс, захватывающий два с по-

¹ Большинство из них рассматривается как основные аккорды с добавочными побочными тонами. Значение их устанавливается при сравнении с другими в зависимости от сходства и различия в их звуковом составе и в интервальной структуре.

ловиной такта и заканчивающийся вводноновым разрешением всех звуков предпоследнего аккорда. Второе предложение вбирает и элементы вступления (см. нотный пример 28, виолончель в тактах 7—9). Последние два звука баса (F—H) как бы кратко резюмируют развитие — это два самых важных, осевых основных тона. Гармония во втором предложении становится более неустойчивой, текучей (ср. созвучия тактов 7—9 с аккордами тактов 3—6), и тем более сильным оказывается разрешающее действие мощного заключительного каданса.

Приведенные в этой статье анализы трех отрывков из произведений Бартока, Стравинского и Берга дают представление о строении высотной системы с тремя различными типами центрального элемента. У Бартока это аккорд, вполне аналогичный классической тонике; его можно даже представить себе как сложную тонику. У Стравинского центральный элемент есть группа звуков, нечто среднее между тоникой и серией. У Берга — просто додекафонная серия.

Конкретный вид высотных связей и всей их системы в целом в каждом случае различен. Притом в других примерах мы находим все новые и новые виды высотных связей и способов их организации. В этом проявляется в высшей степени характерная для современной музыки особенность функциональных отношений — их индивидуализация. То, что может считаться функциональным законом для одного сочинения, не имеет никакого значения в другом. Это могло бы дать основания отрицать логику и связность, а следовательно, и художественное значение многих современных произведений. Подобное обвинение еще более усиливается утверждением, будто гармония новой музыки не имеет генетической связи с классической.

Предлагаемые в настоящей статье положения позволяют дать ответ на оба эти возражения.

Представляется возможным обобщить все разнообразие типов организации высотных связей не единой системой, конкретные законы которой действительны для каждого отдельного произведения (такого конкретного закона, подобного законам классической функциональности, нет), а единым общим принципом, действующим по-разному в каждом отдельном конкретном случае. Этот принцип заключается в зависимости функциональных особенностей и конкретного способа организации системы от конкретных тонально-гармонических свойств элементов системы.

Чтобы пояснить сказанное, необходимо обратиться к анализу свойств нескольких центральных элементов различного типа¹.

¹ Для упрощения мы рассматриваем свойства центральных элементов, оставляя в стороне все то, что связано с влиянием на тип системы остальных элементов, функционально зависящих от центрального.

При этом приходится подвергнуть анализу и тот центральный элемент гармонии, который принято отождествлять с абсолютизированным понятием тоники и чьи свойства считаются чем-то само собой разумеющимся и поэтому не подлежащим специальному рассмотрению. Речь идет о консонирующем трезвучии — центральном элементе классической тональной системы.

Важнейшие из свойств классического центрального элемента тональной системы следующие.

1. Наличие двух вариантов трехзвучного центрального элемента, составленного из сильнейших консонирующих интервалов.

2. Ярко выраженное различие в их ладовой окраске, происходящее оттого, что один из них совпадает с нижней частью обертонового ряда («соответствует природе»), а другой ему противоречит.

3. Вследствие консонантной природы обоих созвучий (в особенности интервала квинты) — выделение одного звука как отчетливо слышимого основного тона.

4. Терцовость структуры обоих аккордов.

Из названных свойств под влиянием определенных эстетических требований возникают основные особенности классической системы.

1. Органически свойственная ей двуладовость в виде примерно равноправного взаимоотношения обоих ладов. Безусловно, наивно выводить количество основных ладов из количества главных эмоциональных сфер, объяснять факт двуладовости отражением полярных состояний человеческой души — радости и горя. Если бы из комбинаций консонирующих интервалов могли быть получены не два, а три аккорда со сходными гармоническими свойствами, нам никогда не удалось бы доказать людям, воспитанным на трехладовости как естественном отражении трех основных эмоциональных состояний человеческой души (радости — покоя и равновесия — горя), что природа человека может быть выражена только с помощью двух из них...

2. Стабильность основного семиступенного звукоряда непосредственно связана с трехзвучностью центрального элемента. Если центром лада является двузвучие квинты (а не трезвучие), она может быть заполнена мелодически на равных правах и минорным звукорядом, и мажорным, и их диатоническими вариантами. Если же в центре лада находится трезвучие одного лада, это (в простых случаях) на основании квинтовой координации тонов исключает возможность появления диатоники другого лада. Думается, что этим объясняется известный исторический парадокс — стабилизация ладового звукоряда по мере укрепления «трехзвучной» тональности и связанное с этим исчезновение ладовой текучести, переменности, что может восприниматься нами как упрощение.

3. Сила основного тона в центральном элементе обуславливает утверждение принципа монотонального мышления. В музыке

XIII—XV веков еще не было правилом тональное совпадение начала и окончания пьесы. «У Машо по первой половине произведения совершенно невозможно предсказать высотного уровня („тональности“) окончания», — пишет С. С. Скребков. У Жоскена предсказать уже можно. Заключительной «будет одна из трех «тональностей», которые лежат на кварту, квинту или унисон от исходного созвучия или исходной «тональности» (то есть от высотного уровня первого каданса)»¹.

4. Терцовость центрального аккорда становится идеей для всех аккордов системы вообще, «оптимальным» интервалом. Все аккорды представляют собой как бы мультипликацию основного, воспроизводя его структуру на других ступенях.

5. Сила основного тона делает особенно рельефным и конструктивно значительным контраст между главным и подчиненными элементами системы. Их контраст становится важнейшим двигателем развития. Отсюда — особо важное значение устойчивости и неустойчивости.

6. Основными центрами неустойчивости, противостоящей действию основного тона, становятся два звука, лежащие квинтой выше и квинтой ниже основного тона лада. Только в силу привычки к логике тонального мышления нам не приходит в голову задаться вопросом, зачем для двух категорий — устойчивости и неустойчивости — нужны три центра. Конечно, если уж существует два центра неустойчивости, каждому из них находится в ладу такая работа, что подобные вопросы кажутся нелепыми. И все же наличие двух центров неустойчивости обуславливается не необходимостью противоположной направленности тяготений в сфере неустойчивости, а прежде всего тем, что основополагающий интервал квинты от основного тона указывает на те точки, где должны располагаться центры неустойчивости, и таких точек не одна, а две, и притом только две.

Однако если эти точки концентрации отстоят на квинту вверх и вниз от основного тона и если на каждом из звуков располагается по терцовому аккорду, то оказывается, что это соотношение таит в себе богатейшие возможности диалектического противоречия функций доминанты и субдоминанты со всеми общеизвестными формами их выражения (в частности, формула T S D T).

7. Отсюда же и иерархия тонального родства. Самыми близкими к данной тональности оказываются те, которые содержат большее число наиболее важных элементов системы. Параллельные тональности выделяются как особо близкие. Ближайшими оказываются также те, что строятся на звуках тонического трезвучия (V ступень, III ступень). Наиболее далекими оказываются те тональности, тонические трезвучия которых отстоят дальше

¹ С. С. Скребков. Принципы музыкальной формы в их историческом возникновении. Рукопись. М., 1944, стр. 122.

всего от данного, а звуковой состав лада содержит наименьшее число общих элементов (C-dur — Fis-dur и т. п.). Отсюда — модальционная система и другое.

Таким путем выводятся чуть ли не все элементы и особенности классической тонально-функциональной системы. Знаменательно, что нам удается обойти одно непреодолимое для акустического объяснения ладов препятствие — проблему минора. От натурального звукоряда мы берем только интервалы и их свойства, но вовсе не конкретный тип тонального центра (если под классическую тональность подводить акустическую базу в качестве доказательства ее естественности и опровержения всех иных систем, то такое обоснование не выдерживает уже первого испытания: с помощью акустики невозможно доказать равноправия двух ладов).

Не следует думать, что, пользуясь той же логикой выведения системы, мы и в других случаях получим похожие результаты. Представим себе, что центром системы является не консонирующее трезвучие, а аккорд доминантового вида (типа доминант-септаккорда без квинты с прибавленными побочными тонами). Каковы могут быть свойства системы?

1. Моноладовость.
2. Только мажорная окраска.
3. Хроматичность (если даже центральный аккорд диатоничен, то нельзя взять никакого другого аккорда того же типа, чтобы не выйти из диатоники).
4. Значение основного тона сохраняется в целом, но функционирование его сильно осложняется (например, тем, что основной аккорд выполняет роль не доминанты, а тоники).
5. На место терцового принципа вступает транспозиция и преобразование основного аккорда (впрочем, терцовость всех неустойчивых аккордов обычного лада также есть транспозиция и преобразование основного аккорда).
6. Коренное изменение форм тонального родства и функциональности. Транспозиция аккорда на тритон не только не является чем-то предельно далеким, но, наоборот, даже более близким, чем V и I в обычной тональности (в сущности, получается тот же аккорд, но с другим басом, на другой ступени). Аккорды той же структуры, отстоящие на малую терцию вверх и вниз, оказываются весьма близкими, а на квинту вверх (или вниз) — самыми далекими. Таким образом, некоторые из функциональных отношений обращаются в свою противоположность. Ясно также, что вся причина заключается в наличии тритона в основном аккорде, если оно действительно существенное и реально используемое свойство элементов системы.

Мы логическим путем воссоздали, синтезировали главнейшие черты тонально-гармонической системы позднего Скрябина.

А если бы центральным элементом стал интервал малой секунды, то мы получили бы совсем иные свойства системы. Очевид-

но, это был бы уже не мажор и не минор, ладовый звукоряд был бы последовательно хроматическим, закон основного тона мог бы потерять обычное свое значение (хотя это не значит, что он вообще недействителен), полутоновость стала бы принципом аккордики, в ближайшем родстве оказались бы созвучия не на расстоянии квинты, а на расстоянии малой секунды, трудно было бы ожидать обычной иерархии родства, необходимы какие-то иные средства тональной организации и т. д. (близка к описанному тональная система в пьесе Бартока № 142 из «Микрокосмоса» — «Сказка о маленькой мухе»).

По аналогии читатель легко может представить себе и свойства иных систем — целотоновой, со звукорядом тон — полутон, системы с центром в виде увеличенного трезвучия, «обиходного» звукоряда. Сюда же можно присоединить то, что сказано здесь об отрывках из «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока, из «Священной песни» Стравинского. По аналогии можно представить себе, что нас ожидает в пьесах, построенных в системах смешанного типа.

Таким образом, во всех этих случаях возможно понимание гармонии с точки зрения единого принципа. Этот принцип предполагает истолкование всех названных разнородных явлений с позиций тонального мышления, то есть мышления, основывающегося на системе звуковысотных, тональных связей¹. Хотя в музыке XX века резко усилилось значение метра и ритма, тембра, линии и т. д., но все же главную сущность музыки по-прежнему выражает именно звуковысотная организация — в широком смысле гармония.

Подведем краткие итоги всему сказанному.

Эволюция европейской тональной системы в целом связана прежде всего с обновлением ее элементов, что выражается в замещении одних конкретных элементов системы другими. Эволюция же как таковая состоит в изменении конкретных способов организации тональных связей, обусловленном непрерывно происходящим замещением конкретных элементов системы. Так как отдельные элементы (мелодические последования, аккорды, звуки, соединительные интонации и т. п.) являются непосредственными выразителями интонационного содержания музыки, то сам процесс эволюции может рассматриваться как убедительный пример постепенного изменения всей музыкальной формы в целом, тотчас же вслед за изменением музыкального содержания как первичного фактора. Только в некоторых (впрочем, довольно широких) пределах можно замещать одни элементы системы другими без однородного изменения характера функциональных отношений между ними. Некоторое

¹ В сущности, «тональный» означает то же самое, что и «звуковысотный», только в переводе с одного русского языка на другой. Однако основа сближения этих понятий — не в сходстве слов, а в общности строительного материала — высотных систем — отношений между звуками.

время еще отчетливо ощутимы автентичность и плагиальность отношений между вступающими один на место другого созвучиями. Однако по мере удаления от первичных, уже замененных другими элементов тональной системы, особенно по мере отказа от очевидной трезвучности, характер функциональных отношений столь же постепенно преобразуется, все более отдаляясь от привычных доминанты, тоники и субдоминанты. Функциональные связи сначала становятся подобиями субдоминанты и доминанты, а затем уступают место особым и индивидуализированным отношениям, которым едва ли следует давать специальные названия.

Конкретная форма, конкретный характер функциональных отношений зависят в первую очередь от столь же конкретных свойств основного гармонического материала как комплекса элементов системы (в первую очередь от свойств центрального элемента). Принцип построения тональной системы в целом в конечном счете связан с этой зависимостью функциональных свойств элементов системы от их структуры.

Если элементы тональной системы замещаются, обновляются (а это достоверный исторический факт), то законы тональной гармонии XVIII—XIX века (как бы велико ни было их значение) не вечны, а временны, не абсолютны, а относительны. Существование классической стабильной функциональной системы неразрывно связано с постоянным применением приблизительно одного и того же комплекса конкретных элементов в гармонической системе этого периода. С постепенным исчезновением, заменой этого комплекса элементов непременно должны измениться и связанные с ним особенности системы. В последующих системах законы классической функциональности действуют иным образом, поскольку преобразуются сами конкретные элементы.

Тональные функции как значения элементов тональной системы не ликвидируются и не отменяются. Они преобразуются, то есть переходят в другую форму. Это означает, что мы можем не найти больше прежних отношений доминанты и субдоминанты и не должны искусственным путем сводить новые отношения к старым. Необходимо найти новые взаимоотношения элементов в их специфических формах. Таким образом, преобразование тональных функций означает изменение отношений между элементами прежде всего вследствие перемен в структуре самих этих элементов. Другие, новые элементы (аккорды, группы аккордов и т. д.) имеют иные, новые свойства, что и ведет к другим отношениям между ними. Различные типы функциональных отношений, вероятно, имеют друг с другом нечто общее. Однако главное — это та специфическая форма, которую принимают функциональные отношения в зависимости от данного конкретного тонально-гармонического материала.

В каждом конкретном случае можно относительно точно установить принцип функциональных отношений. Но, по-видимо-

му, невозможно обобщенно сформулировать единый закон конкретной функциональной организации для всей новой гармонии в целом, подобный законам T S D T и T D S T, действительным для гармонии XVIII—XIX веков и отчасти сохраняющим свое значение и для нашего времени. По-видимому, причина этого заключается не столько в недостаточной изученности современной гармонии, сколько в различии применяемого в ней гармонического материала.

Однако если нет одного общего функционального закона, подобного формуле T S D T, то, по-видимому, есть общий принцип, служащий базой конкретных функциональных отношений в каждом отдельном случае. Это принцип функциональной зависимости между центральным элементом тональной системы и другими, производными от него. Подобно тому как в классической гармонии вся система есть нечто производное, зависимое от свойств центрального ее элемента, и в современной гармонии общая система функциональных связей в каждом отдельном конкретном случае есть производное от свойств центрального ее элемента. Но если центральный элемент классической системы всегда однотипен, то в современной музыке он может иметь самую различную структуру.

В отсутствии общего для всей современной гармонии типа функциональной системы заключается ликвидация прежней универсальной роли тональных функций. Это действительно есть конец функциональной гармонии, но только в указанном смысле (отсутствие единого конкретного функционального закона). Однако конец эпохи функциональной гармонии никоим образом не означает безразличия в области звуковысотных отношений. Уничтожаются не функции вообще, а единообразие функциональной системы как конкретной организации ладотональных связей. Наличие же и дальнейшего развитие функциональных отношений в новых условиях и новой форме несомненно; оно говорит об органической связи между старой и новой гармонией, о непрерывности линии развития европейской тональной системы.

Как видно из всего сказанного, то, что предлагается в настоящей статье, не есть новая система композиции. Это новый принцип подхода к явлениям ладотональности, исходящий из понимания ее как организованной системы высотных связей. На наш взгляд, он дает следующие преимущества.

1. Понимание современной музыки с позиций тонального мышления, когда за основу принимается не ритм, не линия, не фактура, а звуковысотная структура¹. При этом наш анализ

¹ Понимание «атональности» с позиций ладотональности (но только не в прежнем смысле мажора и минора, а на основе хроматической «омнитональности», новых «ладов») есть одна из русских традиций. Она идет, очевидно, от Б. Л. Яворского. Так, например, типично «атональные» сочинения позднего Скрябина в нашем музыкознании и до сих пор принято разбирать с точки зрения

показывает подчас густую и высокоорганизованную систему связей там, где обычно не обнаруживается никакой связи и логики.

2. Единобразие метода. Фактически для анализа Моцарта и Стравинского применяется один и тот же метод. В сущности описанный принцип, как и базирующийся на нем метод, есть не что иное, как приложение к современной музыке основной концепции лада. И. В. Способин определял лад как «систему звуковых связей, объединенную тональным центром в виде одного звука или созвучия». Предлагаемая трактовка принципа высотной организации, по существу, не отличается от такой формулировки. Различие определяется лишь допущением, что в качестве центра (центрального элемента) системы может быть не только консонирующее трезвучие. А самостоятельность диссонанса — одна из аксиом музыки XX века.

3. Практическая полезность как для понимания гармонии Скрябина, Бартока, Стравинского, даже атональной музыки (не всей), так и для освоения в преподавании гармонии и сольфеджио, ибо на основе данной концепции становится понятным конкретный вид упражнений в современной гармонии.

4. Принцип показывает действительную связь между классической и современной музыкой в виде сохранения некоторых высших законов музыкального мышления. Отсюда возможность непосредственного сравнения аналогичных гармонических процессов (при этом часто не в пользу новой музыки). Это же позволяет конкретно рассмотреть линию эволюции европейской гармонии XIX—XX веков как постепенное изменение конкретных форм организации высотных связей.

особых ладовых систем, а не как атональные. В концепции Яворского идет речь о диссонансирующей (например, восьмизвучной!) тонике, о рассредоточенной тонике, звуки которой вообще могут ни разу на всем протяжении пьесы не звучать все одновременно (см., например, анализы во второй части книги С. В. Протопопова «Элементы строения музыкальной речи». М., 1931, стр. 113, 115, 141—146, 151—155); определение тональности как высотного положения лада позволяет считать тональной всякую систему, опорные или центральные элементы которой имеют определенное высотное положение. Не без влияния этих идей русского музыковедения у Н. А. Рославца возникло теоретическое представление о новой системе звуковысотной организации на основе особых «звуковых комплексов», своего рода «синтетических аккордов» (см.: «Современная музыка», № 5, 1924, стр. 134). По мысли Рославца, эта система призвана взять на себя внутреннюю роль заместителя старой тональности и представляет собой «новый принцип „тональности“» (там же, стр. 134). Аналогичные идеи встречаются и в зарубежной музыкальной теории. Так, И. Руфер пишет, что двенадцатитоновая серия в додекафонии «представляет собой новую форму тональности — если трактовать это понятие в общем смысле как связующий и формообразующий принцип порядка» (а не в прежнем значении тональности мажора и минора; разрядка автора. J. Rufert. Die Komposition mit zwölf Tönen. Kassel, u. a., 1966, S. 102). Одна из статей Руфера так и называется: «Двенадцатитоновая серия — носитель новой тональности» («Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität». — «Österreichische Musikzeitschrift», VI, Heft 6—7, 1951, S. 178—182).