

Наконец, оригинальным приемом совмещения тематической и аккомпанирующей функций в одной партии воспользовался Прокофьев в Adagio Пятой симфонии (см. партию первых скрипок):



* * *

Мы проследили всю «генеалогию» прокофьевского многоголосия — от унисона с фразировочными различиями (зародыш многоголосия) до многоголосия с функциональной неустойчивостью (рудименты одноголосия). Во всех этих случаях мы сталкивались с взаимодействием двух противоположных тенденций: одноголосие тяготеет к разветвлению, многоголосие — к слиянию. Обе тенденции пересекаются там, где мы не в состоянии сказать о нескольких инструментальных партиях, являются ли они вариантами одного голоса или встретившимися в одноголосии различными голосами.

То и другое — следствие последовательного, до «границы противоположности», принципа вариантности: многоголосие возникает в результате варьирования одноголосия, одноголосие — в результате варьирования многоголосия; здесь вариантность осуществлена через функциональную переменность голосов.

ОБ ОБЩИХ ЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ

1. Понятие гармонии и современная музыка

А существует ли еще гармония в современной музыке? Правомерно ли вообще использование этого старомодного термина? Можно ли произносить слово «гармония», если речь идет о музыке, в которой вертикальное созвучие более не является первичным звуковым феноменом, в которой группа исполнителей на больших участках играет не вместе, а каждый из них — сам по себе, в которой, наконец, применяются звуки без определенной высоты? Тихое, благодное согласие консонирующих звуков — не правило, а крайняя редкость в нынешней музыке.

Понятие гармонии само по себе многозначно. Основные его значения в современной терминологии:

- 1) согласие различного, связь, соразмерность, порядок (общезыковое и философско-эстетическое понятие, совпадающее с исходным греческим *armonia* и русским «лад»);
- 2) объединение звуков в группы-созвучия и связанное их последование; техника композиции, оперирующая тональными аккордами как основными исходными элементами;
- 3) научная практическая дисциплина, изучающая этот аспект музыки;
- 4) отдельное созвучие, аккорд.

Первоначальное и определяющее значение термина — не музыкально-техническое, а философско-эстетическое¹.

¹ См.: Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1963; Лосев А. История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. М., 1969; Лосев А., Шестаков В. История эстетических категорий. М., 1965. Ср. также: Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel u. a. 1968, S. 19 ff).

И в применении к музыке оно значительно менялось в отношении того круга содержания, которое подразумевалось под термином². Однако при всех переменах предметов гармонии (в многоголосии — кварта и квинта, консонирующие терцовые аккорды, мягкие диссонирующие сочетания) композиционно-техническое истолкование понятия гармонии не заслоняло эстетической трактовки. Композиционно-техническое было как бы звуковой реализацией, материализацией эстетического. Достижение «гармоничности» музыкальных звуко сочетаний означает не только выполнение правил искусства, но также осуществление с помощью этих правил самой музыки как конечной цели.

Поэтому в понятие гармонии непременно входит неотъемлемый от нее оценочный момент. Не всякое «единение многого и согласие разногласного»³ есть гармония, а только такое, которое не вызывает отрицательной реакции восприятия. Отсюда и традиционное применение термина «гармония» в значениях, близких к понятиям красоты, совершенства, наслаждения, сущности музыки (музыкальности), ценности. Конечно, все они могут существовать и сами по себе, вне связи с понятием гармонии (тем более как их производящим). Но эта связь несомненна, если названные эстетические категории возникают в качестве цели «единения многого и согласия разногласного».

Существует ли этот комплекс эстетических категорий в новейшей музыке? Несмотря на все диссонансы, алеаторику, музыкальные звучания без определенной высоты, звучания немusicalных инструментов, отсутствие предписанного одного определенного порядка частей произведения и даже несмотря на отсутствие подчас самого текста произведения как точно фиксированной звуковой структуры, конечные целевые эстетические классы наиболее общего порядка, как это ни странно, в целом не исчезли, а во множестве случаев даже и не

² Свод значений термина *Harmonia* см. в статье: Hüschen H. *Harmonie*. MGG V, Sp. 1588—1614.

³ Boetius. *Institutiones arithmeticae*, II. 32. Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1966, с. 167.

преобразовались сколько-нибудь существенно⁴. И множество современных произведений, сколь бы ни изменилось в наше время понятие музыкальной красоты, создаются как прекрасное для человека, совершенное, дающее наслаждение и этим ценное творение, komponierbares как определенный, предуказываемый композитором порядок в звуках различной высоты, что не обнаруживает принципиальной смысловой противоположности к компонованию сочинений классиками на основе гармонии в собственном эстетическом и техническом понимании этого термина. Таким образом, понятие гармонии по меньшей мере в одном — эстетическом — отношении продолжает жить в современной музыке — как «порядок в звуках» по высоте (Платон). И притом «гармония» — такой термин, который возник отнюдь не вместе с той техникой композиции, за которой он закреплен в качестве школьно-технической дисциплины (метод композиции на основе трезвучной тональности), и в качестве исключительно важной философско-эстетической категории имеет возможности пережить отдельные частные свои музыкально-технические конкретизации. Поэтому не будем торопиться с отбрасыванием этого понятия и термина.

Один факт современности мы можем, однако, констатировать с полной бесспорностью — крушение старого понятия гармонии в современной музыке⁵. Гармония как музыкально-эстетическая конкретность эпох классиков и романтиков больше

⁴ Мы не принимаем здесь во внимание эстетику антиэстетики неоавангардизма, избравшего своим девизом «Все в мире есть ложь», сознательно стремящегося взорвать сложившиеся старые отношения полов, социальные связи, нормы языка, а искусство превратить в медиум для бунта инстинктов, считающего истинным только подсознательное, «не испорченное» интеллектом и общественными запретами («Будьте реалистами, требуйте невозможного!»). См. об этом в статье: Землянова Л. «Эстетика молчания» и кризис антиискусства в США. — К кн.: Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—60-х годов. М., 1972, с. 67, 69.

⁵ В наше время понятие «современность» может применяться в двух смыслах: в тесном — современность как эпоха после второй мировой войны — и в широком — весь XX век. Без специальных оговорок термин применяется в тесном смысле (хотя, естественно, сегодняшняя музыка включает в себя многое, выработанное в предшествующие эпохи, в особенности в первой половине XX века).

не существует в новой музыке нашего времени. Даже у Веберна — самого крайнего из композиторов первой половины века — старое понятие гармонии в определенной мере включено в представление о музыке. Перелом, происшедший в европейской музыке около 1908 года, привел к выработке совершенно иного ощущения музыкального, совершенно иной логики музыкального мышления. С позиций старого понимания гармонии оно — «не гармоническое мышление» и поэтому эстетически ущербное, если не сказать более. Но если история достаточно определенно отвергла второе, вывод, она тем самым поставила под сомнение и первое. Поэтому мы вновь должны исследовать понятие гармонии.

Гармония или дисгармония? Если мыслить категориями старого учения о гармонии (силой исторической инерции отождествляемого с гармонией вообще), то новую ситуацию следует определить так: гармония диссонанса, диссонантная гармония. Но эта формулировка скрывает в себе противоречие — «гармония» предполагает согласие звуков, а «диссонанс» — несогласие, так сказать, противозвучие. Неточность происходит от неприменимости исчерпавшей себя точки зрения, делящей звучания на эстетически оптимальные (консонансы) и диалектически противоположные им, контрастирующие (диссонансы). Возникший еще в античной Греции дуализм объективно-научного (математического) и субъективно-художественного подхода к оценке консонанса и диссонанса (спор «каноников» и «гармоников») никогда не предполагал, однако, сколько-нибудь заметного расхождения в том, что именно относилось к тому и другому; оба подхода всегда были лишь двумя методами мышления, двумя объяснениями, но объяснениями одного и того же факта. Нет никакой причины менять сам факт в зависимости от способов его интерпретации и в отношении современной нам музыки. И если наше ухо принимает (в соответствующем контексте) секунды, септимы и тритон (как и все их комбинации друг с другом и с традиционными-консонансирующими интервалами) в качестве вполне оптимальных звучаний, пусть и иного характера (например, возможно более напряженного), то, следовательно, оно эстетически трактует их как консонансы. Поэтому можно приведенную выше формулиров-

ку изложить иначе: гармония новых консонансов⁶.

История музыки знает подобные повороты в прошлом. Так называемое средневековое передвинуло границу между консонансом и диссонансом, а Возрождение повсеместно утвердило консонантность терций и секст, что дало коренные перемены в гармонии, в особенности последующей эпохи Нового времени. Однако происшедшее в XX веке отодвигание этой границы — не просто очередное изменение соотношения консонанса и диссонанса, так как на долю диссонанса уже не остается никакой самостоятельной группы интервалов. Гармонию XX века все еще считают «царством диссонансов» (очевидное следствие мышления с позиций старой гармонии). В действительности же оперирование сплошь одними диссонансами нивелирует качественную противоположность созвучий и вместе с этим сами категории консонанса и диссонанса, заменяя их количественной дифференциацией «сонансов»⁷. Отсюда совершенно новый режим высотных отношений, резко смещающий привычные соотношения между звуковыми связями и способами их восприятия. Прежней системы связей («гармонии») не оказывается вовсе, а на ее месте обнаруживается новое явление, музыкальная сущность которого определена еще не достаточно; ясно, однако, что оно обладает собственной внутренней организованностью, позволяющей ему быть художественной цельностью, которая функционально представляет собой какую-то аналогию к традиционной гармонии в ее отношении к старой музыке.

Естественно, что это явление, по своей важности сравнимое с гармонией в старой музыке, не могло остаться незамеченным и не оцененным по его значи-

⁶ Л. Сабанев в своих «Воспоминаниях о Скрябине» (М., 1925) рассказывает: Скрябин брал начальный аккорд «Прометея» (очевидно, *a—dis—g—cis—fis—h*) и говорил: «Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс... это тональность А. В до мажоре это будет вот что!!» И Скрябин взял звуки *до—ре—ми—фа—диез—ля—си—бемоль*» (с. 47).

⁷ Как известно, А. Шенберг трактовал диссонансы как «отдаленные консонансы» (*Harmonielehre*, 7. Auflage, S. 78), а П. Хиндемит заменил четкую противоположность консонанса и диссонанса градацией консонантности и диссонантности (*Unterweisung im Tonsatz*, 1. Teil, Mainz 1940, S. 108—110).

мости. Новое понятие, функционально замещающее традиционную «гармонию», — высотная структура. Оно сравнимо с «гармонией» по частоте применения термина в наши дни. По существу, и название настоящей статьи могло бы звучать так: «Об общих логических принципах современной высотной структуры». Таким образом, современная музыка прибавила еще один — третий — термин к тем двум, которые исторически уже обозначали систему высотных связей: 1) лад, 2) гармония, 3) высотная структура.

2. Общие принципы высотной структуры

(Музыкальная ноэтика)

Итак, раньше чем музыка будет выражать ту или иную экспрессию, тот или иной музыкальный образ, независимо от того, какой строй человеческого духа будет она собой представлять, она должна быть музыкой, то есть должна западать в воспринимающее сознание, вызывать в нем ответное сочувственное возвышающее действие, захватывать приобщением к более великому, прекрасному. Воплощает ли музыка страдание и смерть ради осуществления высокого этического идеала, или поэму любви, или остроумие и блеск комедийного сюжета, при всех обстоятельствах она не может утрачивать одного качества — особого рода одухотворенности звуков, слаженности, выражения смысловой наполненности. Музыкально прекрасное не может существовать вне музыкальной логики, одной из сторон которой является логика звуковой структуры. Поэтому раскрытие принципов гармонической логики не есть технология, оно относится к музыкальной эстетике, притом к одной из музыкально наиболее сущностных ее областей.

Обратимся теперь к более конкретному рассмотрению общих логических принципов современной гармонии.

В отличие от старой гармонии с типичным для нее единообразием терцовой аккордики и диатонических в своей основе ладовых звукорядов, современная музыка использует все многообразие диссонантных (или новоконсонантных) звукосочетаний и получаемых из двенадцатиступенности звуковых рядов. И если старое учение о гармонии могло указывать конкретные

принципы высотной структуры, построенной из столь же конкретных звуковых элементов, то сегодня этого сделать нельзя. Конкретные принципы структуры зависимы от свойств входящих в систему элементов, а они всегда различны. Поэтому общие законы связи между звуками мы должны искать на другом уровне, находящемся выше ступени звуковой конкретности. На этом уровне высотная организация предстает как частный случай музыкальной организации вообще, то есть как система общей музыкально-логической связи, взятая в отношении высотного аспекта. Так как подобная организация воплощает отношения смысла в музыке, то учение об общих законах связи может быть названо музыкальной ноэтикой (от греч. νόησις — мышление, νόημα — мысль, замысел, мышление, сознание). Рассмотрение общих законов связи в аспекте высотности, очевидно, должно относиться к музыкальной ноэтике в качестве одной из областей (наряду с аспектами ритма, метра, с тембровым мышлением и т. д.). Цель ноэтики — выяснение механизма, осуществляющего в музыке слаженность, упорядоченность, единство и взаимодействие разнообразных составных частей, дающего смысловую связанность целого.

Согласно природе предмета ноэтики категории, которыми она оперирует, более абстрактны. Главнейшие из них: система, структура, элемент, связь, функция. Не претендуя на универсальность и окончательность определений (наоборот, подчеркивая их рабочий характер), дадим здесь следующие формулировки названных понятий.

Система (греч. σύστημα — целое, составленное из частей) — совокупность расположенных в определенном закономерном порядке звуковых элементов, объединенных и взаимосвязанных принадлежностью к слагаемому или целому.

Структура (лат. structura — строение; связь, расположение, порядок) — относительно устойчивый комплекс звуковых отношений, обеспечивающих единство и качественную определенность данной системы как целого. Систему часто можно уподобить звуковому организму, а структуру — принципу его строения согласно его внутренней сущности; но во многих отношениях понятия системы и структуры почти тождественны.

Элемент — звук или группа звуков в качестве компонента системы.

Связь — качество, обнаруживающее отношение одного звукового элемента к другому (по принципу какой-либо общности либо, наоборот, дополнительной); то, что отличает объединение от простой рядоположности.

Функция (лат. *functio* — деятельность, осуществление, исполнение, соответствие, отображение; *functio* — произвожу) — смысловое значение звука или группы звуков (соответственно — и более крупных единств); роль, предназначенность элемента (осуществимая лишь через принадлежность к системе); то что «делает» данный элемент. «Функция — это существование, мыслимое нами в действии» (Гёте).

Принцип высотной структуры на уровне, не учитывающем свойств конкретных звуковых элементов, но предусматривающем любой из них, определяется так: образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента. Какая именно система отношений — это определяется не на абстрактном, а на конкретном уровне. Конечно, конкретные свойства элементов сами по себе также не предугадывают особенностей системы, однако последние образуются, как правило, с использованием первых и на их основе. Реализация общего принципа высотной структуры происходит, таким образом, уже во взаимодействии с конкретными свойствами применяемого в сочинении звукового материала.

Современная эпоха неслыханно расширила границы материала, которым оперирует музыка. И сегодня мы должны учитывать его четыре основных рода:

- 1) звуки музыкальных инструментов (и голосов) с определенной высотой,
- 2) звуки музыкальных инструментов (и голосов) без определенной высоты,
- 3) звуки электронных генераторов (с определенной высотой и без нее),
- 4) конкретные звуки (натуральные и модифицированные).

Притом все роды звукового материала не только лежат в разных измерениях и могут употребляться в

таком качестве, но в конечном счете могут быть также соизмеримыми и переходящими друг в друга рядами. Изначальная разнородность материала может уподобляться тембровым различиям более высокого порядка. Органичность включения массы новых звуков в музыку позволяет найти вызвавшую их общую магистраль развития, объединяющую генезис материала в одну линию. Логически этапы становления нового материала выстраиваются в последование:

- 1) преодоление старого диссонантного барьера, приращение секунд, септим и тритонов как самостоятельных сочетаний,
- 2) освоение всех многозвучий, вплоть до двенадцатизвучий и полных полутоновых кластеров,
- 3) эмансипация тембрового восприятия созвучий (то есть понимания их не как сочетаний высотно-дифференцированных тонов с множеством одновременных интервалов, а как единого звучания определенной краски-тембра) и построение созвучий как темброво-концептированных единств,
- 4) освоение всех тембровых созвучий, включая электронные и конкретные.

В соответствии с природой звукового материала находятся и формы его изложения. Основных форм четыре:

- 1) горизонтальная (звуки в последовательности),
- 2) вертикальная (звуки в одновременности),
- 3) смешанная диагональная (сочетание первых двух),
- 4) стереофоническая (глубинное измерение звучности).

Обобщающая категория, которая охватывает звуковые единства-комплексы при любой форме изложения, может быть охарактеризована термином группа. Целесообразно избираемые композитором для его сочинения однородные и разнородные группы являются источниками и носителями преобразования, развития, движения. Каждая из таких групп, включенная во взаимодействие с другими и составляющая вместе со всеми прочими целостную высотную структуру, становится элементом общей системы. Таким образом, в нужном нам аспекте музыкальная композиция представляет собой определенным путем упорядоченное

множество элементов, находящихся в некоторой связи друг с другом.

Дифференциация отношений между элементами имеет в своей основе наипростейшее различие: повторение и неповторение звуков. Вступая в бесконечно многообразные пропорции смещения, это различие порождает богатейшие развитые формы взаимоотношений между звуковыми элементами. Дифференциация отношений часто обнаруживает одну и ту же закономерность, которая в обобщенной форме может быть выражена следующим образом. Одна группа функционирует в качестве элемента, от которого исходит все построение высотной структуры; этот элемент центральный. Он является инвариантом, по образцу («эйдосу») которого производится много других. Центральный элемент вместе с одним или несколькими примыкающими к нему составляет основную модель высотной структуры; элементы, составляющие основную модель, могут называться главными. (Прообраз соотношения центрального, главного элементов и основной модели дан в структуре классической тональности, тоника которой — центральный элемент, триада T, S и D — главные элементы, формула TDT — или в более полном виде TSDT — основная модель лада.) Группе основных элементов противопоставляются элементы производные и контрастные. Вместо центрального может быть элемент исходный или начальный, весьма схожий с центральным по своей функции. Элементы могут быть не столь централизованными, а относительно равноправными. Комплекс элементов может быть и более полным и менее полным, сохраняя, однако, один признак — дифференциацию звуковых групп на элементы в определенном соотношении друг с другом. Действие системы отношений классико-романтической тональности: непосредственно на сравнительно небольшом участке, опосредованно — на протяжении всего сочинения (поэтому для рассмотрения системы элементов возможно избирать и небольшие относительно законченные части произведения, и все его целиком).

Основополагающее значение среди всех названных функций компонентов структуры имеет центральный элемент. Роль его в общей музыкально-логич-

еской системе вполне возможно уподобить значению тоники в классической тональности (или, точнее, тоника есть частный случай центрального элемента системы). И так же, как тоника фокусирует в себе главные технические и эстетические свойства мажорно-минорной системы, ЦЭ (центральный элемент) аналогичным образом концентрирует свойства нынешней системы мышления.

Принципиальное многообразие и разнородность материала современной музыки отражается в таком же разнообразии структуры центральной группы. Последняя выступает здесь в качестве фундамента сочинения, опорного сочетания, источника развития. Приведем образцы некоторых типов ЦЭ: аккордовая форма (пример 1А), интервал или интервальная группа (1Б), мелодическая форма — звукоряд, мотив, серия (1В):

Нередко присоединяющиеся к ЦЭ еще один (или несколько) звуковых элементов образуют вместе как бы гармоническое ядро пьесы или ее части, основную модель. Составляющие ее (обычно вместе с ЦЭ) компоненты должны считаться главными элементами (ГЭ); это как бы составной, расширенный ЦЭ⁸. Взаимоотношение ГЭ между собой либо строятся по типу контрастного дополнения (см. пример 2А), либо представляют собой первоначальное развитие ЦЭ и сложение его, вместе с его повторениями согласно из-

⁸ Прообраз этого соотношения в старой музыке — соединения аккордов в аналогичных основных моделях у Римского-Корсакова (см. его «заготовки» для сочинений в томе IV доп. Полного собрания сочинений, М., 1970).

бранному способу видоизменения, в микроструктуру-модель (пример 2Б). Двенадцатитоновая серия, представляющая собой ЦЭ, в связи с ее многозвучностью, обладает обычно свойством также и основной модели (так, серия А. Шнитке в примере 1В содержит взаимодействие зеркально симметричных шестерок 1—6 и 7—12):

О. Мессиян. «20 взглядов», № 3

Б. Тищенко.
I концерт для
виолончели с орк.
т. 1—91

Остальные элементы структуры соотносятся с ЦЭ и ГЭ как тема со своим развитием (где результатом развития может оказаться и введение контрастной темы).

Производные элементы (ПЭ) — как бы вариации на ЦЭ (или ГЭ), на его полный вид (пример 3А), частичный (3Б) или, наоборот, расширенный (3В):

С. Прокофьев
«Мимолетности»,
№ 2, т. 1

т. 7—8

И. Стравинский. «Тилим-бом»
т. 1—4 → т. 5—16

И. Стравинский «Весна священная»
(«Вешние хороводы»)
и. 49 и. 53

Контрастный элемент (КЭ) обычно является следствием варьирования исходных элементов, переходящего границу сходства (пример 4А), либо внешнего сопоставления элементов, однако заключающих родство между собой (4Б). Наиболее крайнее выражение внешнего контраста — стилистическое несоответствие (4В):

А. Берг
«Воццек», III акт
Т. 319—320

И. Стравинский. «Весна священная»
(«Поцелуй земли», вступление)

т. 4, 6—8, 9, 20—24

Lento $\text{♩} = 42$

А. Парт. «Коллаж на тему ВАСН»,
2 часть — «Сарабанда»

Ob. 1 2 3 9 10

Cemb., Archi p

Piano Archi

*) Играть все 12 ступеней между указанными нотами.

Взаимодействие элементов и осуществление их функций (в особенности ПЭ и КЭ) оказывается возможным лишь при условии постоянного поддержания их связи между собой. При многообразии структур в звуковых группах опасность бессвязности особенно велика. Отсюда особое внимание к способам связи между элементами. Связь реализуется прежде всего на основе повторения — звуков, интервалов, звуковых групп, способов размещения звуковых элементов и т. д., а также на основе взаимодействия с невысотными параметрами (тембром, ритмом, числом голосов, динамикой, артикуляцией).

Систематизируем некоторые важнейшие виды родства между элементами, выражаемого теми или иными приемами. Наиболее элементарный способ связи —

простое повторение (пример — тема Петрушки из балета Стравинского «Петрушка», картина 2, цифра 51, такты 1—9). Отсюда столь типичное для гармонии XX века оstinato. Точное повторение (как и прочие виды) сохраняет свое значение и на расстоянии (например, заключительное созвучие в № 8 «Афоризмов» Д. Шостаковича $cis - d^1 - fis^1$ замыкает пьесу тем, что собирает вместе все три звука, начинающих трехголосный канон в каждом из трех голосов, притом воспроизводит их в тех же октавах). Почти столь же элементарный прием — смещение, повторение на другой высоте; сюда относится и типичный для гармонии XX века (начиная с Дебюсси) параллелизм. К особым видам целостного повторения мы относим обращения, включая в это расширяемое понятие не только перестановки звуков аккорда, но и изменения, дающие вторую, третью и четвертую формы серии: инверсию (I), ракоход (R) и ракоходную инверсию (RI); см. пример 5. Специфический признак обращения — сохранение цельности подразумеваемой звуковой структуры:

И. Стравинский. «Орфей»,
pas d'action.

5 (A) 2 11 15

mf sub.

(B) Fgis Ic Pdis Idis Pc Ig

Далее следует разного рода варьирование — перестановка и смещение частей (пример 6А), частичная замена в составе группы (6Б, ср. 3А), наложение (6В), деление на части либо выделение частей (6Г), соединение в одновременности прозвучавших ранее отдельно друг от друга структур или их частей (6Д, ср. с 3А) и так далее вплоть до перехода варьирования в разработку заданной группы (или нескольких групп):

И. Стравинский
«Весна священная»
{«Великая священная пляска»}

А. Скрябин. V соната

Всп.

С. Слонимский. «Виринея», карт. 4, сцена III

Схематически:

48 51

ff cant. thro.

С. Прокофьев.
А. Скрябин. «Мимолетности», № 2 Конец пьесы
9 соната

ПЗ

пол-
ный
вид
заклю-
читель-
ный
аккорд

Новая ступень удаления — превращение одного элемента в другой с сохранением связи (мутация или метабол, см. пример 4А), либо без сохранения (интерверсия в примере 7), а также введение собственно КЭ с возможной связью по принципу дополнительности (например, в пьесе Ч. Айвза «Вопрос без ответа»):

О. Мессиян. Ile de feu II

интерверсия:



В результате вся композиция предстает как совокупность элементов, различным образом, в различных отношениях и в различной степени связанных друг с другом на основе наиболее элементарных факторов тождества и различия (повторения и неповторения). Грубо схематически:

$$a \ a_1 \ a_2 \ a_3 \ . \ . \ . \ . \ . \ . \ a_n (=b)$$

$$\alpha \ \alpha_1 \ \alpha_2 \dots \beta \ \beta_1 \ \beta_2$$

Принцип связи элементов между собой — измененная повторность. Схематически: $a_1 = a + m$, где $m = -\frac{a}{n} + \frac{b}{n}$; $a_2 = a + m_1$, где $m_1 = -\frac{a}{n-1} + \frac{b}{n-1}$, либо $\frac{a_2}{a_1} \cong \frac{a_1}{a}$ и т. д.

Цепь целенаправленных изменений в структуре элементов образует количественные ряды (то есть ряды однокачественных элементов, расположенные по принципу однонаправленных изменений, где каждый последующий член ряда отстоит дальше от исходного, чем предшествующий ему в данной цепи). В схеме ряда цифры 1, 2, 3... при этом обозначают не порядковые номера элементов того же качества, а постепенность убывания исходного качества, либо, соответственно, нарастания определенного другого.

Образование количественных рядов (они могут идти одновременно в различных направлениях) есть частное проявление многослойной и многоступенной градации элементов, которая предполагает аналогичное упорядочение всех параметров и аспектов музыкальной композиции. Например, градуируются сами

контрастные элементы, плотность звучания, ритмическая подвижность, регистровка, тембровая структура, степень стабильности структуры и т. д. В классической функциональной тональности подобная градация охватывает сложным путем все основные созвучия (исходная точка — ЦЭ-тоническое трезвучие; первый пояс отдаления, в противоположные стороны, — S и D; второй пояс отдаления — параллели и «созвуки вводной смены»; далее —двигаемые гармонии побочных доминант и субдоминант и т. д.).

Градация элементов с наибольшей очевидностью обнаруживает упорядочивающую («гармонизирующую») роль числа, с древнейших времен считавшегося сущностью гармонии. Осуществляющие градацию количественные («количественные») ряды — не что иное, как числовые прогрессии. Градация есть размерность звуковых величин. Величина, на которую отличается один элемент количественного ряда от смежного, выполняет роль меры величин ряда. Со-размерность элементов-величин дает возможность восприятию двигаться по количественному ряду. Это движение, складывающееся из элементарных различий «ближе — дальше», «вперед — назад», «вверх — вниз», «менее — более» и тому подобных, ощущается как смысловая дифференциация элементов, как логическое начало, как материал, с помощью которого может выражаться мысль — музыкальная мысль. Тем самым количественный ряд из отвлеченно-формальной структуры превращается в категорию содержательную, экспрессивную, в функциональный ряд. Бескачественность числа позволяет ему с равной легкостью быть упорядочивающим фактором любого из музыкальных параметров — ритма, тембра, динамики, темпа. Числовые прогрессии есть единственный универсальный фактор порядка, слаженности в музыке.

Совокупность функционирующих элементов, дыхание нарастаний и спадов, внутреннее движение есть уже признаки живого музыкального организма, а траектория движения обрисовывает контуры музыкальной формы (музыкальное мышление на уровне цельной формы, однако, не входит в проблематику данной статьи).

Таким образом, основная проблематика новой гармонии:

- 1) избираемые для композиции элементы и их свойства,
- 2) способы связи элементов между собой,
- 3) градация элементов,
- 4) целостная организация элементов.

Следующие далее анализы предназначены для пояснения изложенных выше общих принципов высотной структуры. Примеры выбраны из сочинений русских советских композиторов с вынужденным расчетом, чтобы отрывки представляли высотные структуры по возможности наиболее различных типов.

3. Тональная гармония

Современная тональная гармония резко отличается от того, что фигурирует под тем же названием в эпоху венских классиков и романтиков. Сохраняя какие-либо из компонентов старой тональности — оперирование с трезвучным материалом, принцип основного тона, диатоничность звукоряда, функциональный двучлен D—T, — нынешняя тональность, однако, не пронизана тем отчетливым тяготением к тонике, которое в совокупности с прочими свойствами составляет характерную особенность тональности XVIII—XIX веков. Фактически мы имеем дело в большинстве случаев с системой смешанной, достигающей собственных целей с использованием средств, принадлежащих другим системам.

К собственно тональному принципу присоединяется обычно либо микросерийность, либо симметричные или несимметричные лады с их собственными закономерностями, либо линейность, либо какой-нибудь особый принцип. Отсюда частая разноплановость гармонических элементов, которые, будучи взятыми отдельно, образуют относительно независимые друг от друга функциональные ряды.

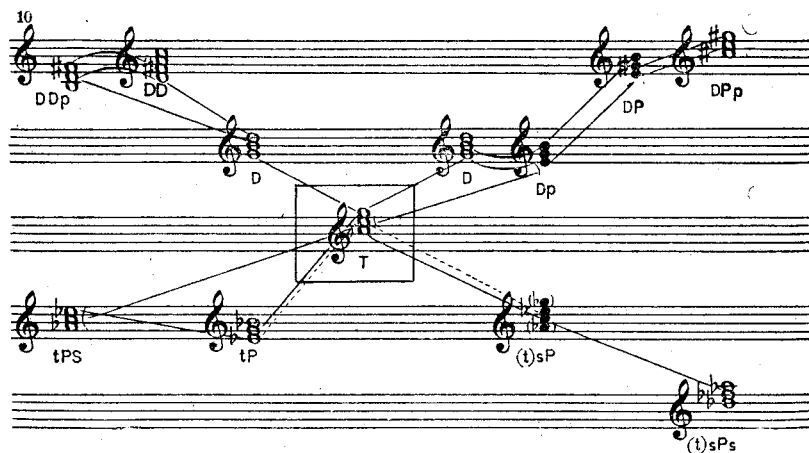
Но для нас представляет интерес и такая современная гармония, которая непосредственно сохраняет звуковые элементы старой классической системы.

С. ПРОКОФЬЕВ. СИМФОНИЧЕСКАЯ СКАЗКА ДЛЯ ДЕТЕЙ «ПЕТИ И ВОЛК» (1936), ТЕМА ПЕТИ (упрощенное изложение)

Для детской сказки, в особенности для характеристики главного ее героя Прокофьев избирает «детский мир» гармонических элементов — длительно звучащие чистые трезвучия (преимущественно мажорные), безмятежную диатонику, «школьные» гармонические соединения: V⁽⁷⁾—I, IV—I как основные модели. Веселая, лукаво-улыбчатая музыка рисует мальчика Петю, пионера, из тех, которые «не боятся волков».

Гармонические элементы связываются между собой на основе генерируемых ими диатонических звукорядов, а также, непосредственно, с помощью имеющихся в них общих звуков:

Градация элементов в данном случае совпадает с внутритональным и межтональным родством в системе хроматической тональности (допускающей существование в пределах данной тональности любого аккорда на любой ступени хроматической гаммы, так же как и отклонение к любому из них). Ближайшие к тонике ступени здесь — V (G-dur, т. 8 и повторение), далее — н III (Es-dur, параллель к минорной тонике, т. 4—6 и повторение); они окружены собственными примыкающими к ним родственными гармониями. Наиболее далекая от тоники — ступень полутонотом выше ее, в которой совпадают значения н II (по введению: звуки $g-a-h-c \rightarrow des$) и VI (по выведению: звуки $cis-dis-e-fis \rightarrow g$). Совпадение энгармоничных диезного и бемольного значений — обычное явление в нынешней тональности. По своей структурной функции эта гармония тождественна неаполитанской (но только с минорной окраской) и функционально как бы замещает отсутствующую в теме субдоминанту. Схема родства:

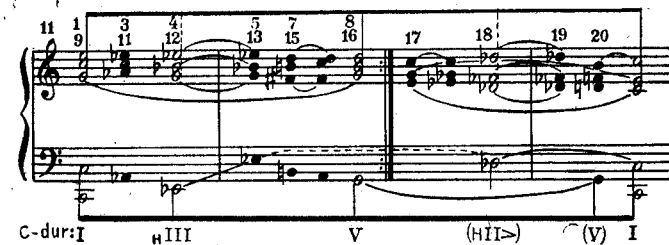


(буквы T, t, s, P означают мажорную и минорную тоника, минорную субдоминанту, мажорную параллель и т. д.; увеличение числа букв приблизительно пропорционально степени удаленности от тоники согласно градации тонального родства⁹; линии соединяют общие

⁹ Сознывая неудобства, возникающие из-за отсутствия знаков большетерцового родства (M, W), мы все же не будем усложнять объяснения их введением.

звуки; черными нотами обозначены гармонии хотя и фигурирующие в нотном тексте, но мало заметные).

Наконец, целостная организация элементов подчиняется здесь общеизвестной логике гармонической структуры в простой песенной форме (a a b). Ограничимся схемой структуры¹⁰:



Д. ШОСТАКОВИЧ. ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ СИМФОНΙΑ (1969), ПЕРВАЯ ЧАСТЬ, DE PROFUNDIS

Заглавная часть Четырнадцатой симфонии Шостаковича имеет два параллельных ряда структурных элементов: 1) элементы тональные и 2) элементы микросерийные. Тональные элементы представлены гармониями g-moll — тоникой, доминантой, субдоминантой, прочими вводными, прилегающими, линейными гармониями, далее отклонениями и модуляциями. Функциональный ряд имеет здесь ту же градацию, что и обычно, поэтому сам по себе пояснений не требует. Микросерия представлена малой терцией с двумя основными ее вариантами. Функциональный ряд (то есть ряд системных значений) микросерии будет объяснен несколько ниже. В примере 12А указан общий ЦЭ; в 12Б — ГЭ: а=тональный центр, тоника, b=микросерия (очевидная часть ЦЭ), с=первая мутация, вариационное расширение b с помощью вспомогательного полутона и возвращения первого звука (напоминает Dies irae; структура группы в полутонах=1.2), d=вторая мутация, также вариационное расширение b с помощью проходящего звука (структура группы — также 1.2):

¹⁰ Значение центрального элемента классической тональной системы, на наш взгляд, превосходно раскрыто в трудах Х. Шенкера, некоторые приемы аналитической техники которого мы здесь используем.



Появившись в составе минорного трезвучия, малая терция и ее производные сохраняют оттенок скорби, свойственный терцовому тону минора. Развиваясь на больших протяжениях и взаимно усиливая друг друга, минор и малотерцовость создают то сгущение мрачного колорита, которым характеризуется экспрессия *De profundis*.

Функциональный ряд микросерии регулируется двумя закономерностями: 1) влиянием тональности с ее тонико-доминантовым остовом (основной моделью) и 2) действием симметричных (равноинтервальных) прогрессий. Интервал смещения в прогрессии обуславливается структурой самой микросерии: сцепляясь друг с другом, проведения микросерии (b) приходят в исходное положение либо слитным, либо раздельным соединением в цепи — по типу:



Оба ряда — малотерцовый и большетерцовый — используются, преимущественно второй из них.

Скрещивание двух закономерностей усложняет градацию, делая ее неоднородной. Функциональный ряд малых терций (элемент b) представим следующим образом:

$b - g$ = центр, тоника, $f - d$ = доминанта, $es - c$ = субдоминанта,

$b \text{ ges } d \text{ b}$ = тонический большетерцовый ряд,
 $g \text{ es } h \text{ g}$

$f \text{ des } a \text{ f}$ = доминантовый большетерцовый ряд,
 $d \text{ b } fis \text{ d}$

$es \text{ ces } g \text{ es}$ = субдоминантовый большетерцовый ряд,
 $c \text{ as } e \text{ c}$

$f \text{ d } h \text{ as } f$ = доминантовый малотерцовый ряд,
 $d \text{ h } gis \text{ f } d$

В пределах каждого замкнутого ряда функционально определяющими являются крайние члены. Основная модель для микросерии — терцовая цепь; модель структуры — объединение и взаимопроникновение обеих частных моделей.

В малом плане модели действуют следующим образом (схемы Б—В)¹¹:



Аналогичным образом дело обстоит и в каждом из остальных разделов. Не приводим анализов в целях сбережения места.

Принцип структуры крупного плана определяется движением от исходной точки к целевой на различных уровнях — в масштабе всей первой части симфонии, ниже — в масштабе крупных разделов, еще ниже — в рамках малых построений. В следующем примере приводится гармонический план первой части целиком. Сравнение соответствующего построения с примером 13 дает возможность конкретно представить уровень,

¹¹ В тактах 1—5 проводятся все двенадцать звуков.

на котором делается схематический план. В соответствии с природой гармонического материала, план дается двухслойным — сверху выписана микросерийная, снизу — тональная структура (примеры 14А и Б). В схеме 14В указаны наиболее важные опорные гармонии, составляющие костяк высотной структуры целого:

14А: Piano arrangement, measures 1-33. Labels: T, D, g-moll, I, V, IV=V.

14Б: Piano arrangement, measures 34-71. Labels: T, S, IV, V, I.

14В: Melodic line, measures 1-59. Labels: T, D, T(S), T, I, IV, VI.

4. Так называемая свободная атональность

Атональность — понятие без позитивного содержания. Обозначаемое им обычно отсутствие мажорно-минорной системы само по себе еще ничего не говорит о конкретной высотной структуре. Общая основа так

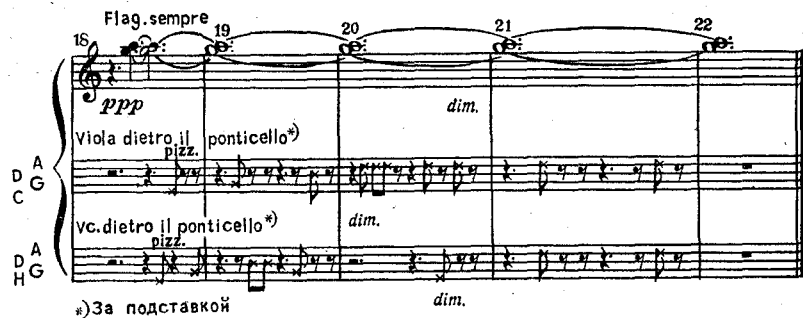
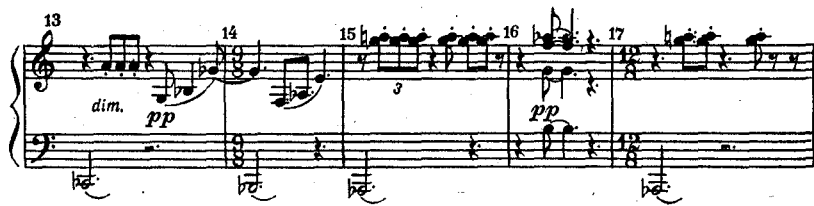
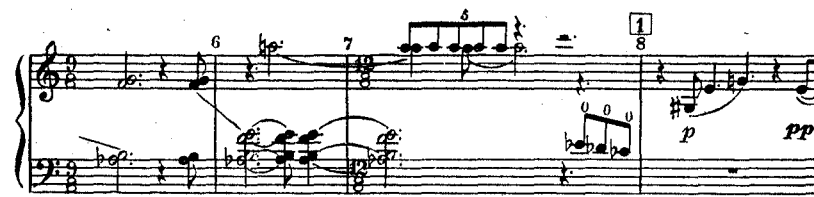
называемой атональности — двенадцатиполутоновая система, каждый звук которой понимается как самостоятельная ступень. Выбор же звуковых элементов и способы их организации не связаны сколько-нибудь определенными ограничениями и поэтому не могут быть предусмотрены заранее. Единственное условие, не дающее относить атональную гармонию к какому-нибудь виду тональной, это применение двенадцатиступенного материала, не зависящего от тональной семиступенности.

Под названием «свободная атональность» скрывается много разных структурных типов, совершенно не однородных по своей внутренней сущности. Можно условно выделить несколько наиболее важных из них: диссонантная тональность, сонорика, микросерийность и основанные на мелодических группах полифонические структуры, системы с полутоновыми полями, свободно применяемые и насыщенные диссонансами неональность и неомодальность. Среди них часть — структуры замкнутые, наподобие тональных, часть — незамкнутые. С точки зрения градации элементов различие состоит в различной направленности линий развития — к возвращению в исходное состояние или к новому состоянию.

В качестве примеров рассмотрим два типа — диссонантную тональность и систему с полутоновыми полями.

Р. ЛЕДЕНЕВ. ПЬЕСА ДЛЯ АРФЫ, ДВУХ СКРИПОК, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ ОР. 16 № 6 (1965—1966)

Adagio (♩ = 50)
pp
con sord.



В пьесе один строительный элемент — начальная пьезвуковая группа (пример 16А). Он делится на несколько двух- и трехзвучных, играющих в дальнейшем роль комплекса главных элементов (16Б):



Свойственная композитору сдержанность выражения и концентрированность мысли ощущаются здесь в виде суровой сумрачной экспрессии основной группы, звучание которой не лишено, однако, некоторой остроты (главным образом идущей от тройки $gis-h-g^1$).

Образование функционального ряда находится под сильнейшим влиянием тонального принципа. Начальная группа функционирует так, как если бы она была тониной. Отсюда роль одновысотности: высотный уровень начальной группы — ЦЭ — есть «тональность» пьесы (термин «тональность» мы применяем в узком смысле — высотного положения тоники, здесь соответственно — уровня ЦЭ). Таким образом, функциональный ряд складывается под действием двух — обычных тональных — факторов: 1) смещения элементов по высоте и 2) вариаций группы. Общая система значений элементов («функциональная система» атональной структуры) получает следующий вид:

- А. ЦЭ 1) группа а (от звука gis) в горизонтальной форме (т. 1—2),
- 2) то же в вертикальной форме (т. 4—7),
- 3) части ЦЭ (группы b, c, d, e) на главной высоте: e_1 в т. 12—13, звуки I—III—IV в т. 15, 17, d в т. 18—22,
- 4) перестановка звуков ЦЭ: II—III—V—I в т. 16.

Б. Транспозиция частей ЦЭ (группы c)

- 1) в т. 13—14 (от $gis-h-g^1$, представленных в т. 12—13 как $as-g^1-Ces$) вниз на полутон ($g-b-ges^1$) и еще на тон ($f-as-e^1$).

В. ПЭ в т. 2—3 (=мутация ЦЭ в функции контраста)

- 1) частичная замена в составе группы а: перестановка в группе с, точное повторение d, вставка между звуками группы b, замена е очень далеким вариантом, фактически — новой структурой (e_2 = группа 2.1 вместо 2.2).

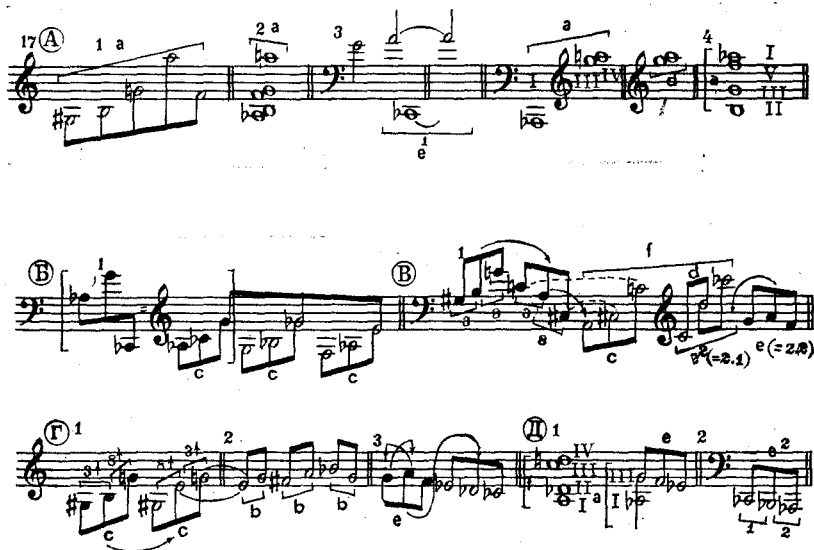
Г. Дальнейшая инверсия группы с в т. 8—11

- 1) ракоходная инверсия группы с в т. 8
- 2) ее деление (=превращение с в b) в т. 8—9, 9, 10—11
- 3) инверсия и транспозиция группы е (= e_3) в т. 7.

Д. Мутация ПЭ в т. 11, 12

- 1) ПЭ в вертикальной форме (без V) превращается вновь в вариант группы а (остов — звуки $as-g^1$ = ЦЭ I и III — и группа е тоном ниже).
- 2) группа e_2 (2.1) излагается ракоходно и в увеличении в т. 13—15 (симметрично сходному мотиву арфы в т. 7).

Схематически:



Крупный план гармонической структуры: первая часть (т. 1—7) — период из двух предложений (3+4 т.) со сходными началами и с разными окончаниями. ПЭ заключает с ЦЭ один общий звук: a^2 — самый высокий в первой группе и А самый низкий — во второй). Кадансирующие звуки арфы в т. 7 дополнены по отношению к целотоновости групп е и e_1 :

h - a - g - f - es - des - ces

В первой части использованы 9 различных звуков (две пятизвуковые группы с одним общим звуком, 5+5—1).

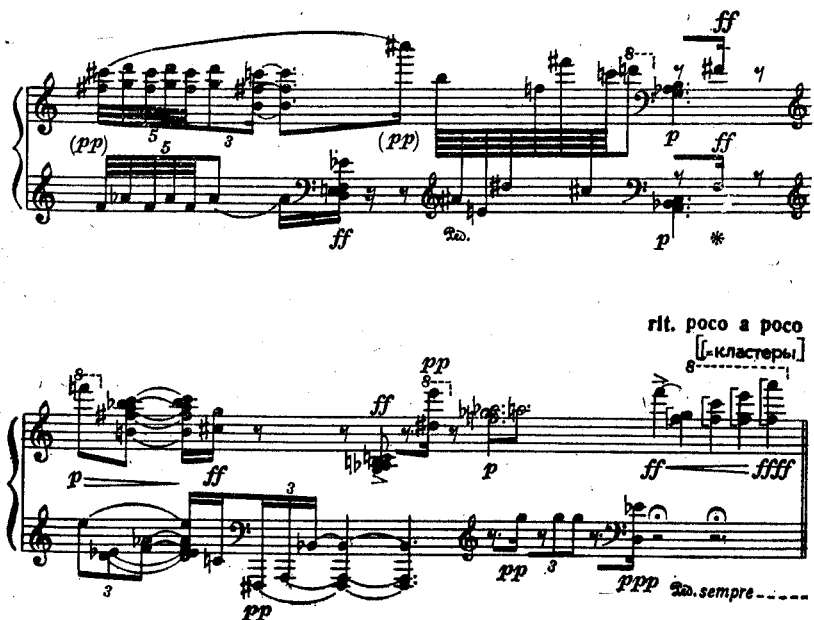
Неиспользованные звуки e , fis и b — направляют развитие середины (т. 8—12): три примененные в ней терции —

$e-g$, $fis-a$ и $b-g$

(т. 8—11) начинаются ими. Переход к репризе выражается в стремлении установить остовный интервал ЦЭ: $as-g^1$ (= $gis-g^1$), т. 11—12. Реприза (т. 13—17) объединяет материал первой части с линией нижних звуков группы малых терций из середины (звуки $e-fis-g$ ракоходно см. в качестве вершин мотивов с в т. 12—14; ср. с примером 17 Б 1). Перестановка звуков в т. 16 функционально замещает контрастирующую группу ПЭ тактов 2—3. Кода (т. 18—22), выражающая уход, растворение, угасание, выполняет этот эффект и гармонико-сонорными средствами: в тихих флажолетах замирают звучания III—IV тонов ЦЭ, а призрачные щипки за подставкой имитируют ритмические тени главных мотивов.

А. КАРАМАНОВ. ПРОЛОГ (ИЗ ЦИКЛА «ПРОЛОГ, МЫСЛЬ И ЭПИЛОГ», 1963)





ЦЭ структур подобного рода — двенадцатизвучие. Система может быть определена как несерийная додекафония. Двенадцатитоновый метод композиции включает два компонента: 1) использование всех двенадцати звуков полутоновой гаммы и 2) принцип серии. Принцип несерийной додекафонии и состоит в стремлении заполнять двенадцатизвучковые полутонковые поля, но не соблюдать избранный серийный порядок интервалов. Особенность пьесы Караманова — в импровизационной свободе структуры, в стремлении к идущей сплошным потоком неповторяемости групп, к полной раскованности, стихийной необузданности экспрессии.

Способ изложения ЦЭ, однако, таков, что собственно кластерное «пикнонное» расположение звуков почти нигде не достигается, хотя пары, тройки звуков все время даются в остром соотношении (малые ноны, малые секунды, большие септимы), а местами они сгущаются в 4-5-6-звучия. Согласно природе ЦЭ сгущения и разрежения плотности созвучий становятся новым сильным фактором структуры, чисто сонорного характера, и образуют пусть и весьма элементарную, но очень за-

метную линию — своеобразный функциональный ряд. Линия всякий раз направлена от немногозвучных либо арпеджированных (разбитых, обозначение: { }) комплексов к полноразвучным и неарпеджированным. Общее членение совпадает с авторским разделением на строки; первые три строки (I—III) выдерживаются почти на одном уровне плотности, последняя (IV) решительно превышает их и тем закономерно завершает структуру в целом. Схема линий плотности (на основных строках указаны созвучия из полутонов и их производных):

I	2 2 3 2... 3	2	[5]	{2+2}	1 1	[a]
II	3 1 2 {2 2 2 2 1}	{2+}	[5]	1 1	1 1	[a]
III	2+2 2 1 4	{2}	{2}	{2}	3 [6]	2 [b]
IV	2+2 + 4 2+2 2 4	2	{5 2 1 3 8 12 17}	17	[c]	

С аккордовой плотностью взаимодействует линия динамики, однако обе линии не идут параллельно, а в III строке даже расходятся (пассаж ff в начале II строки условно принимается за три единицы, как имеющий начало, середину и конец; несоизмеримость пассажа с отдельными акцентами не позволяет дать точного сравнения):

I	ff	111	1 1	1	[= 6]	[a]
	p - ppp	111	1	111	11	
II	ff	111	1		11	[≅ 6]
	p - ppp	11		1111		[a]
III	ff		1		1	[= 2]
	p - pp	111		1	111	[b]
IV	ff - ffff		1	1	11111	[= 7]
	p - ppp	1111	111	111111		[a]

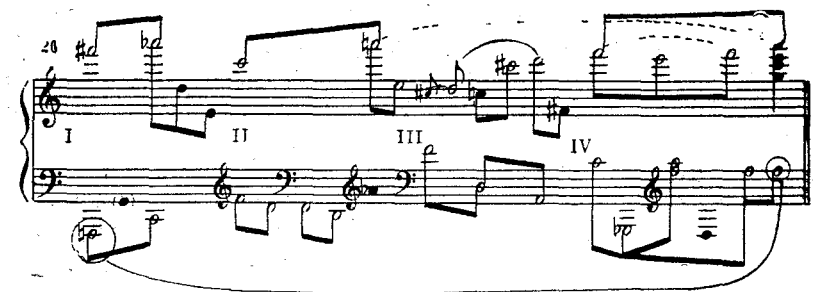
Тяготеющее к кластеру двенадцатитоновое поле образуется в начальных двенадцати звуках: *f—fis—dis—e—gis—g—a—h—c—b—des—d*. Однако структурно это не совпадает ни с quasi-мотивными группами, фразами, ни с динамическим членением (вторая quasi-мотивная группа начинается от девятого — десятого звуков). Начальное расхождение полутонового поля с общим членением обрисовывает общую идею высотной структуры — применение кластеров с числом звуков, произвольно отклоняющимся от двенадцати, естественно, большей частью в сторону уменьшения. Реально применяемые полутоновые группы находятся в приблизительном соответствии с членением музыки на мотивные группы, фразы. Начальная группа из семи звуков (*f—fis—dis—e—gis—g—a*) становится в контексте главным элементом, развитие которого дает ряд производных. В строках I—II группы получают довольно крупными, многозвучными (от 7 до 15 звуков). Начальная группа варьируется путем прибавления звуков. На третьей строке становятся меньшими (5—9 звуков). Четвертая содержит группы в 7, 8 и 13 звуков и завершается «кластерным кадансом», где звуки впервые собираются вместе в собственно полутоновое созвучие (без перенесения звуков в другие октавы), причем в самом последнем кластере число звуков (17) превышает все, что встречалось до сих пор:

I	7	11	9	(3 группы)
II	15	11	3+2	(2 группы и эхо-дополнение)
III	4+4	5	9 8	(4 группы)
IV	13	7	13 1	—3 —8 —12 —17 (3 группы и дополнение)



Несколько вышеуказанных параметров (плотность, динамика, распределение кластеров по фразам) обрисовывают общую линию функционального ряда. Она образует три участка, по строкам: I—II, III, IV. Первый участок (I—II) — волнообразное движение, с относительно плавными колебаниями в обе стороны от среднего уровня. Второй (III) — общее понижение линии (внутри второго участка еще более плавные колебания). Третий (IV) — возвращение уровня первого участка, с более резкими колебаниями движения и решительным заключающим превышением в самом конце.

Наконец, некоторый рисунок линии дают и собственно высотные соотношения. Гармония пьесы в целом — род сонорики. Феномен основного тона здесь не имеет существенного значения для структуры, он не является здесь формирующей силой. Однако его можно все же считать определенным ориентиром для распределения высот в кластерных группах. Линия высот здесь не сплошная и крепкая, а прерывистая, контурная. Но все же она есть, и мы узнаем ее в узловых пунктах в звуках крайних голосов или подчеркнутых отдельных звуках:



Разумеется, ни о каком F-dur здесь не может быть и речи. «Пролог» — типичная сонорно-атональная композиция. Тем не менее опорные тоны недвусмысленно

обрисовывают контуры quasi-тональных линий, проходящих между блоками кластерных групп и отделяющих их один от другого. Заключительные кластеры являются обобщением гармонии пьесы не только в отношении полутонового состава созвучий, но также как собирание всех наиболее значительных звуков пьесы: *f—(g)—c—e—a* («новый консонанс», просвечивающий сквозь кластерное наполнение):



5. Серийность

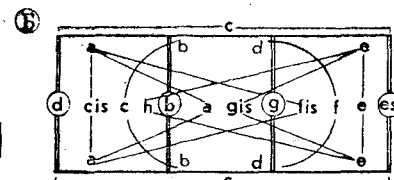
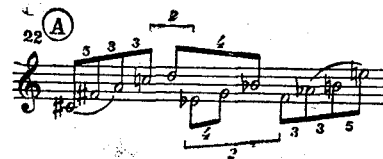
Додекафонно-серийный метод композиции исследован много подробнее, чем новая тональность, новая модальность, так называемая атональность и еще ряд методов и типов композиции. Но, несмотря на это, функциональный ряд элементов устанавливается здесь всякий раз индивидуально. Лишь часть компонентов функционального ряда может быть указана заранее во многих случаях (например, большой вес начального и конечного звуков серии, также одной из форм серии, обычно начальной). Основная же масса связей и система градации как целое устанавливается в зависимости от факторов, не предсказуемых заранее, — от свойств избранной серии (например, от внутренних повторений групп в ней), от свободно вносимого способа обращения с серией, от задуманного распределения необходимых для выражения композиторского замысла контрастов и т. д. Поэтому можно сказать, что серийная структура, как правило, создается индивидуально в каждом сочинении и функциональный ряд образуется фактически столь же свободно, как и в свободной атональности. То, чем резко отличается додекафонная серийность от всех прочих типов современных высотных структур, — это наиболее организованный и систематизированный способ связи, обеспечиваемый беспрепятственной повторностью серии. Остальная проблематика

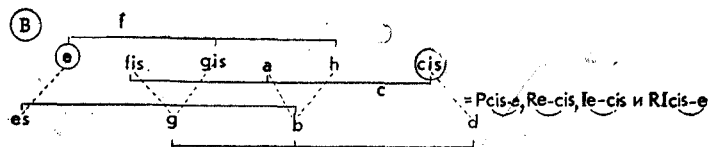
высотной структуры сама по себе примерно та же, что и в несерийной композиции.

Серия есть одновременно: ЦЭ додекафонной композиции, совокупность ГЭ и образуемая их сочетанием основная модель высотной структуры. Транспозиции серии могут рассматриваться в большинстве случаев как ПЭ в серийном аспекте произведения. Реально функционирующая в сочинении связь элементов не предопределяется механически, а направляется композитором на основе использования возможностей серии. Система связей складывается, таким образом, из двух факторов — свойств серии и избранных композитором возможностей серии (связанных, в частности, с особенностями ее повторения). И только из всего этого возникает градация элементов, преимущественно создаваемая композитором, лишь с опорой на объективные свойства и связи сорока восьми форм серии.

Э. ДЕНИСОВ. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО (1963), ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

ЦЭ — серия от *cis* (пример 22 А). Ее свойства — слегка скрытая симметрия крайних четверок (звуки 1—4 и 9—12) по отношению к симметричной в себе средней четверке (5—8). Схема симметрии — пример 22 Б. Из особенностей серии вытекает, что противоположные трезвучия крайних троек (звуки 1—3 и 10—12) в любой серийной форме (P, I, R, RI) всегда складываются в симметричный в себе мажорный гексахорд (структура в полутонах: 2. 2. 1. 2. 2), а состоящий также из двух противоположных трезвучий септаккорд средней четверки окружает гексахорд по полутонам, причем мажорный аккорд всегда располагается полутоном ниже, а минорный — полутоном выше соответствующего трезвучия в составе гексахорда (22 В):





Свойства серии и характер ее использования со своей стороны определяют преобладающий выразительный характер пьесы — энергичное напористое движение с оттенком несколько сухой неоклассицистской деловитости.

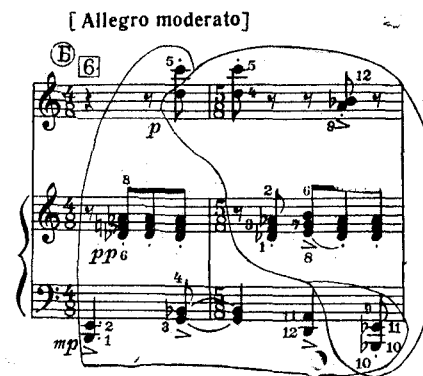
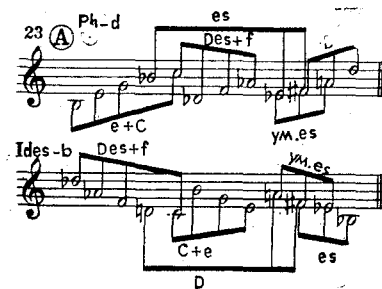
Все прочие элементы возникают на основе четырех форм исходной серии от cis и их транспозиций, то есть в серийном аспекте все являются производными (необходимо отметить, что ракоходные формы R и RI строятся всегда из тех же четверок, что и соответствующие неракоходные — P и I).

Связь между элементами в данном произведении реализуется согласно трем принципам:

- 1) quasi-тониальному значению исходного звука,
- 2) серийному родству и
- 3) преобразованию (вариации) серии.

Благодаря quasi-тониальности cis малородственной форме I des—b придается значение почти равное исходной форме P cis—e. Соответственно этому значению каждая из них используется около 15 раз, что примерно вдвое больше, чем следующая ближайшая по числу проведений форма.

Серийное родство в этом произведении осуществляется благодаря совпадению в различных формах серии многочисленных содержащихся в ее составе трезвучий. Их пять — в P и R 2 минорных и 3 мажорных, в I и RI — 2 мажорных и 3 минорных. Существенно также родство и других элементов. Пример использования родства двух серийных форм (цифра 6, т. 1—2) — схема серийного родства P h—d и I des—b (пример 23 A) и его реализация (23 B).



Способы преобразования порядка звуков серии, применяемые в I части сонаты (помимо простого последования): деление на четверки (24 A); «заворачивание» (стирающее различие между прямым видом и ракоходным, 24 B); свертывание в аккорд, отождествляющее серию с ее ракоходом (24 B), либо растворяющее серийный порядок звуков (24 Г); нарушение серийного порядка звуков (24 Д):

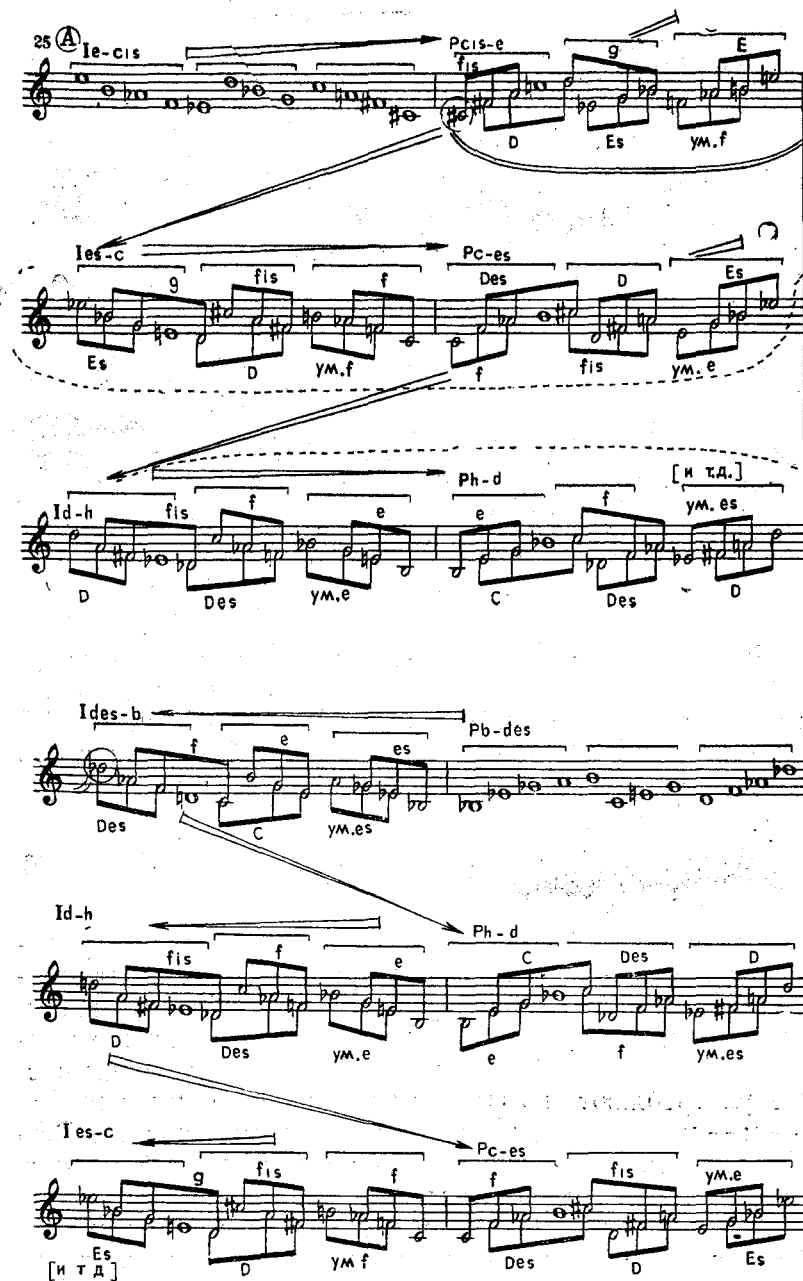


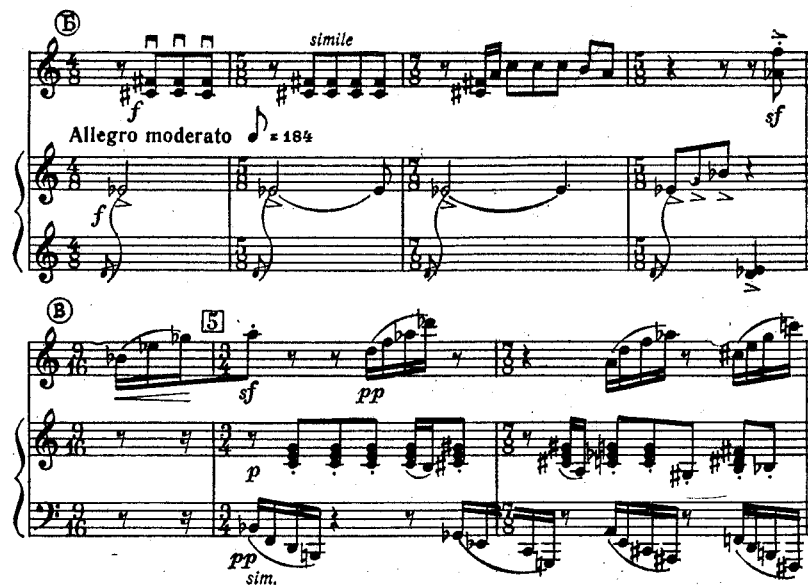


Помимо серийного родства элементов, додекафонная композиция использует также родство внесерийное. На нем основывается, например, связь между двумя темами, главной (пример 25 Б) и побочной (ее второй половиной; см. пример 23 Б). И там, и здесь повторяющиеся в сходном ритме созвучия, на одном и том же связующем звуке *cis* (*des*).

Разветвленная система связей позволяет создать в серийной композиции градацию элементов. Наиболее важны следующие аспекты градации:

- 1) внутрисерийный (деление на четверки, отношения симметрии, выделение краевых тонов, двузвучий, трехзвучий),
- 2) quasi-тональный (преобладающее положение *P cis — e* и *I des — b*, убывающая прогрессия прочих форм серии в связи с серийным родством, см. пример 25 А),
- 3) вариационно-структурный (ряд трансформаций серии, удаляющих ее формы от исходной, ЦЭ; см. 24 А — Д),
- 4) внесерийный, гармонико-тематический. Например, линия от начальных кварт 25 Б к заключающим первый крупный раздел аккордам: кварты и арпеджированный аккорд (т. 19—20), арпеджированные аккорды (с квартой внутри; 24 А), арпеджированные аккорды и трезвучия (25 В), трезвучия без арпеджированных аккордов (см. 23 Б); все созвучия разрабатывают отношение *cis — c* (краевые тоны первой четверки *P cis — e*).





Движение по ступеням градации дает ряд секций, складывающихся в схему сонатной формы с полифонической разработкой (ц. 8) и сжатой репризой (ц. 13—15, далее кода на материале главной темы). Первая часть завершается квази-тонально, возвращением в основную сферу $P\ cis - e$.

6. Электроника

Даже додекафония, казалось бы, наиболее радикально порвавшая со старой гармонией, оставляет множество возможностей регенерации квази-тональности, терцовости, элементов диатоники. Электроника же принадлежит к тем областям современной музыки, которые употребляют новый звук, уже не являющийся тоном — музыкальным звуком в прежнем смысле. Всю совокупность таких новых звуков мы можем обозначить единым термином: соноры.

Выработанные старой музыкой законы связи между звуками даже технически не могут быть приложены к этим звучаниям (не говоря уже об их взаимном несоответствии по существу). Однако те общие категории современного музыкального мышления, которые мы стре-

мимся показать, действительные для самых различных типов высотных структур, приложимы к электронной музыке ровно в той же мере, как к тональной, додекафонной, алеаторической и т. д. Причем подобное применение не требует никаких коррекций в зависимости от необычного звукового материала, которым оперирует электроника. Категории — элементы, связи, градации и структура — именно из-за их широты оказываются здесь, на наш взгляд, единственно действительными для раскрытия логики музыкального мышления.

С. ГУБАЙДУЛИНА. *VIVENTE NON VIVENTE* (1970)

1. Элементы. В пьесе применены два рода элементов: 1. «живые» (*vivente*) и 2. «неживые» (*non vivente*), то есть натуральные и электронные (=НЭ, ЭЭ). По замыслу автора они образуют пары — какому-либо из НЭ соответствует аналогичный ЭЭ, сходный по звуковой структуре, но отличающийся родом звука. Приведем таблицу главных элементов, снабдив их условными названиями (мы заимствуем их из высказываний автора пьесы — С. Губайдулиной); см. пример 26.

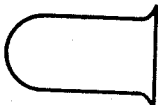
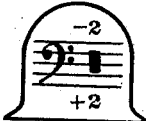
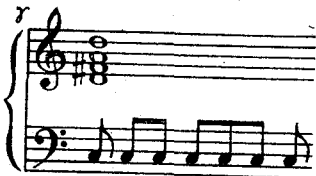
Большинство названий элементов непосредственно характеризуют и музыкальные образы — яркие, сочные, впечатляющие.

Роль ЦЭ выполняет здесь исходный (он же конечный) элемент а («вдох» Э). Он не является инвариантом всех прочих элементов, как это можно сказать про додекафонную серию, но его функция сравнима с ролью начальной, главной темы в тональной композиции.

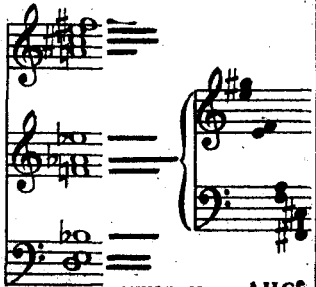
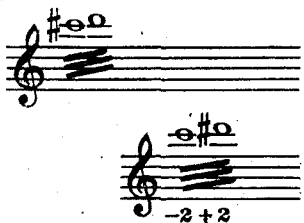
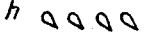
II. Связи. В данном сочинении ни один из главных элементов не введен как производный от другого в собственном смысле (то есть произведенный от него), в том числе и пары ЭЭ и НЭ. Связь осуществляется здесь благодаря какому-либо сходству в звучании элементов. Такое сходство дает два рода связей между элементами — 1) парность ЭЭ и НЭ (схема 26) и 2) дифференциация элементов внутри каждого ряда ЭЭ или НЭ по признаку большего сходства или раз-

личия. Например, элемент *b* с обратной динамикой звука есть как бы часть элемента *a*, его первая половина, связанная с нарастанием; элемент *f* как бы составлен из множества созвучий, содержащихся в эле-

26

Э Э	названия основных элементов	НЭ
<i>a</i>  в конце — интервал g^1-as^1, но он уже полутона на 1 хром (хрома: $\frac{1}{6}$ полутона)	«вздох»	 вздох натурального женского голоса
<i>b</i>  трансформированный звук малого натурального (церковного) колокола, с обратной динамикой звучания	«колокола»	<i>β</i>  натуральный звук колокола с наложением кластера (на АНС^е) в указанных пределах
<i>c</i>  как бы тянущиеся аккорды-тембры хора (на АНС^е; интервалы произвольны)	«хор»	<i>γ</i>  звучание натурального хора; аккорды и речитация
<i>d</i>  глиссандо на АНС^е	«глиссандо»	<i>δ</i>  глиссандо натурального женского голоса
<i>e</i>  имитация смеха средствами электроники (рисованный звук)	«смех»	<i>ε</i>  смех натурального женского голоса

270

Э Э	названия основных элементов	НЭ
<i>f</i>  аккорды на АНС^е	«аккорды»	нет пары
<i>g</i>  -2 +2	«трели»	нет пары
<i>h</i>  имитация судорожных рыданий (рисованный звук)	«рыдания»	нет пары

менте *a*, с типичной микроинтерваликой (хромами); тянущееся звучание «аккорда» (*f*) переходит в медленные quasi-аккорды «хора» *c*; кластерное звучание в зародыше содержится во «вздохе» *a* и переходит далее в «колокола» *β*, «аккорды» *f*, «хор» *c*, растворяется в «глиссандо» *d*, *δ*, «смехе» *e*, *ε* и «трелях»; наконец, весь средний раздел («глиссандо», «смех» и «трели») объединяется скользящей структурой звука.

При повторениях же элементов (непосредственно или при возвращении) к названным двум родам связей присоединяется и третий — собственно производность элементов, как повторение с изменением интенсивности, продолжительности, интервалики, высотного положения, с прибавлением одновременно звучащего другого либо того же самого элемента и т. д. Из всего этого возникает многоплановая и многоступенная —

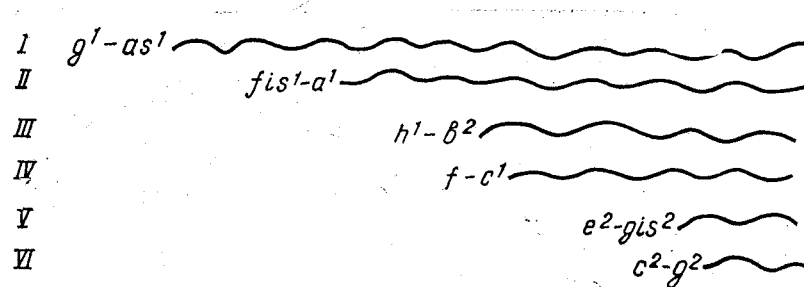
271

III. Градация. Укажем наиболее важные линии. Мы различаем три уровня интенсивности элементов:

- 1) средний — элементы $a - b$ и $\alpha - \beta$,
- 2) более спокойный — элементы $c - \gamma$,
- 3) более острый — элементы $d - e - g - h$ и $\delta - \varepsilon$.

(Элемент f не имеет самостоятельной линии развития).
Внутри каждой группы элементы распределяются приблизительно по уровню звуковой интенсивности и, если так можно выразиться по степени нарастания художественного интереса. В первой группе линия нарастания сложным путем идет от несколько нейтрального «вздоха» a к богатой звучности «колоколов» β . Во второй группе — аналогичным образом от c к γ . В третьей группе — от «глиссандо» $d - \delta$ линия напряжения восходит к «смеху» $e - \varepsilon$ и еще выше к предельной интенсивности «трелей» g ; интенсивность «рыданий» h примерно равна «смеху», но как бы направлена в противоположную сторону.

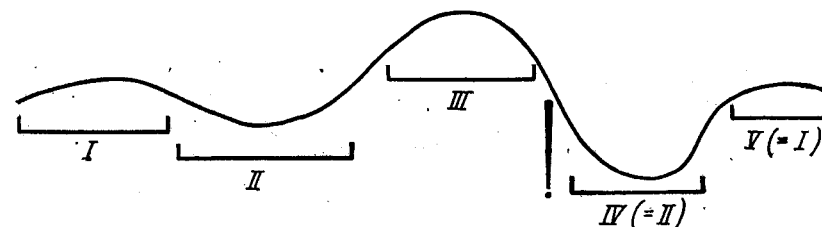
Возникающая при повторениях элементов прямая (и чрезвычайно элементарная) производность одного от другого также образует их градацию, функциональный ряд. Так, первая страница партитуры занята шестиголосным quasi-фугато, где каждый голос вступает с новым интервалом (элемент a):



Повторения элемента a в каждом голосе ритмически свободны, структурно же все они — волнообразно пульсирующие линии, исходящие от цепи из пяти вариантов производных от исходного; градация регулируется регистровым удалением от исходной позиции

элемента a и возникающими при этом (выписанными на приведенной схеме) интервальными отношениями.

Так же обстоит дело и с прочими линиями градации.
IV. Структура. Не имея возможности привести структуру целого, ограничимся общей схемой и более детальным рассмотрением одного лишь раздела. Общий принцип группировки частей (основывающийся на использовании градации элементов) волнообразен:



Содержание пяти частей:

- I. Элементы a, b, f, β (среднего уровня интенсивности),
- II. Элементы c, γ, f (более спокойные),
- III. Элементы $d, \delta, \varepsilon, e, g, f$ (наибольшей интенсивности),
- IV. Элементы c, h (разнородные),
- V. Элементы a, β, α (возвращение среднего уровня).

Для более детального рассмотрения возьмем третий раздел пьесы (см. пример 27).

Общая идея третьего раздела — подъем к высочайшей кульминации. Основные средства — прибавление голосов (пластов звучания), усиление динамики, всемерное обострение звучности. Распределение функций элементов соответствует градации их интенсивности: от острого, но не сильного «глиссандо» к значительно более сильному и не менее острому «смеху» и — на вершине подъема — к пронзительному и резко острому звучанию «трелей» (линия аккордов, вместе с ее канонической имитацией и четырехголосной стреттой имеет фоновое значение). Притом «глиссандо», «смех» и «трели» сменяются так, как если бы подъем интенсивности в пределах предыдущего элемента приводил к переходу количественных изменений в качественные — к наступлению

[и др. созвучия]

[изложение]

[и др.]

несколько упрощено]

элемента следующей степени интенсивности. Действие функционального ряда осуществляется, таким образом, с наибольшей последовательностью. Разрастание звучности «смеха» достигается не только прибавлением шестиголосного канона (где каждый новый голос-пласт вступает на одну хромку выше предыдущего) и далее еще четырехголосного канона е, но и перерождением на-

чального одноголосия натурального «смеха»



на средней строчке) в страшный «рвущий» элек-

тронный «смех» (там же



резко

обрывающий весь подъем на предельно острой звучности трелей. Последование музыкальных образов «Vivente pop vivente» столь картинно, что образуемая им звуковая композиция воздействует на слушателя с непосредственностью кинодрамы.

7. Заключение

Не все меняется в нынешнем меняющемся мире. Не так уж неправ был Хайнрих Шенкер, с упрямством закоренелого консерватора повторявший латинское изречение: *Semper idem sed pop eodem modo* — всегда одно и то же, но не одинаковым образом. Когда колесо человеческого познания делает очередной поворот, гармония звуков прошедшего и закончившегося периода времени становится историей, а открывшиеся человеческому сознанию новые звуки упорядочиваются в новую гармонию, подчас встающую в резкую противоположность к прежней. Это мы называем исторической эволюцией. Но само по себе качество сложенности, упорядоченности, соразмерности, согласованности не изменяется, не прогрессирует и не регрессирует. Оно вообще не зависит от того, что именно с чем согласуется — два трезвучия или два электронных звучания. Оно как категория абсолютно неподвижно. И если это так, тогда сложенность и разумная, целесообразная упорядоченность звуковых элементов, которую мы находим

в современной нам музыке, есть не что иное, как самая *армония*, без которой действительно нет ничего прекрасного в музыке. Правда, гармония здесь — скорее *Нагмоние*, чем *Нагмоник*, однако отсюда следует лишь то, что «гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю»¹² — гармония как техника письма аккордами (на определенной стадии высотной системы), но не гармония как образующее целостность, единство в многообразии, разумный порядок элементов целого, воплощающая этот порядок высотная структура.

¹² Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971, с. 237.