С.С. ПРОКОФЬЕВ

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Издательство
«Музыка»
Москва 1972

Ю. Холопов

ТВОРЧЕСТВО ПРОКОФЬЕВА В СОВЕТСКОМ ТЕОРЕТИЧЕСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Творчество каждого великого композитора, становясь объектом изучения в теоретическом и историческом музыкознании, всегда дает сильнейший импульс развитию музыковедческой мысли, движет тем самым нашу науку вперед. Новые завоевания композиторской мысли, открытие неведомых ранее музыкально-эстетических ценностей, применение новых художественных средств неизбежно вызывают, рано или поздно, определенные последствия в музыкальной науке, исполнительстве и педагогике, получают свое отражение в виде обоснования новых музыкальных законов. Это углубляет и уточняет также наши представления о путях развития музыкального искусства, в конечном счете позволяет лучше понять соответствующую эпоху во всей ее сложности.

К таким художественым явлениям мы относим творчество великого музыканта Сергея Прокофьева, по праву получившее всемирное признание. Имя Прокофьева справедливо ассоциируется с тем лучшим, светлым, солнечным, что внесла в мировое искусство советская русская музыка. Огромную ценность имеет и музыкальный язык Прокофьева — новый, яркий, сочный, не случайно ставший важнейшим объектом исследования для советского теоретического музыкознания. В наше время он ощущается как совершенно естественный, ясный, исчерпывающе убедительный. Так же воспринимали прокофьевскую музыкальную речь крупнейшие прогрессивно мыслящие музыканты Мясковский, Каратыгин, Асафьев и полвека назад, в начале творческого пути

Прокофьева. То, что раньше было доступно и ясно немногим, сегодня, можно сказать, стало общепризнанным — знаментальный процесс, доказывающий правомерность новаторства великого художника.

Вместе с тем постепенное утверждение художественных норм прокофьевской музыки как общезначимых категорий ставило и продолжает ставить перед музыкознанием большие проблемы. И если музыкальная критика 10-х годов могла объявлять творческие идеи Прокофьева (как и других представителей новой музыки) кривлянием, оригинальничанием, низкопоклонством перед Западом (Сабанеев [1]), разрушением музыки как искусства прекрасного («Какая грязь!» [2], — говорил Скрябин), то с течением времени критикам пришлось в корне изменить позицию чуть ли не на прямо противоположную и возвести все «нарушения» в ранг новых музыкальных законов.

Не будет большим преувеличением считать, что история осознания музыкальной теорией новых закономерностей музыки Прокофьева как в капле воды отражает общий процесс осмысления нашей музыкальной наукой новых явлений музыкального искусства первой половины XX века. В связи с этим очевидно, что проблема научного объяснения прокофьевского творчества затрагивает в той или иной мере все основные области музыкознания, и в первую очередь музыкальную теорию — учение о гармонии, мелодике, теории формы, ритмики, но также историю музыки, музыкальную эстетику, теорию исполнительства, педагогику и другие. Не удивительно,

[1] В статье «Концерт Кусевицкого» («Новости сезона» от 13 декабря 1916 года, стр. 5) Сабанеев прямо писал, что Прокофьев хочет угодить вкусам пресытившейся французской публики: «„Скифские" музыки всякого рода ведут свое начало от успехов дягилевской антрепризы в Париже. Тогда наши союзники заинтересовались русским искусством. Но заинтересовались несколько односторонне: ...не глубина и величие Мусоргского, не тонкость и фантастика Римского-Корсакова, а экзотизм их ритмов и варварская, на взгляд французов, самобытность их гармоний привлекли к ним симпатии и интересы французов. От избытка культуры их потянуло на варварство. И вот родился спрос на «варварскую музыку» ...Первый Игорь Стравинский специализировался на поставках варварских композиций. Теперь у него появился продолжатель, не уступающий ему в варварских качествах. Это — Прокофьев».

[2] См.: Л. Сабанеев. «Воспоминания о Скрябине». М., Музсектор Госиздата, 1925, стр. 248.

что многие теоретические работы советских музыковедов либо специально посвящены проблемам прокофьевского музыкального языка, либо соприкасаются с ними в той или иной мере. Перечень того, что написано о Прокофьеве, огромен. Если говорить только о наиболее крупных работах (специально-теоретических или частично разрабатывающих теоретические проблемы музыки Прокофьева), то в первую очередь следует назвать несколько диссертаций:

И. Нестьев. Творческий путь С. Прокофьева (1945).

Н. Запорожец. Тональная структура музыки Прокофьева (1947).

Т. Богданова. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева (1961).

М. Сабинина. «Семен Котко» и проблема оперной драматургии (1961).

С. Слонимский. Черты симфонизма С. Прокофьева и тематизм первых частей его симфоний (1962).

Л. Гаккель. Черты фортепианного стиля и вопросы интерпретации фортепианной музыки раннего Прокофьева (1964).

Л. Данько. «Дуэнья» и некоторые вопросы оперной драматургии С. Прокофьева (1964).

М. Арановский. Кантиленная мелодика С. Прокофьева (1967).

М. Скорик. Особенности лада музыки Прокофьева (1967) [1].

[1] Материалы названных работ вошли в опубликованные монографии и статьи:

И. В. Нестьев. Прокофьев. М., Музгиз, 1957.

Л. Гаккель. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. М., Музгиз, 1960.

Н. Запорожец. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева. В сб.: «Черты стиля С. Прокофьева». М., «Советский композитор», 1962.

Л. Данько. С. Прокофьев в работе над «Дуэньей». Там же.

Л. Данько. Оперы С. Прокофьева. Л., «Музыка», 1963.

С. Слонимский. Симфонии Прокофьева. М.—Л., «Музыка», 1964.

М. Скорик. Ладовая система С. Прокофьева. Київ, Музична Україна, 1969.

М. Арановский. Мелодика С. Прокофьева. Л., «Музыка», 1969.

Соответствующие печатные работы Т. Богановой и М. Сабининой имеют те же названия.

В последние годы вышли также книги Ю. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева» и М. Тараканова «Стиль симфоний С. Прокофьева».

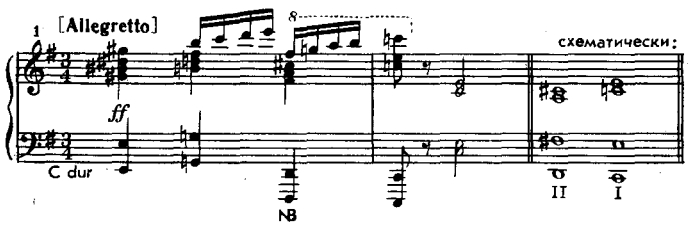
Многочисленны теоретические статьи, посвященные Прокофьеву. Среди их авторов — Б. Асафьев, В. Берков, В. Блок, Э. Денисов, Н. Запорожец, И. Земцовский, Ю. Левашов, Г. Орджоникидзе, М. Тараканов, В. Цуккерман, А. Шнитке, Ал. Шнитке, М. Якубов и другие. Большой интерес представляют разделы работ И. Нестьева, Л. Мазеля, С. Скребкова, Ю. Тюлина, В. Холоповой. Из научно-методических изданий можно выделить содержащие определенные теоретические обобщения работы «Некоторые особенности гармонии Прокофьева» Т. Тер-Мартиросяна (М.—Л., «Музыка», 1966), первый выпуск сборников диктантов на материале музыки советских композиторов, составленный Н. Тифтикиди («Сергей Сергеевич Прокофьев». М., «Музыка», 1966), хрестоматию «Форма периода на примерах музыки С. Прокофьева» А. Григорьевой, М. Дорофеевой и Г. Марголиной (под редакцией В. Беркова. М., «Музыка», 1968). Исследованию прокофьевского творчества и возникающим при этом теоретическим проблемам посвящены многие дипломные работы выпускников консерваторий.

В настоящей статье речь будет идти лишь о важнейших идеях советской музыкальной теории, разработка которых связана с изучением музыки Прокофьева. Задача статьи — краткий обзор того, что уже найдено нашей музыкально-теоретической наукой при изучении прокофьевской музыки или в связи с ней; нередко придется ограничиться лишь только указанием проблематики той или иной работы. Но и в таких аспектах охватить весь круг разработанных или затронутых в литературе о Прокофьеве проблем невозможно. Поэтому преимущественное внимание в статье будет уделено нескольким наиболее крупным специально-теоретическим работам. Там как нельзя равномерно осветить все разработанные вопросы, речь пойдет главным образом об идеях в области гармонии и формы, которые по разным причинам представляются наиболее интересными. Многие из таких идей важны потому, что касаются не только Прокофьева, но и ряда других современных композиторов, имея в силу этого обобщающее значение.

1

Вероятно, самой главной теоретической проблемой, связанной с творчеством Прокофьева, оказалась проблема тональности: до каких пределов может простираться тональность, какие гармонии могут к ней относиться. Исключительная важность проблемы очевидна. То, что музыка Прокофьева, как правило, тональна, не подлежит никакому сомнению, и наличие ясного тонального центра — тоники, — казалось бы, создает надежную предпосылку для уверенного определения функций всех подчиненных тональному центру гармоний. Но здесь-то и возникает новая проблема, специфическая для современной гармонии, и в частности для прокофьевской. Суть проблемы состоит в следующем: в современной тональной музыке сплошь и рядом оказывается, что явно и несомненно подчиненные тонике созвучия теоретически необъяснимы в данной тональности. Слух говорит нам, что данные звуки и аккорды принадлежат определенной тональности, а старая теория утверждает, что таких аккордов в данной тональности не бывает. Обратимся к конкретному примеру:

Прокофьев. Дуэнья, картина 9



Нет сомнений в том, что предпоследний аккорд *ре—фа-диез — ля — до-диез* относится к тональности до мажор: в условиях его непосредственного, прямого разрешения в заключительный тонический аккорд исключается возможность отнесения его к какой бы то ни было другой тональности (ре мажор? ля мажор? до-диез мажор?), заключительный каданс — участок максимальной близости к тонике[1]. Но как объяснить звук *до-диез*

[1] И Способин сформулировал следующее положение: «Одним из важнейших признаков внедрения аккорда в тональность является его способность идти прямо в тонику». См.: И. В. Способин. Лекции по курсу гармонии. М., «Музыка», 1969, стр. 106.

в до мажоре (это именно *до-диез*, а не *ре-бемоль*), притом идущий вверх в *ми* при разрешении? Теория дает подобным внутритональным явлениям, в сущности, лишь одно объяснение — она трактует их как следствие альтерации (возможно и другое истолкование — как следствие влияния мажоро-минорной системы; но оно здесь неприменимо). Можно с этой точки зрения понять звук *фа-диез* как альтерацию *фа*, направленную к закономерному переходу в *соль*. Но как понять альтерацию септимы *до — до-диез*, направленную... к *ми* (!)? С позиций существующей у нас теории альтерации объяснение оказывается явно несостоятельным. Если звук *до-диез* переходит в *ми*, он ведет себя как самостоятельный, а не производный, альтерированный. Вместе с тем и весь аккорд (вполне диатонический по структуре, но хроматический по положению в тональности) также оказывается вполне самостоятельным по его реальному применению (по своему происхождению он, конечно, может рассматриваться как альтерация *ре — фа — ля — до*). Следовательно, аккорд *ре — фа-диез — ля — до-диез* является вариантом $S\ II_7$ в таком до мажоре, в числе основных (то есть самостоятельных, не просто альтерированных) ступеней которого могут быть и *до-диез*, и, как показывает практика анализа, все остальные недиатонические звуки и аккорды. Если встать на такую точку зрения, заключительный каданс «Дуэньи» предстанет как закономерное, необходимое последование (замещающее диатонический ход II—I), а не как странность, не «укладывающаяся» в теорию.

Для объяснения подобных явлений советское теоретическое музыкознание последних лет часто обращается к идее двенадцатиступенной тональности[1].

[1] Гармонию Прокофьева часто сравнивают с ладогармоническим языком Мусоргского. В связи с этим неслучайным представляется факт, что идея двенадцатиступенной тональности (в зародыше предчувствовавшаяся еще Танеевым и Яворским) была предложена сначала при анализе музыки великого русского композитора-новатора. См. об этом в работе: В. М. Беляев. «Борис Годунов» Мусоргского. Опыт тематического и теоретического разбора (в сб.: «Мусоргский. Статьи и исследования», т. I. М., Музсектор Госиздата, 1930). О «новой хроматической тональности Мусоргского» Беляев пишет: «Основой его (Мусоргского.— *Ю. Х.*) гармонии была не диатоническая гамма Глинки и Даргомыжского. а настоящая двенадцатиполутоновая гамма, в которой

Сущность ее вкратце заключается в следующем: каждый аккорд может быть в каждой тональности. Эту идею мы находим, например, в работах Скорика, Слонимского, Тараканова. М. Скорик, посвятивший свою диссертацию специально вопросам прокофьевской ладовой системы, пишет о том, что прокофьевский лад можно понимать как совмещение различных диатоник в рамках одной ладотональности («Не один лад, «распыленный» модуляциями в различных тональностях, а особенности многих ладов, совмещенные в одной тональной плоскости»)[1]. С. Слонимский усматривает у Прокофьева «сложноладовую основу мелодики и гармонии» (название одного из разделов его книги)[2]. Он пишет, что «по существу это новая двенадцатиступенная система гармонии, развивающая традиционную семиступенную»[3]. М. Тараканов в книге о стиле симфоний Прокофьева пишет: «для современного ладового мышления характерно постепенное расширение звукового объема лада, увеличение количества ступеней, входящих в его систему»[4]. «В конечном итоге этот процесс привел к тому, что ладовые системы в творчестве композиторов самых различных стилей и направлений стали включать двенадцать звуков октавы»[5]. Концепция двенадцатиступенной тональности позволяет понять гармонию Прокофьева как целое и проникнуть в самые сложные тональные образования, чего не смогла ранее сделать музыкальная наука, не признающая закономерности новых явлений тонального мышления[6].

все двенадцать ступеней имели свое самостоятельное, специфическое гармоническое значение» (стр. 119. Разрядка моя.— *Ю. Х.*)

[1] М. Скорик. Ладовая система С. Прокофьева, стр. 24.

[2] С. Слонимский. Симфонии Прокофьева, стр. 141.

[3] Там же, стр. 147.

[4] М. Тараканов. Стиль симфоний Прокофьева, стр. 9.

[5] Там же, стр. 10.

[6] Автор этих строк некогда стоял на «традиционной» точке зрения в отношении гармонии Прокофьева. Так, в работе «Строение гармонической вертикали», фрагменте первого варианта диссертации «Некоторые вопросы ладогармонического языка Прокофьева» (1954—1955, руководитель С. Богатырев), обсуждавшейся на заседании кафедры теории в июне 1955 года (рецензент Л. Мазель), предлагалось считать прообразом и схемой конструкции созвучий натуральный звукоряд; аккорды трактовались как видоизменения этой основной конструкции путем замены натурального звука прире-

2

Двенадцатиступенность тональности является основополагающей идеей, с которой связан ряд более частных проблем ладогармонического мышления Прокофьева. Некоторые из них, наиболее важные, заслуживают упоминания в настоящем обзоре.

По-новому ставится вопрос о соотношении диатоники и хроматики. Этот вопрос рассматривается в двух планах: соотношение диатоники и хроматики (недиатоники) в ладотональной структуре музыки Прокофьева; определение самих понятий диатоники и хроматики как теоретических категорий.

Наиболее типичное соотношение диатоники (обычной, семиступенной) и хроматики у Прокофьева можно выразить следующим образом: ладотональная структура прокофьевской музыки обычно складывается из диатонических элементов (вертикальных созвучий, мелодических последований, комбинаций интервалов), но их отношение к тонике и к тональности, а также друг к другу свидетельствует о том, что лишь часть из них диатонична, другая же — недиатонична. Поэтому все, что входит в тональность, но не является диатоникой, следует относить к хроматике.

гающим (такое видоизменение условно называлось альтерацией в духе куртовско-мозеровской трактовки этого термина); к неполным аккордам относились, в частности, аккорды без основного тона; принцип альтерации, вариантности рассматривался как частный случай «построения по аналогии» (принцип, рекомендованный Богатыревым); в некоторых аккордах основным тоном предлагалось считать тот или другой звук в зависимости от связи с окружением; аккорды (особенно альтерированные) без основного тона могли приобретать собственный тон и превращаться в самостоятельные (например, таким путем возникает в мажоре минорное трезвучие на низкой VI ступени); критика «линеаризма» сочеталась с признанием большой роли линеарного движения в возникновении созвучий; некоторые квартовые аккорды производились по принципу прибавления звуков к трезвучию (например, прибавление сексты и ноны к мажорной основе); рассматривались различные комбинации сложного созвучия (например, тон-полутонового восьмизвучия — в частности, приводился отрывок начальной темы «Симфонии псалмов» Стравинского). Однако впоследствии стало ясно, что с таких позиций нельзя понять специфически-современное в гармонии Прокофьева. Исследование сложных явлений современной гармонии индуктивным путем привело к совсем иным обобщениям в отношении принципов современной гармонии.

В связи с тем что в музыке XX века получили огромное распространение собственно-недиатонические образования, «не укладывающиеся» ни в какую диатонику и применяемые как самостоятельные (а не производные, альтерированные) формы, в последнее время наблюдается новый подход к определению самих категорий диатоники и хроматики.

Сущность этого нового подхода состоит в том, что под диатоникой все чаще понимают диатоничность элементов тональной системы, а не диатоничность системы в целом. Конкретно, существует тенденция трактовать аккорд низкой II ступени *ре-бемоль — фа — ля-бемоль* в до мажоре как диатоническую гармонию, так как созвучие такого рода диатонично по своему существу (хотя и недиатонично по положению в тональности) [1]. Это — мажорное трезвучие, потенциально способное выполнять роль абсолютно диатонического аккорда тоники в тональности низкой II ступени. В этом смысле о диатонизме говорят по отношению к Стравинскому, даже Хиндемиту («диатонизированный хроматизм»).

Такая трактовка, безусловно, имеет под собой основание: в целом вполне недиатонические сочинения Стравинского, Бартока, Хиндемита звучат диатонично по сравнению с музыкой, организованной, например, серийно (не говоря уже об «авангарде»). В связи с этой тенденцией можно считать закономерным и появление термина «двенадцатиступенная диатоника», который применяется и по отношению к гармонии Прокофьева [2]. Некоторое основание для его применения заключается в следующем: если структура тональности такова, что объединяет одновременно несколько диатонических систем, то, естественно, все звукосочетания, которые возможны в каждой из этих систем, оказыва-

---

[1] Мы пользуемся здесь терминами Г. Л. Катуара (см.: Г. Катуар. Теоретический курс гармонии, ч. I. М., Музсектор Госиздата, 1924).

[2] Трактовка двенадцатизвуковой хроматической шкалы как диатонического ряда была дана А. Оголевцом еще в 30-х годах. В «Основах гармонического языка» (М.— Л., Музгиз, 1941) он говорит о «12-ступенной системе» (стр. 42), понимая под каждым звуком хроматической гаммы отдельную ступень (стр. 29—39); та же мысль подтверждается автором и в «Резюме» (стр. 964).

ются диатоническими и суммарно по отношению к одной и той же объединяющей их тонике. Так, например, при тонике *до* могут считаться диатоническими и ре-мажорное трезвучие (II мажорной ступени), и ля-бемоль-мажорное (низкой VI ступени), так как первое из них диатонично в лидийском до, а второе — в эолийском до. Точно так же трезвучие низкой V ступени *соль-бемоль—си-бемоль—ре-бемоль* при тонике *до* может считаться диатоническим, если оно допускает понимание его в локрийском ладу.

Однако есть и возражения против такой точки зрения. Во-первых, здесь оказывается не одна, а несколько диатоник (то есть полидиатоника) — это существенная разница. Во-вторых, очевидно, что «двенадцатиступенная диатоника» предполагает отсутствие моноладовой основы (только мажорной или только минорной). Таким образом, «двенадцатиступенную диатонику» более точно следовало бы назвать «двенадцатиступенной полидиатоникой» и приложить этот термин к той тональной системе, которая не базируется на ясно выраженной одноладовости (такова, например, система Хиндемита). Думается, что к Прокофьеву этот термин мало применим. Специфика ладовой структуры его музыки заключается, в частности, в том, что в ее основе почти всегда находится либо мажор, либо минор. И если считать диатоническими все двенадцать ступеней тональности, то в до мажоре надо называть диатоническими и *ре-бемоль — фа-бемоль — ля-бемоль,* и *соль-бемоль — си-бемоль,* и все прочие ступени, находящиеся явно за пределами белоклавишной диатоники этой тональности. Возникает явное терминологическое несогласование [1].

Идеального термина здесь пока не найдено; поэтому лучшими представляются следующие: «двенадцатиступенная тональность», или «хроматическая тональность», или «расширенная тональность» (но не «расширенная диатоника», так как диатоника при расширении перестает быть диатоникой[1]. Один из наиболее удачных терминов предложен А. Сохором — додекатоника (двенадцатиступенная гетеротоника) [2]. Сомнения могут вызвать только два обстоятельства: 1) звучание слова похоже на термин «додекафония» и 2) термин «додекатоника» может пониматься и как «двенадцатитоничность» (нужный термин должен предполагать одну тонику).

Таким образом, двенадцатиступенность прокофьевской гармонии — не диатоника, но и не хроматика (в значении альтерационного видоизменения семи основных ступеней). Сущность ее — полиладовость высотной структуры.

Причины терминологических трудностей, по-видимому, состоят в следующем.

1. Противопоставляются как категории только два понятия — диатоника и хроматика. Оба они линеарно-мелодического происхождения, в то время как прокофьевская тональность происходит от смешения и сплавления элементов аккордово-гармонической системы.

2. Оба понятия трактуются двояко в отношении количества принадлежащих им ступеней.

Например, диатоникой называют:

а) чистую семизвуковую систему, в которой нет дру-

---

[1] Напомню читателю, что само слово «диатоника» (от греч. *dia* — через и *tonos* — тон, то есть целый тон) означает буквально: «идущая по тонам» (имеется в виду способ секундового заполнения чистой кварты). См.: H. Riemann. Musiklexikon, 12. Auflage. Sachteil, Mainz, 1967, S. 224.

[1] Определяя диатонизм музыки Прокофьева в смысле так называемой расширенной диатоники, Т. Боганова пишет: «диатонизм прокофьевской системы состоит в наличии единого тонального центра, которому подчинены решительно все аккордовые и неаккордовые образования и другие тональности. А подчинение это основано в первую очередь на горизонтали, на острых, преимущественно вводнотонных тяготениях» (см.: Т. Боганова. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева, стр. 75). Приводимая Богановой аргументация ошибочна, так как наличие единого тонального центра и подчинение ему всех звуков, созвучий и тональностей вообще не касается ни диатоничности, ни хроматичности ладотональной структуры, а говорит совсем о другом явлении — о тональной принадлежности музыки и тональной централизации. Музыкальное произведение может иметь сколько угодно хроматических звуков и аккордов, и все они могут быть подчинены единому центру.

[2] А. Сохор. О природе и выразительных возможностях диатоники. В сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 4. М.—Л., «Музыка», 1965, стр. 175.

Сходный термин — додекасистема предлагал в 30-х годах Р. Рис (см.: Р. Рис. Краткое руководство к изучению музыкальной грамоты по додекасистеме. М., Музсектор Госиздата, 1933).

гих звуков, кроме основных ступеней (мелодия арии Кутузова, начальный период). Но к диатонике относят также и

б) гармоническую систему, в которой представлены все двенадцать высот хроматической гаммы, но семь ступеней диатоники остаются ладовой основой (финал сонаты Бетховена cis-moll, тт. 184—188); в сущности, обычная хроматическая гамма имеет лишь семь основных ступеней, а не двенадцать и эти семь притом остаются преобладающими над собственно хроматическими.

Под хроматикой подразумеваются:

а) альтерационные видоизменения основных (семи) ступеней. Но также:

б) Совокупность двенадцати самостоятельных (то есть не альтерационно производных) ступеней. См. вышеприведенные (стр. 302—303) термины В. Беляева; ср. также терминологию статьи: H. Pousseur, Weberns organische Chromatik[1] (речь идет в ней о «Багателях» Веберна; хроматикой в этой работе называется полутоновая система).

3

В теоретических работах последнего времени разработан вопрос о двух основных формах проявления двенадцатиступенной тональности. Первая из них — возможность появления в пределах одной тональности любого аккорда на каждой из двенадцати ступеней (аккордовая форма). Вторая — возможность одновременного сочетания различных мелодических ладов, принадлежащих одной и той же тонике (полиладовость — термин, получивший распространение в нашей музыкальной науке также в связи с исследованием современной гармонии, и в частности — гармонии Прокофьева[2]).

[1] «Die Reihe», II. Wien, 1955.

[2] Термин «полиладовость» был предложен автором этих строк первоначально как замена термина «политональность».

Впервые представлен на обсуждение при утверждении плана нового варианта диссертации автора этих строк «Некоторые вопросы гармонии Прокофьева» на одном из заседаний кафедры теории Московской консерватории осенью 1958 года. См. также протокол заседания кафедры теории Московской консерватории от 14 мая 1959 года (в разделе, посвященном обсуждению главы диссертации), выступления М. Тараканова и Т. Богановой.

Анализируя эти конкретные формы хроматической тональности, советские исследователи находят органическую связь их с некоторыми явлениями классической гармонии, прежде всего гармонии русской музыки. Так, С. Слонимский, говоря о возможности существования в каждой тональности любого, даже нетерцового созвучия и политонального наслоения на каждой ступени, отмечает, что «это по существу расширение принципа натурально-ладовой гармонии кучкистов с их излюбленными последованиями трезвучий побочных ступеней, параллелизмами трезвучий, созвучий кварто-секундового строения, полифункциональных и полиладовых наслоений, резких гармонических перечений или несмежных хроматизмов»[1]. Ю. Тюлин, касаясь полиладовости в современной музыке, пишет, что «зародыш полиладовости коренится в чередовании разных оборотов сложного лада, прежде всего полного минора, объединяющего натуральную, гармоническую и мелодическую формы»[2]. Этим Ю. Тюлин объясняет переченья, столь частые в современных полиладовых структурах и столь характерные для них.

4

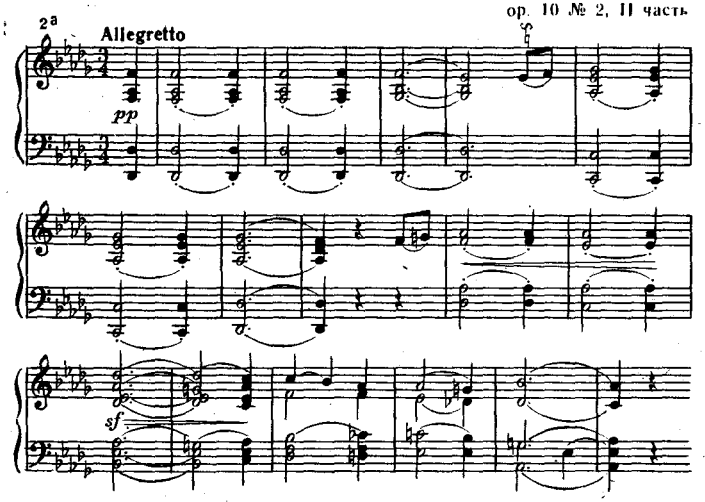
По-новому ставится и проблема тонального родства. Знаменитые прокофьевские модуляции с необыкновенно быстрым и убедительным переходом подчас в самую отдаленную тональность, были давно подмечены слушателями и исследователями. Сходны с ними те модуляции в близкие тональности, которые осуществляются так, как будто это переход в самые далекие. Типично прокофьевская модуляция, так же как и молниеносное отклонение к отдаленной хроматической ступени, обнаруживает при исследовании ту причину, которая делает закономерной и естественной связь, казалось бы, чуждых друг другу тональных областей. Причина эта, по мнению многих, заключается в изменении системы родства между тональностями. В работе Т. Богановой

[1] С. Слонимский. Симфонии Прокофьева, стр. 147.

[2] Ю. Тюлин. Современная гармония и ее историческое происхождение. В сб. «Теоретические проблемы музыки XX века», стр. 169.

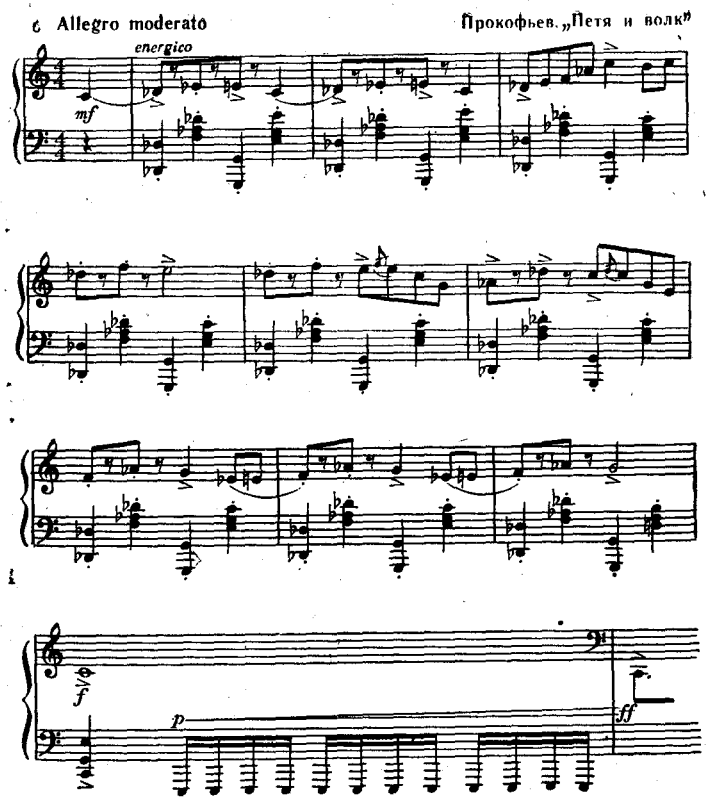
отмечалось, что «понятие «неродственной» тональности... в музыке Прокофьева фактически исчезло»[1]. М. Скорик пишет, что «в двенадцатиступенном диатоническом ладе — все тональности как бы первой степени родства»[2]. С. Слонимский, говоря о прокофьевской модуляции, проводит тонкое различие между модуляциями, например, на тритон, которые трактуются как переходы в близкие тональности, и модуляциями на тот же тритон, которые трактуются как отдаленные, как модуляции к резко контрастной ступени[3]. Концепция двенадцатиступенной тональности дает очень естественное объяснение изменению природы тонального родства, так же как и вытекающим отсюда особенностям модуляционных переходов и отклонений. Если можно брать самые далекие ступени, не выходя за пределы тональности, если тоника всякой тональности принципиально входит в состав данного лада, то в этом и состоит причина как закономерности «внезапных» переходов к самым «далеким» ступеням, так и естественности звучания построенных на них аккордов.

Бетховен. Соната для фортепиано ор. 10 № 2, II часть



[1] Т. Богданова. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева, стр. 101—102.
[2] М. Скорик. Ладовая система С. Прокофьева, стр. 90.
[3] С. Слонимский. Симфонии Прокофьева, стр. 165.

Прокофьев. „Петя и волк"



Если вопрос тонального родства ставится абстрактно, без учета реально существующего конкретного комплекса подчиненных тонике элементов, то оба приведенных ре-бемоль мажора должны считаться равноудаленными от тональности до мажор (по любым прежним системам родства). И тот факт, что один композитор может закончить ре-бемоль мажорный период в до мажоре, а другой — нет, в таком случае объясняется строгостью гармонических норм в XVIII — начале XIX века и свободой или смелостью — в XX. С нашей же точки зрения, к последнему объяснению следует еще прибавить, что в примерах 2 а и 2 б структуры того или другого ре-бемоль мажора различны (так как имеют разный состав звуковых элементов при одной и той же тонике), а это оказывает свое влияние и на систему

взаимоотношений тональностей друг с другом: диатонический (в основе) ре-бемоль мажор в примере 2а родствен до мажору только через посредствующую тональность фа минор (родство «второй степени», или — побетховенски — через фа минор и фа мажор), а «омнитональный», хроматический ре-бемоль мажор примера 2б родствен до мажору непосредственно (родство как бы «первой степени»). Поэтому и каданс в до мажоре в примере 2б не только закономерен, естествен, убедителен, но более того — он предопределен, если надо дать самую простую, само собою разумеющуюся остановку не на I ступени. По существу к этому ре-бемоль мажору до мажор ближе (и притом намного!), чем традиционный ля-бемоль мажор [1].

5

Иная (по сравнению с классической) структура тональности у Прокофьева заставляет по-новому рассматривать соотношение отклонения и модуляции. Старая наука о гармонии была склонна рассматривать смену тональностей (то есть модуляцию) во всяком появлении недиатонических (leiterfremde по немецкой терминологии) элементов. А. Б. Маркс относит к кратковременной модуляции (отклонению) применение минорной субдоминанты в мажоре, неаполитанской гармонии и двойной доминанты [2]. Э. Курт пишет в «Романтической гармонии», что К. Майербергер в работе

[1] До мажор настолько близок здесь ре-бемоль мажору, что эти, казалось бы, столь далекие друг другу тональности можно даже спутать (!) Не случайно эту тему иногда приводят как пример альтерации II ступени в до мажоре. При этом справедливо отмечается взаимодействие тоник двух тональностей (C-dur и Des-dur), но тем не менее прокофьевская трактовка этого взаимопроникновения не оставляет никаких сомнений в том, что вопреки гипнозу нотной записи (нет ключевых знаков, как в до мажоре) это не C-dur, а Des-dur (см. способ введения этой темы при повторениях, ц. 40 и ц. 45 партитуры).

Любопытно, что лидийский ре-бемоль мажор — несомненно, другой лад по сравнению с натуральным ре-бемоль мажором! — меньше отличается от натурального, чем подобный «тот же самый» мажор.

[2] A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Bd. I. Leipzig, 1863, S. 193.

«Гармония Рихарда Вагнера» при объяснении восьми тактов в начале сцены смерти Изольды (начиная от ля-бемоль-мажорного квартсекстаккорда) находит «семикратную смену тональности» [1].

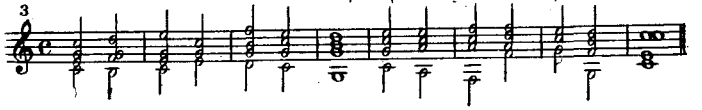
Включение в лад принципиально любого созвучия более не позволяет считать введение всякой недиатонической и в то же время неальтерационной гармонии признаком отклонения, а тем более — модуляции. С другой стороны, простое последование недиатонических, но входящих в лад гармоний (особенно — протянутых трезвучий) имеет эффект, сходный с отклонением. Поэтому и небольшие отклонения, не дающие другой тонике сколько-нибудь заметного, продолжительного перевеса над главной, должны рассматриваться как более близкие однотональному изложению гармонии, чем собственно модуляционному. Как пишет М. Скорик, «отклонением следует считать такой раздел, где новая тоника или завершает раздел малой формы, закрепляясь в кадансе, или начинает его, а не последование двух-трехчетырех аккордов, которое можно было бы отнести к какой-нибудь новой тональности» [2]. С. Слонимский считает, что «многочисленные отклонения в далекие строи, не закрепляемые побочными доминантами», объединяются с основной тональностью в единый многосоставный лад [3].

Хотелось бы, однако, уточнить различие между простым появлением далекой ступени и собственно отклонением. Отклонением следует считать образование побочной ладовой ячейки с собственными автентическими (или плагальными) отношениями между аккордами, что перевешивает, пересиливает их отношение к

[1] E. Kurth. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». Berlin, 1923, S. 281.

В старой теории встречаются и настоящие терминологические курьезы. Так, в «Музыкальном катехизисе» И. Лобе приводится следующий пример модуляции в пределах лада:

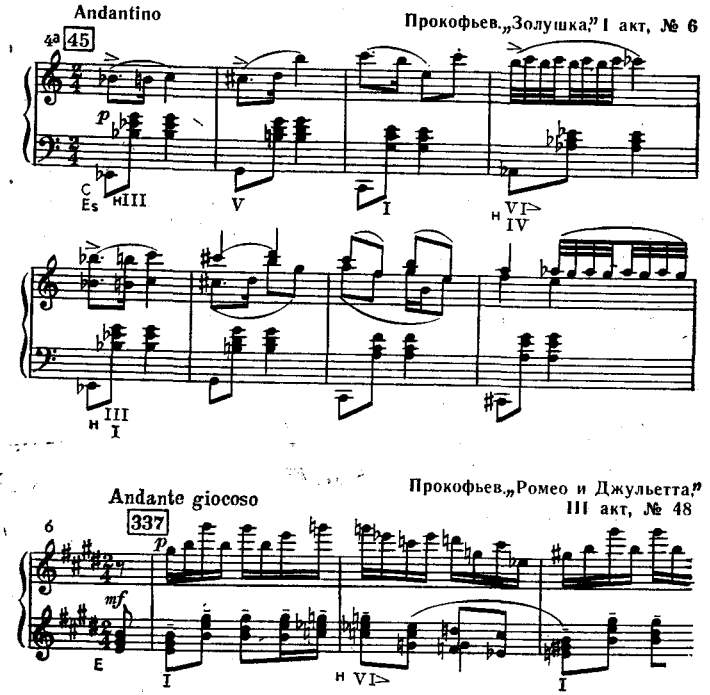
Пример «модуляции в пределах лада»



[2] М. Скорик. Ладовая система С. Прокофьева, стр. 81

[3] С. Слонимский. Симфонии Прокофьева, стр. 143.

основной тонике (один аккорд сам по себе — еще не тональность). Если местные связи оказываются сильнее — возникает отклонение (см. пример 4 а), если же таких местных связей не образуется или они оказываются слишком слабыми, неясными — изложение следует считать однотональным (см. пример 4 б) [1].



Таким образом, по существу здесь нет изменения понятий. Новая постановка вопроса возникает лишь вследствие того, что различие между строго однотональным изложением и отклонением распространяется на ладовую систему иной структуры.

[1] Условные обозначения: нIII — низкая III ступень; > — знак понижения, соответственно < — знак повышения (если знак без цифры, альтерация касается терции); перечеркнутая римская цифра обозначает побочную доминанту или субдоминанту (в этом случае дополнительное обозначение указывает гармонии отклонения или субсистемы).

6

В советском теоретическом музыкознании последних лет разработан ряд других вопросов прокофьевской гармонии. Не имея возможности изложить здесь выдвинутые при этом новые идеи, укажем лишь важнейшую проблематику.

В статье Ю. Тюлина «Современная гармония и ее историческое происхождение» [1] указаны некоторые черты современной гармонии: свободное применение диссонирующих терцовых аккордов, аккорды с побочными тонами, полигармония, политональность, полиладовость, полифункциональность, «межтональность» и «внетональность», диссонирующие тоники и другое. Среди примеров, иллюстрирующих положения Ю. Тюлина, немало отрывков из ранних сочинений Прокофьева.

В одном из «Очерков по современной гармонии» С. Скребкова [2] рассматриваются и поясняются анализом вопросы политональности и полифункциональности в прокофьевской музыке. В статье молодого ленинградского музыковеда Е. Киселевой автором развиваются некоторые положения Ю. Тюлина, анализируется роль побочных тонов в образовании одного из наиболее важных видов прокофьевской аккордики [3]. В связи с применением у Прокофьева аккордов нетерцовой структуры в книге С. Слонимского разработана своеобразная систематика нетерцовых аккордов: разделение аккордов на моноинтервальные и полиинтервальные, обращенные (из тех же звуков), родственные (имеющие общий звук) и чуждые (не имеющие общих звуков); проводится различие между основным тоном и опорным тоном: даны названия для немногозвучных нетерцовых аккордов; указывается на полигармоничность многозвучных нетерцовых аккордов [4]. М. Тараканов в статье «Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева» [5] специально рас-

[1] Впервые опубликована в сб. «Вопросы современной музыки» (Л., Музгиз, 1963).

[2] С. Скребков. Очерки по современной гармонии. М., «Музыка», 1965.

[3] Е. Киселева. Побочные тоны в гармонии Прокофьева. В сб.: «Теоретические проблемы музыки XX века».

[4] С. Слонимский. Симфонии Прокофьева, стр. 156—160.

[5] В сб.: «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки» (М., «Музыка», 1963).

сматривает проблему образования прокофьевской аккордовой вертикали под влиянием линеарно-мелодического движения голосов.

7

Прокофьевская форма не ставит перед музыкальной наукой столь же трудных проблем, как прокофьевская гармония. Тем не менее в этой области также сделано немало интересного и ценного.

Когда-то Асафьев заметил, что «Прокофьев, в сущности, формы не строит. Он любит готовые схемы и в них вкладывает выразительно-властные ритмы. Только то, что ему особенно дорого — лирическое в своеобразном личном аспекте, — заставляет его искать... форму изнутри, из душевной потребности». И действительно, новое в форме Прокофьева заключается не в создании новых типов композиции, равно как и новых вариантов старых типов композиции, а в своеобразной трактовке старых форм. Впрочем, в иных миниатюрах Прокофьева (например, в «Мимолетностях») музыкальная форма может быть и весьма необычной, глубоко индивидуальной.

Многие исследователи музыки Прокофьева отмечали, что особенность развития его формы состоит, в частности, в широком применении вариационности и вариантности. Это относится не только к простым формам, но также и к самым крупным — рондообразным и даже сонатным.

В. Блок пишет, что в прокофьевском варьировании как методе развития нашли яркое выражение многоплановость образного содержания и особенности музыкальной драматургии Прокофьева[1]. Подводя итоги сделанному анализу прокофьевского варьирования на примере двух финалов — Второго фортепианного концерта и Концертино для виолончели с оркестром, автор, в частности, обращает внимание на развитую полифоническую фактуру этих сочинений и возражает против укрепившегося мнения о малой полифоничности музыки Прокофьева.

[1] В. Блок. Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева. В сб.: «Музыка и современность», вып. 3, стр. 148.

Анализируя специфические приемы развития у Прокофьева, С. Слонимский находит в прокофьевских формах черты особого вида структуры, которую он определяет термином: «цепная политематическая форма». Сущность этой структуры заключается в следующем: в некоторых сочинениях Прокофьева (например, в финале Четвертой симфонии) многократные вариантные повторения нескольких основных тематических элементов образуют как бы сквозные циклы развития каждого из них на протяжении всей формы. Роль развития берет на себя продолжающий тематизм. Передача, продолженность развития одного и того же элемента внутри всей формы приобретает в результате цепной характер. А так как развивающихся таким образом элементов оказывается несколько, то и возникает цепная политематическая форма.

С этой точки зрения, крупная форма у Прокофьева иногда представляется как бы рядом свободных «развивающихся вариаций»[1]. Аналогичное явление отмечает и М. Тараканов. Говоря о том, что традиционные методы развития часто заменены у Прокофьева контрастно-вариантным развитием тематизма, автор характеризует такую форму как динамическую контрастно-вариантную, указывая при этом, что истоки ее можно найти в русской музыке — у Мусоргского, Римского-Корсакова[2].

Из других проблем, относящихся к области формы Прокофьева или соприкасающихся с ней, выделим три следующие: проблемы мотивной структуры, ритма и мелодики.

В статье М. Якубова «Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии)»[3] рассматриваются приемы мелодического развития, родственные полифоническим (или сходные с ними), среди которых такие необычные, как обращение, ракоходное движение. При анализе прокофьевской мелодики автору удается подметить много своеобразного. В статье хорошо показано значение симметрии, явной и скрытой «имитации» в различных ее видах, роль обра-

[1] С. Слонимский. Симфонии Прокофьева, стр. 16—19.
[2] М. Тараканов. Стиль симфоний Прокофьева, стр. 245.
[3] В сб.: «От Люлли до наших дней», стр. 193—229.

щения для мелодики Прокофьева. Ценность этих анализов можно усматривать также в восстановлении несколько «заброшенного» в нашем музыкознании раздела теории — изучения мотивного развития и мотивного построения тем.

В исследовании метроритма плодотворным явилось сравнение ритмики двух крупнейших наших советских композиторов— Прокофьева и Шостаковича. При этом очень рельефно было выделено своеобразие метрической организации того и другого композитора. Специфической особенностью прокофьевского ритма оказалось подчеркивание регулярности метрических акцентов, многоплановость метроритмической пульсации [1].

Интересной представляется попытка М. Тараканова по-новому взглянуть на процесс ладового развития у Прокофьева, связав ладовые закономерности с ритмическими. Огромная роль ритма у Прокофьева общеизвестна. Прямое отношение имеет ритм и к ладотональной организации. Как пишет Тараканов [2], периодические смены устойчивости и неустойчивости, смены тональных центров и тяготеющих к ним звуков и созвучий в сущности тоже есть процесс ритмический. Для обозначения ритмической организованности процесса ладового развития Тараканов применяет в новом значении термин Яворского «ладовый ритм». Так, например, особенность ритмического соотношения устоев и неустоев во многих темах Пятой симфонии Прокофьева характеризуется с этой точки зрения следующим образом: «В нем четко выделена группа опорных тонов, представляющих тоническое трезвучие. Группы звуков, выявляющих контуры тоники или хотя бы ее отдельные тоны, образуют зоны устоев. Такие обороты планомерно чередуются с неустойчивыми, в которых нарушается достигнутое ранее равновесие. Если зоны устоев сравнительно стабильны, то зоны неустоев постоянно видоизменяются и усложняются. В их последовательности ощущается возрастание напряженности — наиболее неустойчивый оборот предваряет заключительную каденцию, самое сильное нарушение равновесия предшествует окончательному его восстановлению. Описанный выше ладовый ритм подобен колебанию с возрастающей амплитудой» [1]. В качестве примера М. Тараканов приводит пасторальную тему трио (ре мажор) из скерцо Пятой симфонии.

[1] В. Холопова. О ритмике Прокофьева. В сб. «От Люлли до наших дней».

[2] М. Тараканов. Стиль симфоний Прокофьева, стр. 12.

С этой точки зрения несовпадение ладового устоя и неустоя в одновременности оказывается своеобразной «ладовой полиритмией» [2].

Искусство Прокофьева дало новый импульс и к развитию учения о мелодике, являющегося важной составной частью науки о музыкальной форме. Прокофьевской мелодике посвящены диссертация М. Арановского «Кантиленная мелодика С. Прокофьева» и книга «Мелодика С. Прокофьева» того же автора, несколько специальных статей [3], а также разделы упоминаемых работ И. Нестьева, Т. Богановой, С. Слонимского.

Наиболее значительна из этих работ книга М. Арановского. Автор подробно прослеживает развитие мелодического мышления Прокофьева в течение всего творческого пути композитора, на широком фоне мелодики первой половины XX века. Анализируя взаимоотношение мелодического тематизма и формы, Арановский обрисовывает специфику прокофьевского формообразования, связь типа мелодического развития с общим характером прокофьевской крупной формы. В книге подробно разбирается вариантность как один из наиболее важных приемов мелодического развертывания у Прокофьева (вариантная трактовка звука-стержня, интервала, вариантность в развитии мотивов и более крупных структурных единиц), а также другие особенности прокофьевской мелодики, ее интонационное содержание. Автор ставит и более общие теоретические вопросы. Например, важно здесь определение и разграничение понятий «ме-

[1] М. Тараканов. Стиль симфоний Прокофьева, стр. 291.

[2] Там же, стр. 259.

[3] Т. Боганова. О ладовых основах и о вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева. В кн.: «Труды кафедры теории музыки Московской государственной консерватории». М., «Музыка», 1960; М. Арановский. О некоторых стилевых особенностях лирической мелодики С. Прокофьева. В кн.: «Вопросы теории и эстетики музыки»; И. Земцовский. О двух типах трактовки вводного тона в произведениях С. Прокофьева. Там же; М. Якубов. Величайший мелодист XX века. «Советская музыка», 1966, № 4; М. Якубов. Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии). В сб.: «От Люлли до наших дней».

лодия» и «тематизм» («Если мелодия — понятие типологическое, то тематизм — функциональное» [1]). Теоретическая разработка понятия мелодии дается автором разносторонне, в многоразличных связях мелодии со всеми проявлениями музыкального мышления.

8

Любопытно, что в сочинениях Прокофьева иногда можно усмотреть некоторое влияние более старых учений о музыкальной форме. Внешне оно обнаруживается в том, что иные прокофьевские формы как-то «не укладываются» в привычные нам рамки композиционных форм. Думается, что трудности в анализе, расхождения во мнениях возникают иногда не из-за сложности музыкального языка или построения произведения, а просто из-за несовпадения концепций формы.

Например, относительно формы Larghetto Классической симфонии Прокофьева высказываются следующие мнения: трех-пятичастная форма, рондообразная двойная трехчастная, простая трехчастная, видоизмененная сонатная форма[2]. Наиболее точно, по-видимому, следующее определение формы: простая трехчастная форма с контрастирующей серединой, с повторением материала середины внутри репризы, что придает форме черты двойной трехчастности.

Но есть основания думать, что Прокофьев представлял эту форму иначе. В своей «Автобиографии» он вспоминал, как он изучал курс форм в классе Я. Витола. Витол говорил: «Господа, все вы знаете, что такое вторая форма рондо. Если кто-нибудь не совсем понимает, пусть посмотрит Andante из такой-то сонаты Бетховена... Прошу вас написать по пьесе во второй форме рондо» [3].

[1] М. Араповский. Мелодика С. Прокофьева, стр. 39.

[2] Напомним строение Larghetto: главная тема ля мажор в форме периода (8+8); нечто вроде связующей части, приводящей к малоразвитому построению с несколько контрастирующим мотивом в до мажоре; далее реприза, усложненная транспонированным повторением материала из средней части; обрамляющее вступление и заключение.

[3] «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 140.

Упоминание «второй формы рондо» говорит о том, что Прокофьев обучался по старой систематике форм (где различалось пять форм рондо), идущей от А. Б. Маркса [1]. Учение о пяти формах рондо безусловно устарело, но именно в этой старой теории есть такая форма, которой строение Larghetto Классической симфонии соответствует совершенно точно (отклонения такого типа, как в этой пьесе, предусматривались старым учением о формах рондо). Нам неизвестна интерпретация самим Прокофьевым формы Larghetto, но строение его точно следует типу первой формы рондо: Satz — Gang — Satz [2]. Согласно старому учению, повторение материала (середины, репризы) считалось возможным, притом оно не превращало одну форму в другую (это касалось и транспонированного повторения, а также расширения или сокращения при повторении) [3].

Можно назвать несколько сочинений Прокофьева, где композитор явно следует старому учению о форме: Andante Второй фортепианной сонаты — первая форма рондо; финал Второго фортепианного концерта — вторая форма рондо; финал Третьего фортепианного концерта — третья форма рондо; финал Седьмой симфонии — четвертая форма рондо; финал Сонаты для флейты и фортепиано — пятая форма рондо.

Кроме того, у Прокофьева встречается и так называемый «трехчастный период», трактовавшийся как период из трех предложений, где третье предложение являлось репризой первого, а второе отличалось от крайних; «трехчастный период» обычно приравнивался по значению к «песенной» простой трехчатной форме [4] (первая часть «Сказочки» из «Детской музыки», главная тема Andante Седьмой сонаты; близка к этому первая часть Andantino Пятой сонаты).

[1] A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bd. I—IV, Leipzig, 1837—1847.

[2] A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bd. III. Gang — *ход* (нем.). Многозначное Satz («предложение») здесь можно перевести как «устойчивое построение».

[3] См. об этом: Л. Бусслер. Учебник форм инструментальной музыки, изложенной в 33 задачах. М., П. Юргенсон, 1884, стр. 85, 89. См. также: Л. Саккетти. Краткое руководство к теории музыки. Спб., тип. М. М. Стасюлевича, 1909, стр. 139—140.

[4] Л. Бусслер. Учебник форм инструментальной музыки стр. 30—31 (§ 7; «Трехчастный период» излагается у Бусслера в разделе «Малые песенные формы»).

Вероятно, эта проблема заслуживает более подробной разработки.

Хотя в изучении формообразования у Прокофьева нашей наукой сделано немало, все же ощущается отсутствие обобщающей специально-теоретической капитальной работы.

9

Последняя из рассматриваемых здесь проблем касается не роли новой музыки в развитии теории, а, наоборот, значения теории для развития новой музыки. Об этом можно сказать несколько больше, так как вопрос о роли музыкальной теории по отношению к практике современной музыки далеко выходит за рамки прокофьеведения и имеет поэтому не локальный, а более общий характер.

История общественного признания музыки Прокофьева в миниатюре отражает общий процесс осознания слушающей аудиторией сочинений новой музыки XX века. Как известно, в начале века музыка Прокофьева многими была воспринята как нечто антиэстетическое. «Это — музыка без красоты» [1], — утверждал критик К. Эйгес. Были и такие голоса: «К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получить удовольствие. Такую музыку нам кошки могут показывать дома» [2].

По-видимому, и сам Прокофьев хорошо осознавал свой разрыв с общепринятыми канонами музыкальной красоты. Однажды Серж Морэ сказал Прокофьеву, интересовавшемуся французским методом преподавания теории композиции и протестовавшему против его академического характера [3], что сам Прокофьев подчинялся строгой академической дисциплине. «Он громко расхохотался», — рассказывает Морэ, — и заявил: «Но все это я послал к черту «Скифской сюитой» (разрядка моя. — *Ю. Х.*) [1]. Думается, нужно принимать всерьез и слова Прокофьева в ответ на заданный ему вопрос о классике (Прокофьев сказал их «слегка поддразнивая американцев», дело было в 1927 году в Нью-Йорке): «Классический композитор — это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения. Ему удалось найти некую логику, еще неведомую другим, и потому эти другие не могут следовать за ним. Лишь через какой-то отрезок времени намеченные им пути, если они верные, становятся понятными окружающим. Сочинять только по правилам, установленным предыдущей классикой, значит быть не мастером, а учеником. Такой композитор легко воспринимается современниками, но не имеет шансов пережить свое поколение» (разрядка моя. — *Ю. Х.*) [2].

Более чем полувековой исторический процесс общественного восприятия и общественного слухового освоения музыки Прокофьева завершился — теперь мы можем это сказать с уверенностью — полной и безоговорочной победой великого русского музыканта. Прокофьев теперь — классик советской музыки, современной музыки. Сейчас мы видим, что Прокофьев шел верным путем. Отказавшись писать только по правилам предшествующей классики, он интуитивно нашел новые художественные законы, столь же коренящиеся в человеческой природе, как и прежние (в этой неизменности связи с миром человеческой природы — глубинная и подлинная традиционность лучших идей новой музыки). Теперь эти новые законы общепризнаны как художественные нормы, как эстетические категории [3]. Коренное изменение общественного «слышания» музыки Прокофьева отражает одно важнейшее явление — изменение общественного музыкального сознания. Это — видимый нами ход истории.

---

[1] Газета «Утро России» от 25 января 1914 года.

[2] Из фельетона «На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске», в «Петербургской газете» от 25 августа — 7 сентября 1913 года (фельетон подписан: «Некритик»). Цит. по сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 147.

[3] «Из-за всех этих штук вы можете потерять всю непосредственность», — утверждал Прокофьев (С. Морэ. Глазами друга. В сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 372).

[1] С. Морэ. Глазами друга. В сб.: «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 372. Как видим, Прокофьев и традиционное восприятие взаимно «посылали друг друга к черту».

[2] С. Прокофьев. Годы пребывания за границей и после возвращения на родину. В сб. «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 178.

[3] Творчество Прокофьева теперь даже ставят в пример очередному поколению «ниспровергателей» предыдущих правил.

Выучившись слушать музыку Прокофьева и наслаждаться ею, наше общество достойно вознаградило себя: солнечный гений русской музыки обнаружил родство (неожиданное для многих) и с теми композиторами прошлого, с которыми он, казалось бы, не имеет ничего общего. Так, например, сейчас отчетливо видна традиция, эстетически роднящая Прокофьева с Глинкой (сравним хотя бы арию Кутузова или финал «Войны и мира» с глинкинским «Славься»). Раскрытие и слуховое освоение художественного богатства музыки Прокофьева так непосредственно воспринимаемого звучащего мира — огромное приобретение для всего нашего общества.

Какова же роль нашей музыкальной теории в этой исторической перемене? Ведь именно теория в первую очередь должна конкретно разъяснить слушателю, не воспринимающему музыки из-за ее новизны, то, как надо понимать эти звуки, в чем красота, логика, одухотворенность кажущегося бессвязным и сумбурным звукового последования.

Проблема взаимоотношения слухового восприятия и теоретического осмысления музыки чрезвычайно сложна и достойна специального исследования. Конечно, общественное сознание рано или поздно приходит к осмыслению новых категорий музыкального мышления даже и без всякой помощи со стороны музыкально-теоретической мысли. Ясно, что любые жизненно стойкие теории не возникают имманентно, а порождаются развитием художественного творчества, первичного по отношению к теории. Здесь речь идет лишь о том, чтобы теория была в состоянии дать достаточный ответ относительно закономерностей новой музыки, которыми бессознательно руководствуется художественное творчество (подобно тому, как это сделано в отношении музыки Баха, Бетховена, Глинки и Чайковского). При правильном понимании и слуховом усвоении подобных закономерностей слушательское восприятие уже не должно попадать в положение не знающего правил игры наблюдателя шахматной партии [1].

[1] Разумеется, сама шахматная партия может быть ценна силой мысли, богатством идей, великолепным мастерством, артистизмом, но может оказаться и скучной, серой «ничьей» — независимо от способности понимать язык искусства.

Однако следует признать, что не столько теория своевременно помогла обществу понять и оценить художественное богатство музыки Прокофьева, сколько, наоборот, общественное признание музыки Прокофьева, доказавшее теоретическому музыкознанию ее художественную ценность, создало предпосылку для появления большого числа крупных исследовательских работ (особенно в последнее десятилетие).

В самом деле, углубленное изучение прокофьевской музыки в нашей теории приходится в основном на время после смерти композитора [1]. Исключение в этом смысле составляет лишь одна крупная теоретическая работа — диссертация Н. Запорожец «Тональная структура музыки Прокофьева» (1947, руководитель — И. Способин) [2]. Между тем ясно, что многое из созданного в нашем теоретическом прокофьеведении за последнее десятилетие могло бы появиться и намного раньше — на несколько десятилетий раньше. Ведь уже начальные десятка два опусов Прокофьева дают достаточный материал как для постановки новых теоретических проблем, так и для определенного их решения. Это было возможно еще в 20-х годах. Наша советская наука от этого только неизмеримо выиграла бы. Однако этого не случилось. И задержка с разработкой теории прокофьевской музыки отрицательно сказалась на общественном ее восприятии, на судьбе многих прокофьевских сочинений.

По-видимому, существовали достаточно веские причины, которые помешали нашей теории своевременно откликнуться на самые новые, самые актуальные, самые современные вопросы музыкального творчества. Между тем, современность науки — также одно из самых животрепещущих ее качеств, так сказать, ее жизненный нерв. Современность музыкальной науки говорит прежде всего о ее отношении к музыкальной практике, а тем самым в конце концов — и к реальной жизни.

[1] Заканчивая рецензию о книге С. Слонимского («Советская музыка», 1966, № 4, стр. 138), М. Тараканов писал даже, что «серьезное изучение стиля Прокофьева... по существу еще только начинается».

[2] Безусловно, важны и небольшие работы (В. Беркова, В. Цуккермана и др.), но здесь речь идет главным образом о развернутых специально-теоретических трудах.

Подобные задержки нельзя ни объяснить, ни оправдать только неизбежностью временного расстояния между возникновением художественного явления и его теоретическим описанием и научным анализом. Чтобы это доказать, обратимся к общеизвестным фактам.

Как уже говорилось, одна из наиболее распространенных идей в последних крупных теоретических работах о Прокофьеве — идея замены семиступенной диатонической основы двенадцатиступенностью. Возникнув где-то на рубеже 50-х — 60-х годов, она вызвала споры, отнюдь не прекратившиеся и до сих пор [1]. Между тем очень сходная идея совершенно отчетливо изложена в знаменитом (и часто цитируемом) Вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» С. Танеева, написанном и изданном еще в 900-х годах [2]. Танеев говорит о новой системе гармонии, в которую перерождается классическая; используя идею Ф.-Ж. Фетиса (1844), он называет новую систему «омнитональной» («всетональной», это в данном случае примерно то же, что и полная двенадцатиступенная система). Танеев прямо пишет, что «диатоническая основа заменилась хроматической» в новой системе гармонии [3]. Таким образом, то, что оказалось спорным в 50-х — 60-х годах, было известно еще в 1909. Танеев в то время ничего не знал о додекафонии, о «свободной атональности» [4], об «атоникальности и т. п., и тем не

[1] С. Скребков, отрицательно относившийся к этой идее, не без остроумия отнес ее в разряд «научной фантастики».

[2] Над своей книгой (изд. 1909 года) Танеев работал свыше двадцати лет (см. вступительную статью С. Богатырева в новом издании «Подвижного контрапункта», стр. 3). Авторское предисловие к книге датировано 1 июля 1906 года. Можно предполагать, что предисловие — последнее, что написано Танеевым в этой книге.

[3] С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. М., Музгиз, 1959, стр. 9. Этот факт (конечно, в связи с другими) для Танеева важен настолько, что он сам указывает на него как на один из импульсов к созданию своего «Подвижного контрапункта» (см. об этом цитированное выше «Вступление», стр. 10).

[4] Первое известное упоминание термина «атональность» в научной литературе, впрочем, также относится все к тому же 1909 году, в книге: A. J. Polak. Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten und Akkorden. Leipzig, 1909. Поляк говорит о малой терции: «Sie ist ein atonalisches Intervall» (стр. 57). Но нет никаких сведений о том, что Танеев знал эту книгу, и кроме того, Поляк не имеет в виду атональность в нынешнем значении термина (возможно, что именно Танеев и был одним

менее его взгляды совершенно точно соответствовали истине его времени. Можно лишь удивляться поразительной прозорливости русского музыканта.

В этом факте есть нечто парадоксальное. Дело в том, что по своим музыкальным вкусам Танеев не только не был сторонником «левых» течений, но скорее, наоборот, противостоял им [1].

Сейчас мы не разделяем пессимистичности взглядов Танеева, оплакивавшего гибель тональности еще до появления собственно атональной музыки; то, что он считал «уничтожением» тональности [2], мы уверенно называем тональностью и даже готовы объяснять ее с позиций функциональной концепции гармонии; вступление к «Тристану» для нас не гадость и не пакостный хроматизм. Но мы с полным правом можем сказать, что Танеев в этих своих взглядах учитывал самые, самые, самые последние для его времени тенденции в музыке. Создается даже впечатление, что Танеев о некоторых явлениях современной ему музыки знал раньше, чем они возникли (!):

1. Известные нам сочинения с «уничтоженной» тональностью появились в 1908—1909 годах, то есть после пророческих слов Танеева.

2. Мысль А. Шенберга: «Мы обращаемся к новой эпохе полифонического стиля, и, как в прежние эпохи, созвучия становятся результатом голосоведения: оправ-

из первых теоретиков, указавших на отсутствие тональности в европейской музыке, см. его письмо П. И. Чайковскому от 6 августа 1880 года).

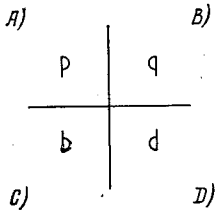
[1] Л. Сабанеев в своих «Воспоминаниях о Скрябине» (стр. 12—13) рассказывает: «Вагнер и вагнеризм были для него (Танеева. — *Ю. Х.*) синонимами гибели музыкального искусства, чем-то проклятым и страшным. Помню его ужас, когда раз в концерте при исполнении «Вступления и смерти» из «Тристана» по требованию публики повторили эту вещь — в каком ужасе был бедный поклонник классицизма, как он жаловался мне и другим. «И эту гадость всю целиком опять сыграли — такой ужас. Вот прав был Петр Ильич, когда говорил, что все это — пакостный хроматизм...».

[2] Наше ощущение тональности — совершенно иное по сравнению с тем, которое было у музыкантов XIX века. Например, нам трудно представить себе, что неаполитанский секстаккорд мог восприниматься как нечто «внетональное». И если уж музыка «авангарда» рубежа XIX—XX веков с позиций строго тонального мышления представляется уничтожением тональности, то «Скифская сюита» или Седьмая соната Прокофьева в сравнении с ними выглядит как конец мира тональности, как выход за пределы музыки.

дание только через мелодическое!»[1] была предвосхищена Танеевым: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм»[2].

3. Наконец, как недавно выяснилось, в своей классификации производных соединений Танеев (!) предложил такую систематику, которая, можно сказать, предвосхищает идею четырех форм классической додекафонной серии.

В черновом варианте того же Вступления к «Подвижному контрапункту» Танеев приводит следующую таблицу производных видов темы или двухголосного соединения[3]:



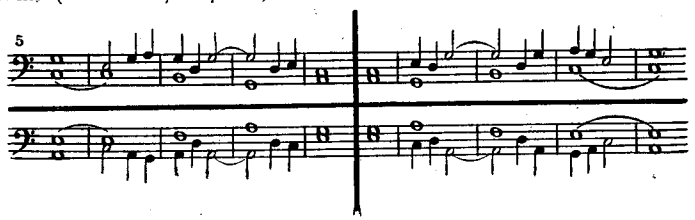
[1] A. Schönberg. Harmonielehre. Wien, 1949, S. 466 (первое издание книги Шёнберга — в 1911 году).

[2] С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма, стр. 10.

[3] В сб.: «С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия» (сост. Ф. Арзаманов и Л. Корабельникова) М., «Музыка», 1967, стр. 44. Объяснение этих четырех форм:

A) = «первоначальное» соединение (основная позиция)
B) = «горизонтальное обращение» (ракоход)
C) = «вертикальное обращение» (инверсия)
D) = «вертикально-горизонтальное обращение» (ракоходная инверсия)

Слова в кавычках — термины Танеева. Ниже следует «пример двухголосного соединения, к которому применены все формы обращения (там же, стр. 44):



Конечно, это — не додекафонная техника, так как здесь нет серии. Однако четыре формы — те же самые, что и в додекафонии.

Таким образом, подлинная музыкальная наука отнюдь не нуждается во временном расстоянии от музыкального события до его сознания[1].

Причина, замедляющая иногда развитие некоторых областей музыкальной теории, заключается в другом. Даже в наше время, когда в новых благоприятных условиях теория переживает период быстрого развития, все еще дает о себе знать известный консерватизм — приверженность к сохранению старых форм. Думается, что это было и в прошлом. Недоверие к прокофьевскому ниспровержению старых законов музыкальной красоты, игнорирование или непонимание новых законов прекрасного, устанавливаемых большим художником, нежелание расстаться с удобными привычными концепциями — прежде всего это заставляло теорию занимать выжидательную позицию: пусть сначала оценки выяснятся сами собой, а при благоприятных обстоятельствах можно и заняться основательно теорией прокофьевской музыки.

На практике это подчас оборачивается равнодушием к живой музыке, и в первую очередь к той, которая особенно нуждается в помощи общественной мысли — музыке новой, развивающейся. Хорошо, что мы сейчас можем говорить о широком теоретическом изучении прокофьевского наследия. Но у нашей теории есть и другие, не менее актуальные задачи, если мы хотим, чтобы она всегда занимала самые передовые позиции в искусстве. Конечно, мы должны изучать творчество композиторов, выдвинувшихся в 10-х — 20-х — 30-х годах, но мы должны рассмотреть и теоретические проблемы, связанные с творчеством молодого поколения советских композиторов (а также зарубежных). История повторяется, от теории сегодня вновь требуется ответ на вопрос: как надо понимать эти звуки? В чем красота, логика, одухотворенность звукового последования, для неподготовленного восприятия кажущегося бессвязным и поэтому представляющимся эмоционально чуждым и непонятным?

Конечно, для подлинно глубокого и разностороннего познания нового художественного явления необходим

[1] Разумеется, из сказанного не следует, будто немедленно могут быть сделаны все научные выводы, касающиеся данного нового явления художественной практики, и дальнейшее его исследование уже не принесет никаких научных результатов.

длительный период времени. Но тем не менее, если наша теория своевременно не занялась углублённой разработкой проблем прокофьевской музыки, это не должно стать традицией. Надо сделать так, чтобы избежать таких недостатков в настоящем и будущем.

Обозревая историю изучения нашей теорией сочинений Прокофьева — прошлого советской музыки, мы хотим сейчас прежде всего способствовать улучшению ее нынешнего состояния, решению очередных ее задач. Учитывать опыт прошлого и избегать его недостатков, в частности, означает: своевременно и объективно, научно-достоверно отражать то новое, что выдвигает развитие музыкальной жизни. Было бы ошибкой выдавать букву недавнего новатора Прокофьева за незыблемый закон, который не должны преступать нынешние новаторы. «При всей нашей любви к прошлому, к его мастерам, к его гуманистическим устремлениям мы никогда ничего не сможем сделать, если превратим прошлое из живого источника опыта в объект слепого поклонения» [1].

Традиция есть линия исторической преемственности, предполагающая развитие, изменение конкретных форм. Сохранение же форм — это не традиция, а консерватизм.

Творчески развивать лучшие традиции отечественной музыкальной науки — значит всегда быть на «переднем крае» современности, независимо от того, занимаемся ли мы древней или новейшей музыкой. За последние годы у нас возникло много новых явлений, еще не исследованных в должной мере нашей наукой.

Мы не должны ждать, пока «время покажет» ценность очередной новой музыки. Именно теория должна в первую очередь раскрыть смысл применения новых музыкальных средств с тем, чтобы аргументированно, обоснованно, с профессиональным знанием дела во всей его сложности судить о новой музыке, отличая подлинные ценности нового советского музыкального искусства от модных пустяков.

---

[1] К. Караев. Художник и революция. «Вопросы литературы», 1967, № 11, стр. 47.