

- II. Стравинский. Статьи и материалы. - М., 1973.
12. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. - М., 196
13. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. - М 1975.
14. Goethe. Gedichte. - Leipzig, 1949.
15. Golachowski S, Karol Szymanowski. - Kraków, 1956.
16. Klemm E. Zagadnienie techniki wariacyjnej u Regera i Szymanowskiego. - In: Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego. Warszawa, 196
17. Lindner A. Max Reger. - Stuttgart, 1922.
18. Łobaczewska S, Karol Szymanowski. Zycie i twórczość. - Kraków, 1950.
19. Neue Beiträge zur Regerforschung und Musikgeschichte Meiningens. - Meiningen, 1970.
20. Neues Max-Reger-Brevier-Basel, 1948.
21. Reger M. Briefe eines deutschen Meisters. - Leipzig, 1928.
22. Unger U. Die Klavierfuge im zwanzigsten Jahrhundert. - Kolner Beiträge zur Musikforschung, XI. Regensburg, 1956.

Ю.ХОЛОПОВ

КТО ИЗОБРЕЛ 12-ТОНОВУЮ ТЕХНИКУ?

Известно, что 12-тоновая техника – это додекафония, и изобрел ее А.Шенберг. Кажется, что здесь все ясно, и незачем поднимать вопрос, поставленный в заглавии настоящей статьи. Однако в действительности дело по меньшей мере обстоит сложнее. Несмотря на то, что генезис 12-тоновой техники – процесс, произошедший совсем недавно, почти что у нас на глазах, многие относящиеся к нему факты малоизвестны. Отсюда задача настоящей статьи: по возможности воссоздать исторический ход событий, указать, кому из музыкантов принадлежит та или иная заслуга в этом процессе.

I. Генезис и предформы 12-тоновой техники

12-тоновая музыка возникла около 1908 года в обстановке жесткого кризиса формообразующих возможностей европейской тонально-функциональной мажорно-минорной системы. Знаменитые слова С.И.Танеева во Вступлении к его книге "Подвижной контрапункт строгого письма" (1909) с предельной точностью характеризуют

суть этого кризиса: "Наша тональная система ... перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и к замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы" (6, с.6).

Музыка рубежа XIX-XX веков изобилует примерами, показывающими подход музыкального мышления к некоей критической границе¹, возвле которой возникает проблема осуществимости музыкальной формы средствами расширенной тональности: в сочинениях Вагнера, Листа, Вольфа, Брукнера, Регера, Малера, Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина, Стравинского, Шенберга, Берга, Веберна и других. (См., например, романс Рахманинова "В душе у каждого из нас", оп. 34, № 2, 1912: переполнение гармонии начального периода хроматическими аккордами делает несколько затруднительным построение середины по классическому типу – на превышении уровня неустойчивости – и побуждает искать другие пути решения проблемы.)

Процесс нарастания кризисных явлений можно проследить на примере творчества одного композитора – Скрябина. Если в ранний период гармония и форма находятся у него в непринужденной взаимосоотнесенности, то в средний заметен подход мышления к критической грани ("тональному порогу"). В поздних же сочинениях Скрябина заметен определенный кризис композиции, что связано с односторонней эволюцией гармонии, а также с тем, что автор недостаточно пытается изменить принципы формообразования. Так, в одном из лучших поздних сочинений – Девятой сонате – Скрябин применяет в рамках экспозиции по сути все возможные для данной системы тональные средства, все 12 высотных позиций основной гармонии. Поэтому на разработку не остается никаких свежих, не привлеченных еще ресурсов, и композитору приходится повторно использовать все те же, уже показанные ранее средства. Отсюда вялость гармонического развития в разработке, которая должна быть самой интенсивной по динамике развития частью сонатной формы.

Естественно, что по мере нарастания возникших явлений в

¹ Ее можно было бы назвать "тональный порог" по аналогии с известным термином из авиации "звуковой порог", обозначающим критическую точку возможного увеличения скорости полета самолетов.

гармонии определяются и усиливаются новые средства формы, способы организации, более адекватно соответствующие свойствам нового материала. Одним из подобных способов был "метод композиции двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами" (шенберговская формулировка серийно-дodeкафонной техники).

Естественно также, что учет I2-тоновости, применение конструктивного значения звукорядов с опорой на I2 самостоятельных тонов-ступеней, в особенности те способы обнаружения новой гармонической функциональности на основе разновысотной повторности одной и той же звуковой структуры, - все эти и родственные им техники композиции сложились не внезапно и не в тот момент, когда без них уже нельзя было обойтись, а гораздо раньше. Конечно, это еще не I2-тоновая техника, может быть, даже еще и не готовые ее элементы, а какие-то предшествующие явления, но при рассмотрении процесса перехода как раз они-то и представляют наибольший интерес.

Выделим несколько наиболее заметных тенденций, явлений, техник, которые свидетельствуют о скрытом вызревании еще в рамках мажорно-минорной тональной системы новых закономерностей, постепенно превращающихся в предформы I2-тоновой техники.

I.I. Развитие хроматической гармонии. Концентрация хроматизма в связи с воплощением крайних сфер экспрессии издавна приводила к крайним же формам ладовой насыщенности: К.Джезуальдо, мадригал "Mercè!", окончание (в связи со словами о смерти в тексте); И.С.Бах, фуга h-moll из I тома "Хорошо темперированного клавира". Так, в теме баховской фуги употребляются на основе субсистемной хроматики все I2 звуков (вероятно, не без специального замысла последней, подытоживающей цикл с произведениями во всех I2 тонаках, фуги). В XIX веке возникает и явное использование всех I2 тонов уже в "чистом виде", без повторений, что обнажает эффект учета полного I2-тонового комплекса. Известен пример из симфонии "Фауст" Листа, 1854 (I2-тоновый "блок", начиная от второго звука), в симфонической поэме Р.Штрауса "Так сказал Заратустра", 1895-1896 (обе последовательности - в темах "научных" по характеру образности). Аналогичный случай - в одной из народно-фантастических сцен оперы Римского-Корсакова "Снегурочка" (1880-1881), действие III (после ремарки: "Кусты и сучья деревьев принимают меняющиеся, фантастические образы"; см. пример № I).

1.

[Allegro molto]
poco rit.

Н.А.Римский-Корсаков
«Снегурочка», III д.



Благоприятные условия для прорастания подобных "ладовых сгущений" представляют гармонии I2-ступеневой (хроматической) системы (хотя случаи применения в рамках темы буквально всех 12 ступеней встречается не в XIX веке, а в XX - у Б.Бриттена, Д.Д.Шостаковича). Еще одно такое условие - возможность опоры гармонии на диссонирующий аккорд. Тенденция к диссонирующему центру - частое явление в позднеромантической гармонии; в отдельных случаях целые пьесы строятся на основе устоя-диссонанса: Мусоргский, "Борис Годунов", сцена колокольного звона; Римский-Корсаков, "Кащей Бессмертный", сцена снежной метели.

I.2. Одна из линий развития тональности на грани веков - эволюция ее в направлении ослабления тонального тяготения вплоть до полного его уменьшения. Отсюда возникновение "политоникальных и атональных" структур, структур с неопределенной и колеблющейся тональностью, возможность многозначной тональности².

Среди последних сочинений Листа встречается ряд подобных структур. В последний год своей жизни Лист написал пьесу с характерным названием "Багатель без тональности". Начало ее основной темы и окончание произведения (см. пример 2 а,б).

Понятно, что это h-moll со сложной тоникой (с секстой в среднем голосе) и с окончанием любым у поздних романтиков прерванным кадансом. Но в результате подразумеваемое тоническое трезвучие устраивается полностью, что и дает "атональность" XIX века.

² Курьезный пример такого рода - главная тема "Марша Черномора" Глинки. Курьезен он тем, что тональность главной темы совершенно ясна - это двутональная структура с главной (начальной) тональностью E-dur и окончанием в C-dur, однако, видимо, уже сам композитор не осознавал ясно E-dur как определенную тонику и принял вместо нее тонику C-dur (отсюда странная запись темы - без ключевых знаков, как если бы это был C-dur, а также ее окончание в C-dur, который всегда и звучит как гармония низкой VI ступени, либо как модуляционный переход в F-dur).

2 а)

[Allegretto mosso $J=160$] scherzando

Ф. Лист

Багатель без тональности

б)

В связи с такой линией эволюции тональности находится применение модальных ладов (фольклорного происхождения) без ясной централизации, с тональной переменностью и отсутствием определенного тонального тяготения. Так, в армозе князя Ирма "О слава, богатство суетное" из "Сказания о невидимом граде Китске" Римского-Корсакова структура лада такова, что тяготение к центральной тонике ($H-moll$) полностью отсутствует почти на всем протяжении пьесы (несмотря на недвусмысличное обрамление звучанием тоники), и опора ощущается на любом аккорде, на котором происходит остановка в мелком построении (двутакте). Под формальной вывеской тональности фактически дается структура без центрального тяготения (модальная, тонально-переменная).³

1.3. Широкое применение модальной гармонии, в частности на хроматической, I2-тоновой основе – искусственные симметричные лады. Структурные единства, которыми оперирует композитор в

³ Характерно, что в ту эпоху появляется возможность тонально-функционального ракохода, казалось бы, полностью исключенного системой классических тональных функций. См. фрагмент из "Хованщины" Мусорского. I действие, п. 73 (Подъячий читает надписи), всего 21 созвучие.

симметричных ладах не I2-тоны, однако, благодаря принципиальной расчлененности I2 полутонов на равноструктурные и совершенно равноправные секции, полностью уничтожается 7-ступенность звукоряда, уничтожается варианты звукорядных ступеней (как в C-dur звук des есть фригийский вариант 2 ступени, 4). Каждый звук полутональной системы тем самым приобретает самостоятельность. Таким образом система становится не только I2-звуковой, не только I2-ступенчатой, но такой I2-звукично-I2-ступенчатой, когда в качестве самостоятельной ступени может выступать отдельный звук, как в дodeкафонии. А это означает уже фактически оперирование I2-звуковым материалом.

Подобная переходная трактовка (от диатонически 7-ступенчатой к 12-ти тоновой) угадывается в некоторых тенденциях гармонии поздних опер Римского-Корсакова (также у В.И.Ребикова, А.Н.Черепина, раннего Стравинского).

В эскизах к неосуществленной опере Римского-Корсакова "Земля и небо" (Записная книжка № II, 1906)⁴ есть следующий набросок гармонического хода (см. примеры 3 а, б).

3.

Н.А.Римский-Корсаков. Из эскизов к опере (неосуществлённой) «Земля и небо» (1906).

а)

Ладовая структура

дважды-лад ЕВ (=IV⁴)

⁴ В издании: Римский-Корсаков Н.Полн.собр.соч.-М.,1970, т. IV(доп.), с.276-307.

лад G Des (=IV¹)

[описка? должен быть зо/б]

лад C Ges (=IV⁶)

E A
(-IV³)

б)

дважды - лад Ces F (=IV⁵)

Казалось бы, несомненно "промежуточный" альтерационно-хроматический звук *ais* получает полную автономность, свойственную звуку диатонической ступени, вследствие того, что полуточная гамма идет по звукоряду тритонового лада (дважды-лада по Б.Л. Яворскому), для которого коренным условием является принципиальное

равноправие устоев *h* и *f*. По отношению к тритону одного устоя, *h* (то есть к звукам *dis-a*) звук *ais* может быть понят как альтерация ступени *a*, но по отношению к тритону другого – *f* (звукам *es-a*) он не может быть понят как альтерация – это диатоническая ступень (пример 3 б). Поскольку обе трактовки совершенно равноправны, то происходит превращение альтерационной ступени в диатонической, а следовательно, и превращение 12-звукового 7-ступенчатого звукоряда в 12-тоновый, где каждый отдельный звук может трактоваться как самостоятельная (не альтерационно-производная) единица высотной системы.

1.4. Позднеромантическая гармония характеризуется индивидуализацией структур, важнейшим средством чего явилось широкое развитие техники дополнительного структурного элемента (ДСЭ). Индивидуализация гармонической структуры (вслед за индивидуализацией тематизма, типичной для всей музыки XVII-XIX веков) есть приданье ей черт, не повторявшихся в других структурах (своего рода "сериизации" гармонии). Техника ДСЭ основывается на многократном повторении какого-либо элемента высотной структуры (интервала, созвучия, мелодической фигуры и т.п.), образующем самостоятельную линию гармонического развития, дополнительную по отношению к основному (тонально-функциональному) принципу гармонии. Таковы, например, аккорды Полканы из оперы Римского-Корсакова "Золотой петушок" (см. примеры № 4 а, б, в).

4.

Н.А. Римский-Корсаков.
«Золотой петушок». I д.
(партия оркестра)

p cresc.

f

Allegro assai

p cresc.

p

sf

Allegro assai



В примере № 4 в ДСЭ – мажорный сектаккорд, в № 4 б – увеличенное трезвучие, в № 4 в – мажорный сектаккорд, на опорных долях дащий мажорный секундаккорд.⁵

Объективно техника ДСЭ стремится к тому, чтобы превратиться в технику центрального созвучия, сущность которой в том, что гармоническая структура создается как разного рода повторения расположенного в основу аккорда (или группы звуков); разница с ДСЭ практически лишь в том, что из "добавочного" такое созвучие становится основным.

1.5. Чрезвычайно важна позднескрябинская техника центрально-го созвучия и "синтетаккордов" (то есть "синтетических аккордов", термин Н.А.Росланова – З, с.134). Принцип ее состоит в том, что аккорды и мелодии строятся из одного и того же звукового материала, то есть в унификации вертикали и горизонтали. З.Лисса вполне правомерно усомнилась в технике центрального созвучия скрябинского типа "предформу двенадцатитоновой техники" (I4, Fasc. I). Пример скрябинской техники синтетаккордов и центрального созвучия – его "поэма огня" "Прометей", вся ткань которой выведена из одного единственного аккорда.

Таким образом, в позднеромантической гармонии намечаются и получают некоторое развитие тенденции к оперированию 12-тоновым материалом и повторяющимися звуковыми структурами (которые стремятся заместить собой основной материал тонально-функциональной гармонической ткани).

2. Рождение 12-тоновой музыки

Из анализа состояния позднеромантической гармонии и явлений, переходящих в новую музыку XX века, следует, что можно выделить

⁵ Ср. с ДСЭ секунды в первой из "Песен об умерших детях" (1901-1904) Г.Малере. (См. об этом I, с.488).

два главных русла движения к собственно 12-тоновой музыке:
1) 12-тоновость и 2) структурирующий полутональную систему принцип повторности звукового комплекса. Характерно, что тенденции движения по обоим этим руслам, если соединить то и другое в одном двуедином принципе, сходятся в додекафонии (как технике 12-тоново-серийной). Однако рассмотрение конкретных путей возникновения 12-тоновой музыки не обнаруживает фатальной направленности движения именно к додекафонии. Скорее, наоборот, выясняется множественность исторических путей, стихийная неправленность к разным типам техник. Это был стихийный, никем не направляемый процесс, причем зачастую авторы новых открытий ничего не знали об опыте своих коллег. Тем больший интерес представляет сведение данных о важнейших изобретениях в одну цепь, в которой факты расположены в хронологическом порядке.

2.1. Микросерийность в струнном квартете А.Веберна ("Cis-C-E"), 1905 (вступление, явно исходящее от афористических мотивов – мотто поздних квартетов Бетховена; к основному мотиву, своими нотами напоминающему тему известной фуги И.С.Баха, хочется, однако, приписать бетховенские слова "Muß es sein?" – "должна ли быть" серийная музыка?; см.пример № 5).

На основе полифонического сгущения ткани с почти предельной тематической концентрацией мотив cis-c-e из ДСЭ превращается в основной, из которого выводится почти вся ткань фрагмента. Причем в результате беспрецедентного тематического уплотнения становится естественным допущение вертикализации частей мотива (как в серийном сочинении), например, во 2-м такте вертикальная терция f-a совершенно отчетливо для слуха взаимодействует с cis (однако существенно, что нет ни одной вертикали с участием всех трех звуков микросерии).

2.2. При работе над систематикой полифонических соединений у С.И.Танеева (вероятно, не позже 1906) в наброске Вступления к книге "Подвижной контрапункт строгого письма" появляется комплекс из четырех форм (P, ♫, ♬ и ♭), равнозначный классическим четырем формам серии: P, R, I, RI (5, с.44).

2.3. Свободная 12-тоновость ("свободная атональность") в песнях Веберна на стихи С.Георге оп.3, 1908-1909 (по другим сведениям – например, у Ф.Вильдганса, в новом словаре Римана – начало работы над песнями оп.3, первоначально с иной опусной нумерацией, датируется 1907 годом) и в сочинениях А.Шенберга – finale Второго струнного квартета оп.10, некоторых песнях из

5. Düster und schwer

А. Веберн. Квартет [Cis-C-E]

con sord.

V.I. *schneller pizz.*

V.II. *ppp con sord.*

V-ia. *ppp con sord.*

V-ic. *ppp*

Проведение
микросерии cis-c-e

arco

leise

anschwellend

leise

anschwellend

Leise

anschwellend

цикла стихотворений С.Георге "Книга висячих садов" (1908-1909).

2.4. Летом 1909 года Веберн сочинил Шесть пьес для оркестра, в конце пятой он в качестве завершающего аккорда (см. т.24-26) написал "обобщенный" 12-тоновый аккорд:

B₂ - G - d - ges - h - es¹ - c² - e² - gis² - cis³ - t³ - a³ - a⁴
I 10 5 9 2 6 3 7 II 4 8 12

2.5. Микросерийная техника на основе модальности у Стравинского в балете "Жар-птица" 1909-1910, в оцене "Пленение Жар-птицы Иваном-Царевичем", ц. 22-29. Основной мотив Жар-птицы, которым открывается и завершается произведение, устойчиво сохраняет интервальную структуру (в полутонах) и составляет основную группу одного из симметричных ладов (совпадающего с пятым "ладом ограниченной транспозиции" Мессиана). В сцене пленения эта интервальная группа образует микросерию, из которой последовательно (и, по-видимому, вполне сознательно) ⁶ выводится вся ткань пьесы - в частности, как в додекафонном сочинении (см. пример № 6). И.Ф. Стравинский. «Жар птица»

6. Allegro

24

6 Автор писал: "Если какой-нибудь несчастный поискатель

2.6. Скрябинскую технику центрального аккорда в "Прометея" (1909-1910) можно рассматривать не только как "предформу" 12-тоновой техники, но и как самостоятельную технику "звукового центра" (или "созвучия-центра", термин Х.Эрнста), то есть считать особым методом выведения всей звуковой ткани из единственного источника - аккорда.

2.7. Техника 12-тоновых рядов у Берга, в пятой из Пяти пьес на тексты П.Альтенберга, партитура - 1912 год, исполнение - 1913. Ряд имеет четкую структуру и применяется как специальное средство (12-тоновое противосложение к теме пассакалии, идущей в басу). Третья песня того же цикла содержит 12-тоновые аккорды (см. пример № 7 а, б).

7. а)

А. Берг.
Пять песен с оркестром. Op.4, №5.

Ziemlich langsam (Passacaglia)

Ein wenig breiter

ученой степени принужден будет отыскивать в моих ранних сочинениях "сериальные тенденции", подобные интервальные конструкции "будут оценены как преобразцы" (4, с.142).

6)

Mäßige Viertel

Op. 4, №3.

В 1912 году Й.Хауэр (Вена) пишет "Ном" в семи частях для фортепиано и струнных (фисгармонии), где делает попытку использовать 12-тоновый материал.

2.8. 1913 год приносит выдающееся событие в истории 12-тоновой музыки так называемую "Оркестровую пьесу № 1" Веберна (внеопубликованное сочинение)⁷. Это - исторически первое известное нам произведение, которое (пусть и не без оговорок) допускает истолкование его как целиком додекафонно-серийного (см. пример № 8).

8.

Bewegt (J)

А. Веберн.
«Оркестровая пьеса №1» (1913)

⁷ Опубликована в материалах У. Веберновского конгресса (статья У.Мак-Кензи, 1916, №191).

Первые два проведения серии дают относительно простой порядок последования тонов, варьируемого пермутациями (т.5-7) и отнесением тона I2 в следующую часть (Веберн иногда поступает так же и в додекафонных сочинениях, например в кантате "Свет глаз", оп. 26). Впрочем, этот тон сочленяется со вторым проведением серии и в начале его (т.5). В тактах 9-12 серийный порядок нарушается; получается, если так можно выразиться, "серийная середина", "серийная неустойчивость". В четвертом же ("репризном") проведении серийный порядок восстанавливается, но (как бы под влиянием середины) с очередным развитием в виде серийной двухслойности (как бы "синтез" конца серии с ее остальной частью).

Некоторые технические приемы в Оркестровой пьесе № I – явное отступление от элементарных правил додекафонии шенберговского типа (хотя подобных приемов можно найти сколько угодно и у Шенберга, и у других композиторов). Но ведь додекафония не обязательно должна быть шенберговского типа: почему бы серии не пермутироваться согласно законам второго предложения периода или законам репризы? Почему бы серии не нарушаться в неустойчивых частях формы подобно "нарушениям" тональной мелодии?

Поэтому возможно усмотреть в ранней пьесе Веберна не только предвосхищение несомненно I2-тоновой музыки, не только несомненную серийную технику, но и (если не считать шенберговский тип единственным возможным) совершенно чистый особый тип додекафонии.

2.9. Другое важное событие 1913 года – написанные весной этого года в Сочи романсы Н.А.Рославца "Три сочинения" (на слова русских поэтов). Во втором из них – "Ты не ушла" (на слова А.Блока) Рославец применяет свою технику "синтетаккордов". Генетически она исходит от техники позднего Скрябина (где избранный аккорд фактически оказывается основным источником для выведения звуковой ткани сочинения). Новое у Рославца в том, что он вместо аккорда оперирует группой – совокупностью звуков, развертывающихся в равной мере и по вертикали, и по горизонтали (точно, как серия). Отличие от додекафонной серии Шенберга – Веберна состоит в двух свойствах "синтетаккорда": 1) в его недвадцатизвучности и 2) в возможности повторения звуков (как в аккорде).

В песне "Ты не ушла" большой фрагмент сочинен на основе группы-шестизвучия, которое можно понять как объединение двух мажорных трезвучий – от Es и от E (что напоминает начало соло Звездочета в интродукции "Золотого петушка" Римского-Корсакова, от слов "Я колдун"; см. пример № 9).

9.

Moderato

Н.Рославец. «Три сочинения» (1913)
№ 2. «Ты не ушла» сл. Блока



2.10. В следующем, 1914 году, выходец из России (композитор и живописец) Е.Голышев⁸ сочиняет струнное трио, в котором использует технику комплексов 12 высот и 12 длительностей, то есть элементы сериальной техники (авторский подзаголовок трио в издании 1925 года - "Zwölftondauer-Musik"; см. пример № 10).

10. а)

Largo

Е. Голышев.

СТРУННОЕ ТРИО.

⁸ Родился 8(20) сентября 1897 г. в Херсоне, в 1909-1933 г. жил в Берлине, затем уехал в Барселону, в 1938 - во Францию, 1956 - в Сан-Паулу (Бразилия); с 1966 он снова во Франции, в Париже, где умер 25 сентября 1970 г. Единственное напечатанное его сочинение - струнное трюо в 7 частях - вышло в 1925 г. в Берлине (изд. Шлезингер). Остальные музыкальные сочинения (две оперы, "Ледяная песнь" для оркестра, камерные инструментальные произведения, романсы) остались в рукописи и, по-видимому, погибли.

б) ряд длительностей:



2.11. Как сообщил Шенберг Н.Слонимскому (в письме от 3 июня 1937 года) в конце 1914 - первых месяцах 1915 года он работал над симфонией (сочинение не было закончено), где скерцо опиралось на тему из 12 звуков.

2.12. В последние годы своей жизни Скрябин работал над "Предварительным действом", в эскизах которого находятся 12-тоноевые аккорды (см. пример № II).

11. а) 8.....: А. Скрябин.
б) «Предварительное
действо». Эскизы.



б: [написанные
тоны удвоения
зачеркнуты]

2.13. В 1915 году 12-звуковой аккорд появляется у Казеллы (17, § 49).

2.14. 21 января 1916 года на Четвертом вечере "Музыкального современника" (7, с.16) композитор Н.Обухов выступил с несколькими сочинениями, в основе которых лежит "гармония 12 тонов без удвоений" - принцип, разрабатывавшийся им с 1914 года (8, § 98).

2.15. И.А.Вышнеградский в конце своей одночасовой мелодрамы "День существования" (или "День жизни" - "La journée de l'existence") широко опирающейся на модальную технику (в ладу III • III • III), сдвигает четыре увеличенных трезвучия вместе и получает "резюмирующий" 12-тоновый аккорд (8, § 108). Сходный прием есть и у Н.Обухова в начатом еще в России главном своем сочинении - оратории "Книга жизни" (1917-1924, около 2000 страниц партитуры; композитор продолжал работать над этим произведением и дальше, до конца жизни).

2.16. В марте 1917 года Веберн написал песню "Друг для друга" ("Gleich und gleich" на текст Гете), вступление которой представляет собой 12-тоновую группу без повторений тонов, где часть звуков образует мелодию, а часть - аккомпанирующий аккорд (см. пример № 12).

12.

А. Веберн.
«Друг для друга». Op.12, № 4.

Sehr flüssend (d=44)

2.17. В 1918 году Н.Обухов сочиняет две "Литургические поэмь" (на текст К.Бальмонта). В одной из них - "Кровь!" ("Le sang!" - 8, S.108) принцип структуры - "абсолютная гармония" из 12-тоновых комплексов (см. пример № 13).

13.

Н. Обухов. «Кровь!»
Блаженный (сопля иступленно)

ММ d=108

Avec une gloire céleste

52

"Абсолютную гармонию" Обухова можно назвать несерийной деоктавией. От свободной атональности Веберна и Шенберга она отличается систематическим и сознательным использованием 12-тоновых полей (см. комплекс 12 тонов в примере).

2.18. В 1919 году Гольшев сочиняет произведение для симфонического оркестра "Ледяная песня", фрагменты которого были исполнены в следующем, 1920 году в Берлине под управлением Г.Беллера. По-видимому, это первое крупное произведение с использованием 12-тоновой техники, которое было исполнено публично.

2.19. В том же 1919 году И.М.Хауэр, после многолетних поисков, пришел к осознанию 12-тоновой техники: "В августе 1919 года я буквально "открыл" "закон двенадцати тонов" ("Zwölftongesetz"), открыл прежде всего в моих собственных композициях. С тех пор я применяю его сознательно" (9, 58). Впоследствии Хауэр настаивал на своем "приорите в создании 12-тоновой техники" (II, §.157). Начиная с оп. 19 - "Ном в одной части для фортепиано (фисгармонии) и струнных" (сочинено 25-29 августа 1919 г.), Хауэр систематически применяет 12-тоновость в музыкальной композиции. Аймерт датирует начало 12-тоновой музыки периодом 1919-1924 годов.

2.20. В 1920 году вышла книга Хауэра "О существе музыкального" - первая научная публикация, где говорится о 12-тоновой "атональной" музыке. Идея Хауэра: "Западная музыка до сих пор довольствовалась двенадцатью полутонаами... И единица формы / Formeinheit / должна охватывать собой эти двенадцать полутонов" (I3, §.25).

2.21. В 1921 году Хауэр открывает собственный метод 12-тоновой музыки - метод тропов (дата указана самим Хауэром - I2, §.258).

Образчик техники тропов Хауэра ⁹ из книги "Двенадцатитоновая техника. Учение о тропах" (1926; см. пример № 14).

2.22. Ученик Шенберга и Берга Ф.Х.Кляйн издал в 1921 году произведение для фортепиано в четыре руки "Машин - внетональная самосатира", где он использовал 12-тоновый материал, трактованный тематически (в частности с применением инверсии и ракоходных форм; см. пример № 15).

⁹ Таблица тропов Хауэра в систематике 1925 года приведена: 2, с.117.

53

14.

Й. М. Хауэр. Из книги
«Двенадцатитоновая техника»

ТРОП 22 (по систематике 1925 года)

15. а)

Ф. Х. Кляйн.
«Машинадля фортепиано.

1	II	III	IV	VII	VII	VIII	IX	X	XI	XII	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII		
b	e	e	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b		
p	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2
длительности																								

б)



Есть у Кляйна и 12-тоновые аккорды.

2.23. В опере Берга "Воцтек" (1917-1921) одна картина (из 15) представляет собой вариации на 12-тоновую тему (I действие, картина 4, т. 488-655).

2.24. Летом 1921 года А.Шенберг открывает "метод композиции двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами" - доде-кафонно-серийный метод.

датировка ранних додекафонных пьес Шенберга (15, § 492-493).

Прелюдия оп. 25	24 июля 1921 - 29 июля 1921
Интермеццо оп. 25	25 июля 1921 - 23 февраля 1923
Сонет оп. 24	8 октября 1922 - 29 марта 1923
Вальс оп. 23 № 5	после 13 февраля 1923 - 17 февраля 1923
Гавот оп. 25	23 февраля 1923 - 27 февраля 1923
Мазет оп. 25	23 февраля 1923 - 2 марта 1923
Менутэт оп. 25	23 февраля 1923 - 3 марта 1923
Жига оп. 25	2 марта 1923 - 8 марта 1923
Трио оп. 25	3 марта 1923 - 3 марта 1923
Квинтет оп. 26	14 апреля 1923 - 26 августа 1924

Подлинность этих дат не подлежит сомнению¹⁰. Но получается явное противоречие с опусным порядком сочинений Шенберга, а главное, с качеством додекафонной структуры в пьесах оп. 23 № 5 Вальс, Сонет из оп. 24, Прелюдия оп. 25. По хронологии они должны идти в следующем порядке: Прелюдия - Сонет - Вальс. По степени развитости додекафонной техники наоборот: Вальс - Сонет - Прелюдия (что совпадает с порядком авторских опусных номеров). Как мог Шенберг, написав (за пять дней) столь совершенное и виртуозное по технике сочинение, как Прелюдия оп. 25, через два года создать Вальс оп. 23 с более робкой и ограниченной техникой, это понять трудно.

2.25. К 1922 году относятся фортепианные пьесы Хаузера с атональными названиями: "Атональная музыка" (оп. 20), "Атональные этюды" (оп. 22).

2.26. Летом 1922 года Шенберг оповестил своего ученика И.Руфера об открытии им 12-тонового метода композиции.

2.27. Аймерт пишет в 1923 году теоретическую работу о 12-тоновой музике (изданную в 1924 году под названием "Атональное учение о музыке"); большое влияние на Аймерта оказал Е.Гольышев. В том же году Аймерт-композитор сочиняет Струнный квартет, I, II и III части которого написаны в строгой 12-тоновой технике.

2.28. В конце 1923 года Шенберг написал Хаузеру письмо (от 1 декабря, из Мюнхинга) с предложением написать совместную книгу о 12-тоновой музике, где чередовались бы главы того и другого авторов. Работа не была осуществлена.

10 Автору этих строк довелось беседовать с музыковедом Р.Бринкманом, известным специалистом по Шенбергу. Бринкман лично знакомился с датировкой сочинений Шенберга по рукописям и подтвердил верность дат, указанных Мегардом.

2.29. Рославец публикует в 1924 году в журнале "Современная музыка" статью "О себе и своем творчестве" с изложением принципов "синтетаккордов" и "нового принципа тональности".

2.30. Хаузер публикует статью "Тропы" (журнал "Anbruch" 1924, № 1, I).

2.31. В финале Второй симфонии (1924) С.Прокофьев пишет контрапункт в виде слоя сонорных 12-тоновых аккордов (II вариация).

2.32. В юбилейном (50-летие Шенберга) номере журнала "Anbruch" Э.Штайн публикует статью "Новые принципы формы" - первое печатное изложение 12-тонового метода Шенберга.

2.33. Веберн перенимает от Шенберга додекафонный метод и до конца своих дней пишет только додекафонию - самую чистую, последовательную и классичеокую по своей трактовке из всех нововенцев ("Три народных текста" для голоса и инструментов, оп.17).

3. Так кто же изобрел 12-тоновую технику?

В качестве ответа мы должны негативировать все три значащих компонента в названии нашей статьи.

3.1. Нельзя сказать (кто изобрел) "12-тоновую технику" конкретно, так как это не одна техника, а много разных: 12-тоновые ряды (как у Берга, пример № 7 а); а также и у позднего Шостаковича), 12-тоновые поля (как у Обухова, пример № 14; "несерийная додекафония" встречается в современной 12-тоновой музыке), микросерийность (как у Стравинского, пример № 6; Веберна, пример № 5; также, например, и в сочинениях Стравинского позднего, серийного периода творчества), многомерная серийность (серийализм; как у Гомышева, пример № 12; Кляйна, пример № 15; также в технике авангарда 50 - 60-х годов), свободная серийность (как у Веберна, пример № 9), свободная 12-тональность (у Веберна, Шенберга), тропы (у Хаузера, пример № 14), 12-звуковые аккорды (у Берга, Скрябина, Прокофьева). Не умоляя значение ни серийной додекафонии, ни лично Шенберга, необходимо, однако, все же подчеркнуть, что 12-тоновая техника - очень широкая область техники, не покрываемая никакой одной из них, даже додекафонией¹².

II Панорама 12-тональности и многообразия техник современной музыки развернута в книге Б.Шеффера "Введение в композицию" (1976; страница нотных примеров).

12 Справедливо мнение Э.В.Денисова, который писал: "Нельзя сваливать в одну кучу А.Шенберга, О.Мессельса, К.А.Гартманна, Л.Ноно, Г.В.Генце, Я.Коенякса, Д.Кейдса, К.Штокгаузена и других и все это объявлять "додекафонией" (I, с.524-525).

3.2. Нельзя сказать (кто) "изобрел" (12-тоновую технику), не так как 12-тональность первоначально образовалась стихийно, не преднамеренно; как техника она была осознана уже после того, как применялась. Поэтому правильно надо сказать (перефразируя высказывание Веберна): 12-тональность была не изобретена, а обретена.

3.3. В результате нельзя сказать и того, "кто" (изобрел 12-тоновую технику): додекафонию нашли Шенберг и Веберн, серийность - Веберн и Стравинский, 12-тональность - Веберн и Шенберг, технику рядов - Берг, свободную додекафонию - Обухов, серийлизм - Гомышев и Кляйн, тропы - Хаузер.

Притом, по отношению к явлениям искусства всегда важнее не то, "кто" "изобрел" новый прием, а то, кто вдохнул в него подлинную жизнь. И таким образом, при всей важности выяснения приоритета, главное состоит в рассмотрении художественной ценности результатов. Предположим, можно согласиться с Хаузером, что он был раньше Шенберга в области 12-тоновой музыки. Но нельзя отрицать того, что "тройца" нововенской школы в музыкальном отношении явно и много выше Хаузера-музыканта.

Наконец, последний вопрос, связанный с выяснением генезиса 12-тональности, - роль России в этом процессе. Уже и не кажется странным, что она известна хуже, чем роль западноевропейских музыкантов. Красноречив факт, что о Хаузере написано множество работ, а о Рославце, который как музыкант, композитор, по меньшей мере не уступает Хаузеру, у нас не только нет ни одной работы, но совсем недавно еще и не были даже известны дата и место его смерти (им оказался г.Москва)¹³. Нужен специальный большой труд, где было бы подробно прослежено, с позиций современной советской науки, развитие ней новой музыки у русских и советских музыкантов эпохи первой трети XX века как в музыке, так и в теоретическом музыковедении.

13 Работы о российских пионерах новой музыки на Западе есть, например, см. по списку литературы, 10.

Л и т е р а т у р а

1. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. - В кн.: Музыка и современность. М., 1969, вып. 6.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М., 1976.
3. Рославец Н. О себе и своем творчестве. - Современная музыка, 1924, № 5.

4. Стравинский И. Диалоги. - Л., 1971.
5. Танеев С. Из научно-педагогического наследия. - М., 1967.
6. Танеев С. Подлинной контрапункт строгого письма. - М., 1909.
7. Хроника журнала "Музикальный современник", 1916, № 16.
8. Eberle G. "Absolute Harmonie" und "Ultrachromatik". -
- In: Alexander Skrjabin. - Hg.v.O.Kolleritsch. Graz, 1980.
9. Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. - Wiesbaden, 1962.
10. Gojowy D. Neue sowjetische Musik der 20-er Jahre. -
Regensburg, 1980.
11. Hauer J. Offener Brief an Herbert Eimert - In: Musik, 1924,
Jg.XVIII, 2.
12. Hauer J. Die Tropen und ihre Spannung zum Dreiklang. - In:
"Musik", 1925, Jg.XVII, 4.
13. Hauer J. Vom Wesen des Musikalischen. - Wien, 1920.
14. Lissa Z. Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik. -
"Acta musicologica", VII, 1935.
15. Maegaard I. Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes
bei A.Schonberg. Bd.II. - Kopenhagen, 1972.
16. Österreichische Gesellschaft für Musik "Beiträge 72/73", 1973.
17. Schäffer B. Klasyczne dodekafonii. - Krakow, 1964, t.1

Министерство культуры РСФСР
Государственный музыкально-педагогический
институт имени Гнесиных

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ
АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ.
ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВЕКА

Сборник трудов
Выпуск 70

Москва 1983